

Posición en el espacio:
Propuesta hermenéutica a partir del film *Stop making
sense*
y la poética de la Bauhaus
a propósito de la teoría *postpoética* de Agustín Fernández
Mallo

Jara Calles

Universidad de Salamanca
jaracalles@hotmail.com

Localice en este documento

Resumen: En este artículo se aborda la proximidad estética entre la teoría y la creación postpoética de Agustín Fernández Mallo en relación a dos paradigmas de creación que parten de disciplinas distintas, pero que sin embargo convergen en sus planteamientos. Nos referimos a la propuesta arquitectónica de La Bauhaus y la puesta en escena de la banda Talking Heads en el film o *rock movie* “Stop making sense” de 1984. Se trata, por tanto, de establecer un diálogo entre estas tres actitudes artísticas con el fin de desentrañar algunas de las bases y presupuestos que fundamentan y operan finalmente en la obra creativa de Agustín Fernández Mallo.

Palabras clave: Agustín Fernández Mallo, La Bauhaus, Postpoesía, Stop Making Sense, Talking Heads

Trailer. *Stop making sense*
<http://www.youtube.com/watch?v=NUjFETMTxE>

1. “Hi, I have a tape I want to play”

Con estas palabras comenzaba uno de los conciertos más importantes de la historia musical de nuestra época. El show *Stop making sense* interpretado por Talking Heads, una de las bandas más significativas de la *new wave rock music* que emergió durante los años setenta y ochenta del siglo pasado. Para situarnos, la banda se formó a mediados de los setenta con David Byrne a la cabeza, Tina Weymouth y Chris Frantz. Los tres eran alumnos y compañeros de estudios en la Rhode Island School of Design (RISD), en Estados Unidos, donde también se formaron algunos de los creativos más singulares de la actualidad, como son Gus Van Sant, Seth Macfarlane, o Shepard Fairey. Si esto ocurría en 1975, un año después se unía a la formación Jerry Harrison, miembro fundador de otra mítica banda, The modern lovers.

Como podemos suponer, la época de estudios en la RISD los mantuvo en contacto con algunas de las propuestas estéticas más vanguardistas de la época, cuyas influencias pueden rastrearse tanto en sus trabajos de estudio como en los directos de la banda, pero muy especialmente en el diseño, la edición y el montaje de esta *rock movie* que, sin lugar a dudas, constituye la puesta en escena de una poética.

“Why stop making sense? Why a movie? Why a big suit? Where do the odd movements come from? What will the band do next? Stop making sense”

Tanto es así, que lo que se pretendió con este proyecto fue plasmar aquello a lo que normalmente uno no tiene acceso, pero sí intuye, a través de los trabajos del grupo, que por aquel entonces ya contaba con una exitosa trayectoria que iba desde el discreto *Talking Heads 77* al *Remain in light* de 1980, el último trabajo en el que colaboraría Brian Eno como productor, vinculado a la banda desde 1978. Si tenemos esto en cuenta, son varios los factores que convergen y garantizan, en cierto modo, la pulsión estética que apuntamos; por un lado la formación y preocupación artística de los componentes del grupo y, por otro, la clara influencia de la sensibilidad musical de Brian Eno, uno de los músicos y compositores más importantes de estos últimos tiempos, cercano a las direcciones experimentales de John Cage o el Movimiento Fluxus, tal y como comprobamos en *Music for airports* (1978) o *Empty landscapes* (1981), dos de sus trabajos en solitario, pero también en sus colaboraciones no ya con Talking Heads, sino también en su formación Roxy Music o en sus trabajos con artistas como David Bowie o el propio David Byrne. Porque la afinidad de Eno con Talking Heads, pero sobre todo con David Byrne, es indiscutible; de hecho, desde su incorporación a la banda como productor, el giro estético de los álbumes sucesivos fue cada vez más decisivo. De forma que esto supuso el inicio de una nueva etapa en la carrera creativa de Talking Heads, cuyos comienzos fueron discretos, pese a que con el tiempo serían justamente esas primeras composiciones las que pasarían a convertirse en temas fundamentales (y generacionales; pensemos en *Psycho Killer*) de nuestra herencia musical más reciente.

Talking Heads. Psycho Killer
<http://www.youtube.com/watch?v=qMtV4mdMRUA&feature=related>

En este sentido, el film *Stop making sense* (Jonathan Demme, 1984) supuso la concreción de una intensa trayectoria de creación musical y audio-visual (con videoclips tan memorables como *Once in a lifetime*, *Road*

to nowhere o *And she was*) que vino a confirmarse con toda una serie de reconocimientos y premios de prestigio. Como no podría ser de otra forma dado el contexto artístico de la banda, el alcance de este proyecto fílmico fue tan importante que de algún modo los documentales musicales no volverían a ser lo mismo a partir de entonces. Hay que pensar que *Stop making sense* ha pasado a la historia como uno de los mejores conciertos que se hayan registrado en este género. Según Wikipedia [1], “la primera película de sonido completamente digital de toda la historia”, aunque quizá lo más importante fuera la particular *actitud* que se manifestó a lo largo de esos conciertos (cuatro sesiones en el Patanges Theatre de Hollywood), hasta el punto de ser comprendidos más como aclaración (y declaración) estética que como simples conciertos. No es casualidad, pero mucho menos simple esteticismo, que se cuidaran tanto la puesta escena y los detalles. Profundizando en el trabajo, son significativas las alusiones fílmicas (Kubrick con *Dr. Strangelove*, tal y como vemos en el trailer, que sigue su mismo patrón, o Godard y la escena final de *Breathless* con Belmondo desfalleciendo, recreado ahora por Byrne en los punteos finales de *Psycho killer*, el tema de apertura de *Stop...*). Pero también los planos utilizados, el protagonismo del público (muy atenuado, pese a ser una representación abierta) y la disposición y recreación de los espacios de la escena (desde los bastidores, donde se situaron los coros) hasta el vaciado decorativo y el tránsito de los operarios, que iban transformando el montaje del escenario según se iba desarrollando el evento; otra *work in progress* llevada en este caso a la puesta en escena del grupo. Del mismo modo que tuvo lugar la incorporación de la propia banda al escenario, que fue siguiendo un orden marcado por su participación en las canciones que aparecían en los *track list*. Así, fue David Byrne quien apareció primero en escena, con una guitarra acústica y un radiocassette, dando comienzo al espectáculo con *Psycho killer* y estas palabras: *Hi, I have a tape I want to play*. La ironía se filtraba así a la escena, tal y como ocurriría después con ese traje gigante de ejecutivo (toda una proyección de los usos y modos de la sociedad contemporánea. El tema: *Girlfriend is better*) y sus movimientos pretendidamente epilépticos.

Se trataba de no facilitar la pérdida de atención para evitar la distracción de la representación (la música, pero también lo visual) que podrían ocasionar los juegos de luces, los efectos, etc. Era un proyecto total, por eso se atenuaron los colores y se cuidó tanto la iluminación, hasta el punto de intervenir los micrófonos con pinturas mate que rechazaran el reflejo de la luz, como hicieron con los apoyos y la supresión de objetos ajenos a la escena (botellas de agua, toallas...etc.). Desde luego, no les interesaba crear un producto *tipo*, es decir, un producto *MTV*, que era un género ya entonces establecido, sino crear un producto abrumador en el que fuera difícil la emancipación de los sentidos. Por eso se inyectaba una iluminación en la que predominaban los claroscuros y se evitaban las tomas de audiencia, los planos en picado y las reacciones del público.

2. Stop it. “Don´t rock&roll, no”

Como sabemos, fue hacia finales de los años sesenta, principios de los setenta, cuando irrumpió en la escena musical inglesa el movimiento punk (o *punk rock*), como revulsivo social y acción protesta frente a los mecanismos sociales amanerados, puestos de manifiesto, musicalmente hablando, en la regresión comercial del rock. Aparecieron entonces grupos como Ramones o Sex Pistols con letras y apariencias que desde luego iban directas a convulsionar la parte más mohosa, encorsetada y reprimida de la esfera social de aquel momento. Se trataba de una música que iba íntimamente asociada a escándalos, drogas y excesos, y a un sonido *garage* que comenzaba a ser cada vez más duro y oscuro. El punk sonaba salvaje, era anárquico y reivindicativo, pura fricción; y de ahí su vínculo con los conceptos de acción y de performatividad social (recordemos el lema: *there is no future*) tan fuertemente vinculados a la facción social anticonservadora. Aunque en su extremo esto produjo desviaciones violentas y fascistas que acabaron excediendo al movimiento. Desde luego, esto ahora no tiene mucho que ver con el punk que se crea en la actualidad, a excepción de su sonido, que sigue siendo igual de fuerte y agresivo que entonces, pero ya sin ese pensamiento integralmente radical, ni siquiera alternativo. De ahí que cueste tanto imaginar en nuestros días un movimiento punk que sea realmente coherente con esos mismos principios; aunque esto es algo que responde a un proceso natural en la vida de cualquier movimiento radical o de ruptura, el manierismo (nos sobran ejemplos a lo largo de la historia en cualquier disciplina, área o formación). Pese a que es imposible negar la influencia del punk en la actualidad, sobre todo en términos musicales, dado que su herencia sigue siendo decisiva y constitutiva para muchas de las formaciones que aún se mantienen en activo o que, por el contrario, son de nueva aparición. Por otro lado, no hay que olvidar que estos proyectos (por lo menos en su mayoría) han accedido al punk a partir de sus posteriores derivaciones o subgéneros, como fueron el *hardcore-punk*, el *postpunk* o esa extraña *no wave*.

Suicide.

Ghost

Rider

<http://www.youtube.com/watch?v=1woMEEzMZXg&feature=related>

De cualquier modo, y retomando ahora la trayectoria de Talking Heads, una banda mucho más cercana al *postpunk* de finales de los 70 que al propio punk, hemos de decir que en su caso (como se infiere de todo este proyecto documental) sí mantuvo lo esencial o incluso “original” de aquel movimiento: la *actitud*; porque el punk no era sólo un estilo o un movimiento musical; el punk sobre todo era actitud. De hecho, y dada su

vinculación con la vertiente más conceptual del *postpunk*, Talking Heads ha sido siempre considerada una de las bandas más representativas del movimiento *new wave*, que se definía por su viraje hacia el conceptual y por manifestarse mucho más cercana al pop y a las estructuras rítmicas que surgieron con la incorporación del sampler y los sintetizadores como nuevas bases de las producciones, ocurriendo así los primeros tanteos con la música electrónica. De forma paradigmática, encontramos en esa disyuntiva al grupo Joy Division (la banda *postpunk* por excelencia), que en su posterior evolución, motivada por el suicidio de su vocalista, Ian Curtis, sus miembros pasaron a constituirse como New Order, siguiendo así por los caminos de la electrónica, el verdadero punto de inflexión (y desvío) de la música pop. Fue la solución a una encrucijada que polarizaba el rock y su vertiente punk frente al pop y el funky o el rap como nuevas opciones para la experimentación musical y la consecución de estructuras más repetitivas y marcadas que acentuaban ese nuevo “componente” rítmico.

Un tema entre dos tiempos
New Order. Blue Monday
<http://www.youtube.com/watch?v=BV7LKjTV5oI&feature=related>

Visto así, esto es lo que me lleva a plantear una correlación entre la postura estética de Talking Heads, puesta de manifiesto en *Stop making sense*, y la condición postpoética de Agustín Fernández Mallo, cuya obra debe tanto a los grandes temas del *postpunk* como al conceptual o al plástico. Como apuntamos, dada la formación artística de la banda, los componentes de Talking Heads tuvieron un fuerte contacto con la teoría de la Bauhaus, que proyectaba en la arquitectura la posibilidad de la *gesamtkunstwerk* y cuyos planteamientos estéticos (formales y funcionales) estaban llamados a convulsionar los cánones arquitectónicos así como, posteriormente, las bases del diseño moderno. Se trataba de una Escuela que integraba en sus propuestas “todas” las posibilidades artísticas y las diferentes disciplinas, estilos, etc., abortando las jerarquías tradicionales que no permitían un mismo nivel de consideración para todas las aportaciones; en definitiva, desactivar las subordinaciones habituales entre disciplinas para conectar así a la arquitectura con el resto de las artes. Pensemos en aquella idea de Gropius a propósito de la “catedral del futuro” o ese “estilo internacional” que acabó representando la línea de trabajo de la Escuela. Una pretensión que también puede verse reflejada en la *Postpoesía* de Agustín Fernández Mallo, dado que su postpoética se configura como un ejercicio proteico que considera y sobre todo promueve la asimilación e integración de referentes y materiales de distinta naturaleza, sin atender a distinciones jerárquicas, sino constituyéndolos en red. Porque de lo que se trata es de alcanzar la solución a los distintos problemas estéticos que puedan surgir en el momento de la creación, esto es, la eterna tensión entre forma y función [1], que en su caso es acometida desde una perspectiva funcional y presentista. Pensemos que tanto la arquitectura de la Bauhaus como la *Postpoesía* se deben fundamentalmente a su tiempo, y esto, tanto para bien como para mal.

Este libro [...]deberá entenderse como otro artefacto salido del laboratorio postpoético, otro objeto fruto de la experimentación, llevada a cabo con algunas de las herramientas que a nosotros [...] nos son contemporáneas, y como tal, como puro experimento, siempre incompleto y más lleno de fragmentos que de sistematología [...], un software hilvanado, sin que nos importe demasiado la fragilidad de esos hilvanos; casi diríamos que es así por necesidad: vendrán otros, y lo harán mejor; es ley (Fernández Mallo, 2009:13-14)

Tanto es así, que a lo largo del capítulo primero de *Postpoesía*, [2] *Por qué ante todo pragmáticos*, encontramos continuos paralelismos entre este discurso y aquel promovido por la Bauhaus, aunque entre uno y otro medien más de cincuenta años. De hecho, aunque la Bauhaus comenzara su andadura en los años veinte, muchos de sus planteamientos siguen resultado ahora tan actuales como entonces; sobre todo aquellos que planteaban la necesidad de desactivar la bipolarización cultural (forma-contenido, teoría-práctica), dado que para ellos ése era uno de los primeros síntomas de la “enfermedad del siglo [XX]” (Argan, 2006: 23). Así, del mismo modo que no diferenciaban entre forma y contenido, dentro de la Bauhaus tampoco diferenciaban entre teoría y práctica (creación). Una postura a la que hemos de sumarle una concepción del *hacer* como *proceso* que, por coherencia, nos lleva a considerar el arte no como una construcción completa y terminada, sino como *work in progress*, como un *hacer* en continua creatividad (Argan, 2006: 26).

Un mapa que, como todo mapa, se transforma minuto a minuto, se halla recorrido por líneas que se pierden en sus extremos, carreteras abiertas, espacios aéreos, trenes subterráneos, metrópolis, horizontes tuneados, cartografías (y añada, lector, a cada uno de esos lugares la palabra *postpoéticos/as*) (Fernández Mallo, 2009: 14).

Esto es importante. A mi modo de ver, y casi en su totalidad, los textos de Agustín Fernández Mallo no sólo siguen estas pautas, sino que al mismo tiempo las legitiman al establecerlas como clave de su propia poética. Alguien lo dijo mejor, Agustín Fernández Mallo parece estar “siempre en estado de gracia” [3]. Lo que sin duda le permite imprimir un signo fuerte de coherencia a toda su producción, por lo menos considerándola hasta el momento, como si ésta fuera fruto de un mismo intervalo creativo. Así nos lo confirman sus proyectos literarios o la performance F&F que interpreta junto a Eloy Fernández Porta; pero también las lecturas, presentaciones y demás actos y festivales literarios, o su creación “bajo demanda” en el blog que administra actualmente. No es la primera vez que menciono la importancia de *Joan Fontaine Odissea* en tanto obra angular de su creación, como si en ella se encerrara el Km 0 (poético) a partir del cual éste

articula su cartografía, fruto de distintas versiones y visiones que parten de una misma voluntad de creación (actitud estética, proyecto). En este sentido, donde unos veían una catedral para el futuro, otros plantean un proyecto *colosal*, (cosmo)vital, que en definitiva viene a ser otra superestructura.



(Lyonel Feininger. *kathedrale*,
1919)

Siguiendo con esto, es justamente en ese primer capítulo de este ensayo donde podemos apreciar de forma más clara la correlación estética que aquí planteo, pues en mi opinión se trata de una afinidad tan exacta que incluso aparece una misma terminología como léxico operativo y metafórico compartida por las respectivas poéticas. Incluso hasta el punto de negar un “método” propiamente bauhaniano / postpoético, aunque sí pueda hablarse en ambos casos de un signo reconocible que atraviesa todas las producciones. De manera respectiva, la Bauhaus rechazaba “toda poética preconstituida” (Argan, 2006: 78), al igual que después “la poesía postpoética se presenta como un «método sin método»” (Fernández Mallo, 2009: 37); es decir, como “yuxtaposición y sinergia de cuanta teoría o modo de pensamiento solucione un desafío poético determinado, dando lugar a nuevos artefactos y a una nueva forma de pensar la artesanía poética” (Fernández Mallo, 2009: 34). Fijémonos ahora en el término “artesanía”, también una de las claves del discurso de la Bauhaus, que apunta directamente a la recuperación de la figura del artista en términos de artesano o *hacedor* de singularidades. Recordemos que no se trata de un método sino de una actitud hacia las cosas y, por lo mismo, hacia el propio acto de creación.

Como mero «proceso», el producir artístico se realiza en lo contingente. El mundo, en sí, no es bueno ni malo, bello ni feo, racional ni irracional [...]. De ahí el abierto interés de la Bauhaus por cualquier corriente o movimiento, a condición de que su carácter fuera de absoluta contemporaneidad o actualidad, dando testimonio en consecuencia de la condición de presente (Argan, 2006: 79)

Teniendo esto en cuenta, podemos decir que la pulsión estética hace tiempo que no se constata (al menos no solamente) en lo armónico entendido como *eso* bello canónico y bien proporcionado, como tampoco en la idea tradicional de *unidad*. Muy al contrario, la armonía (entendida aquí como coherencia estética) depende hoy más que nunca de la buena administración de la “entropía”, el polémico juego de las distorsiones y las discontinuidades; la (tan sólo) aparente falta de consonancia.

Aunque en principio esto constata una opción entre otras muchas, lo cierto es que actualmente sí podemos considerarlo como matriz estética que designa una de las principales vertientes de la creación literaria (contemporánea) nacional.

Se trata de poner diálogo todos los elementos en juego, no sólo de la tradición poética sino de todo aquello a lo que alcanzan las sociedades desarrolladas, a fin de crear nuevas metáforas verosímiles e inéditas. En la poesía postpoética el creador es un artesano y al mismo tiempo un

crítico al cual cada paso lo interroga sobre qué paso será el siguiente sin restricción dogmática de ningún tipo. [...] En todo momento la *heterogeneidad* y la *inestabilidad* no actúan como prejuicios para el postpoeta; al contrario, son unas de sus herramientas (Fernández Mallo, 2009: 37)

Y esto es así, primero porque la forma-imagen del mundo actual es “*confusa e intrincada [...] y en su lugar aflora poco a poco la idea de una nueva entidad que lleva en sí misma la conciliación absoluta de todas las antítesis*” (Argan, 2006: 45[4]); y segundo, porque el propio mundo ha pasado a entenderse ahora como un objeto o, si se prefiere, como una macrosuperficie de objetos consumibles (material utilizable). De forma que si “la realidad externa al mercado ha sido asesinada” (Fernández Mallo, 2009: 77), el arte ha de asumir también este tipo de transformaciones. En esta línea, Fernández Mallo declara no sólo la fascinación que le producen los objetos de mercado, sino que los constituye como sustrato y eje motor de su poética, con el “fin de reciclarlo en algo extraño, ajeno, creativo” (Fernández Mallo, 2009: 76). Pues en definitiva ése es el pulso de su época.

3. La acción literaria y sus objetos

Tal y como yo lo veo, *Postpoesía* no describe tanto una poética en desarrollo (pese a que se aporten claves hermenéuticas, pretensiones estéticas y zonas aún por definir) como una actitud (quizá su principal herencia del punk y del *postpunk*); motivo por el cual no voy a centrarme en este comentario en los lugares comunes que han abordado la mayoría de reseñas y críticas literarias que han aparecido en prensa desde su publicación. Fundamentalmente porque pienso que además de ser algo que está ya perfectamente explotado (referencias, citas, carencias...), no considero que ahí radique el verdadero peso y punto fuerte de la obra. Si lo pensamos, esto es algo que el propio autor ya apunta en el capítulo introductorio, al señalar no sólo el carácter provisional del texto y su naturaleza experimental, sino también la clave para el posterior acercamiento a su discurso: “Lea como quien escucha música” (Fernández Mallo, 2009: 15). Teniendo esto en cuenta, este libro es algo que debemos tomar con relativa seriedad, considerándolo fundamentalmente un ejemplo más de su particular modelo creativo, entendido aquí como experimentación y [*pragmático*] *montaje*, pero desde luego no como un ensayo al uso. Ya sabemos que es común en su producción no poder asignarle con seguridad ningún tipo de filiación genérica, al menos no sin aportar objeciones y mucho menos si el análisis se realiza a partir de categorías y tipologías ya establecidas. Así ocurre con *Yo siempre regreso a los pezones* y al punto 7 del *Tractatus*, *Creta Lateral Travelling*, *Carne de píxel* o *Nocilla Dream*, que son obras que fluctúan entre varios géneros y estilos, pero sin que podamos encontrar en ellas rupturas o transiciones abruptas, más bien todo lo contrario. Ni que decir tiene, esto supone una dificultad que una buena parte de la crítica institucional, o académicamente bien establecida, suele solucionar apelando a las Vanguardias y al posmodernismo como lugares comunes (recurrentes y manidos) en los que situar a este tipo de textos, pero también a cualquier otro, de la naturaleza que sea, que “amenace” los cánones literarios y, en consecuencia, la estabilidad del sistema teórico y crítico dominante. Como puede imaginarse, el problema que esto trae consigo, además de continuar una grave falta de actualización de las herramientas críticas, es la generación de ruido teórico y, lo que es peor, más confusión en torno a las obras.

Por eso opino que *Postpoesía* ha de entenderse como la operación final (y por eso algo tardía) de una serie de artículos que ya fueron publicados en distintos espacios y medios, ahora reescritos y completados con algunos textos de nueva aparición y un cierto filtro académico alrededor. A pesar de lo cual el resultado ha sido un texto ambicioso y atractivo (esto también es importante), que diagnostica una “nueva” sensibilidad a partir de planteamientos y asociaciones que superan el orden de lo estrictamente creativo. Así las correlaciones temáticas, las simulaciones teóricas y la apropiación de listas (aquella de *Aprendiendo de las Vegas*, que es magistral y bizarra), o la inclusión de gráficos, atractores y metáforas visuales. En definitiva, la constatación de una sensibilidad estética que ya se planteó en su momento, pero que se retoma ahora con más fuerza, para legitimarla y presentarla como una alternativa válida dentro del ámbito de la poesía.

Dicho esto, es justamente en éste último punto donde, según considero, podemos localizar una (pequeña) falta de coherencia entre esta teoría y su obra, pues de manera general estamos ante una serie de presupuestos que no son sólo aplicables a lo que podríamos identificar como poesía (el caso *Joan Fontaine Odisea*), sino también y, quizá sobre todo, a aquellas obras más narrativas (al menos formalmente escritas en prosa), como podrían ser el *Proyecto Nocilla* o *Yo siempre regreso a los pezones* y al punto 7 del *Tractatus*. Obras que están muy próximas a lo poético, incluso estando escritas en prosa, hasta el punto de poder constatar una hibridación “natural” entre una forma y otra gracias a un elemento clave, el ritmo, como factor esencial de la poesía.

¿Es la poesía una gangrena en la prosa
que la desguaza y esparce en torno a un
epicentro
que no se ve?

(Fernández Mallo, 2005:16)

Por eso opino que no encontramos aquí una poética que podamos identificar sin problemas con su obra (aunque sí parcialmente, eso es indiscutible), dado que ésta la excede y se resuelve siempre más compleja.

Por poner un ejemplo, Agustín Fernández Mallo no es el primer escritor que promueve la interrelación entre la ciencia y la literatura (podemos pensar en Jorge Guillén, Gabriel Celaya, Gonzalo Rojas, Justo Jorge Padrón, José Luis Jiménez Frontín, Jaime Siles, Ernesto Cardenal, Rafael Courtoise...); si bien en muchos de estos casos se trata de incursiones puntuales y menciones o referencias al sistema científico desde una posición más o menos alusiva (la ciencia como mística) y mitológica, casi fetiche. Lo cual nos impide acercarnos a estas obras como lo exige la obra de Fernández Mallo, primero porque los contextos de creación no son los mismos y, segundo, porque la ciencia (y esto es lo esencial) no opera del mismo modo en los textos de Mallo como en los de aquellos otros autores mencionados. Tanto es así, que podríamos decir que es en este punto donde aparece lo verdaderamente singular de su creación, al hacer converger en sus textos las distintas manifestaciones culturales (arte, arquitectura, música...), la historia literaria (pero sin atender a su historiografía) y las nociones y avances ocurridos en la ciencia y las nuevas tecnologías de la información, superando así el tradicional modo de expresividad y de creación de textos. Todos conocemos ya su voluntad de regeneración e innovación formal (la idea de la obra como base de datos o laboratorio), su apreciación del “error positivo” y su apertura a la experimentación: más actitud. Que es lo que configura el verdadero atractivo de su discurso, aquello que lo convierte en original y que queda perfectamente puesto de manifiesto en su manera de incorporar la ciencia a su discurso.

En su obra, la ciencia (como el resto de disciplinas, objetos y lenguajes) ya no es traída en calidad de referente o anécdota, sino como material poético para la exploración y explotación de su componente fundamental que es sustancialmente metafórico e incluso poético. Hay que pensar que la ciencia es una forma más de representación del mundo y de la vida, y por lo tanto, una ficción, otro lenguaje. Por eso es susceptible de ser excedida en su “estricta” dimensión utilitaria, dotándola de criterio estético y tratándola como fuente proteica para la creación artística.

“el ganador, Chi-Uk, de 87 años cuando le dieron el trofeo recitó en inglés:

Wave	is	a	tree,
light		particles	hanging
x infinity = matter			

Y acto seguido traduce al español:

La	ola,	hay	un
punto,	ahí	el	cuerpo
x0 = nada			

Nota: la correcta interpretación no se obtiene con la lectura del poema o de su traducción, sino con la media aritmética de la lectura de ambos”

(Fernández Mallo, 2007: 160)

En este sentido, no basta con localizar aquello científico de su discurso, sino que por el contrario hay que (saber) transitarlo como se transitan las imágenes o los textos, dado que en su poética no hay diferencia alguna entre una cosa y otra. Tomemos como ejemplo el *postpoema n-1*, que podría leerse además como complemento o actualización de aquella cita de Ginsberg que Mallo recupera en *Nocilla Lab* y que resume, de manera muy acertada, el verdadero *leitmotiv* de su obra, desde *Yo siempre regreso...* a la última entrega del *Proyecto*: “soy un chico perdido, errante, en busca de la matriz del amor” (Fernández Mallo, 2009a:76). Otra manera de formularlo.

n-1

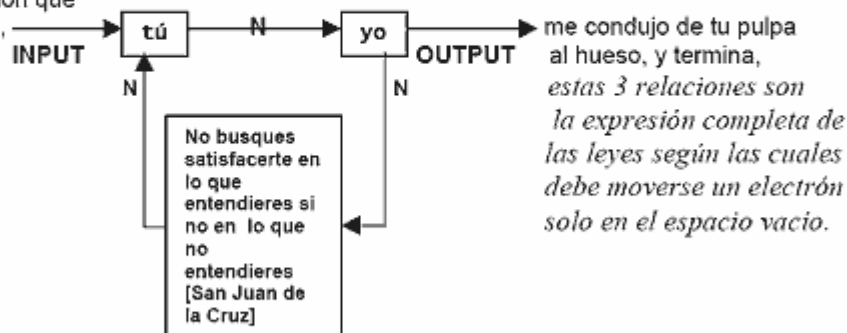
el artículo más famoso [Einstein1905]

de la historia de la física,

comienza,

es bien sabido que, cuando se aplica a los cuerpos en movimiento, la electrodinámica de Maxwell conduce a asimetrías que parecen entrar en contradicción con los fenómenos observados. Tomemos, por ejemplo,

la retroalimentación que
N-veces repetida,



(Fernández Mallo, 2009: 131)

4. Los objetos

Como apuntamos anteriormente, hay una tendencia en la actualidad a considerar el mundo como un supermercado, de tal modo que son ahora los objetos de consumo los llamados a producir la emoción estética que, desde su postura, Fernández Mallo reclama para sus obras. Así lo afirma parafraseando a Borges: poesía es “todo aquello en lo que encuentra lo que espera encontrar en la poesía” (Fernández Mallo, 2009: 19). Sobre todo si consideramos que hay un intento claro por evitar la rigidez de los sistemas convencionales, para apostar por un sistema-red que permita articular no ya cada obra en particular, sino todas entre sí (acabamos de verlo en el ejemplo), según los distintos niveles que éstas presentan, y tal y como vemos que ocurre en el interior de sus textos entre la palabra, que es un lenguaje más, y la imagen, la publicidad, el arte contemporáneo, la música, la arquitectura, el *spam* o la ciencia. En este sentido, podemos decir que la coherencia es plena. Es lógico que si así se concibe la sociedad (hay quien traduce esto en términos de contaminación, pero contaminación positiva), el arte que se produzca en su contexto asuma esta encrucijada y la reproduzca igualmente. Lo dijo Zygmunt Bauman: hace tiempo que “la «sociedad» se ve y se trata como una «red», en vez de como una «estructura» (menos aún como una «totalidad» sólida)” (Bauman, 2007: 9); pese a que esto sea un aspecto que una buena parte de la producción y de la crítica literaria nacional no haya asumido aún como imperativo o, rebajando la gravedad de la expresión, como signo de su época.

Por poner un contraejemplo, esto es algo que en la esfera de la crítica musical se ha tenido siempre en cuenta:

la crítica musical [...] trabaja con un sentido del tiempo y de la historia de las artes más presentista -y también más detallista en el presente- que otras. La crítico-literaria, tal como se practica de consumo en la prensa escrita, tiende a considerar una obra en relación con una tradición milenaria y, sólo secundariamente, en relación con *tendencias* o *movimientos*, que siempre suelen ser contemplados con suspicacia, como si fuesen un sinónimo de *moda*. La crítica musical, por el contrario, parte de la premisa de que esos movimientos y etiquetas son útiles porque los autores los tienen en cuenta, porque la creación se explica a través de *escenas*, *sensibilidades simultáneas* e *ideas compartidas* que son históricas, y no sólo a partir de una supuesta relación del autor en soledad absoluta con el pasado más o menos remoto. Por supuesto que esta modalidad crítica tiene sus inconvenientes: palabros y lemas con fecha de caducidad (Fernández Porta, 2007:33-34)

Y ésta es una cuestión que uno debe plantearse cuando desde el espacio crítico se percibe que es ahí donde radica la verdadera clave de gestación de una obra. No es la primera vez que se menciona la necesidad de acercar otros discursos al ámbito de lo literario, sobre todo si lo que se quiere es aprehender determinados textos de forma coherente y rigurosa. Es decir, sin caer en tópicos como las vanguardias o el posmodernismo

cada vez que aparece una obra que rompe de algún modo el canon o los arquetipos literarios, históricos. De hecho, creo que es muy relevante ver hasta qué punto ese tipo de operaciones resultan superficiales en obras como las que configuran la creación de Agustín Fernández Mallo, cuando éste toma como principales referentes a Octavio Paz, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Gordon Matta Clark o Robert Smithson, pero al mismo tiempo establece diálogos con productos culturales como una hamburguesa, un chicle, un CD de Sr.Chinarro o un ticket de compra de Mercadona; mas referencias a la poesía de Valente o Allen Ginsberg, el cine de Hitchcock o Jim Jarmusch. Y esto sin que haya ironía de por medio, o pose posmoderna (*aquí todo vale*) o un intento de ludismo, sin más. No son lo mismo las referencias a Hitchcock en *Beltenebros* que en *Nocilla Experience*; pero tampoco las referencias pop. Donde Muñoz Molina pretende guiños y subversiones, Fernández Mallo propone un mismo nivel hermenéutico, neutraliza las referencias, las naturaliza.

Ésta es la razón que me lleva a pensar que las facturas académicas que se recogen en *Postpoesía* son ajenas a su discurso, en tanto constituyen un aparato teórico discordante con su propia obra, constituyendo el signo de debilidad de este argumento, que es no bastarse a sí mismo como proyección teórico-práctica de una *actitud* estética particular. Lo curioso es que esto no ocurre en sus otras obras, donde también se vierten reflexiones meta-poéticas, y donde hay una perfecta simbiosis de ambos propósitos (teoría y creación). En cierto modo, esto podemos entenderlo considerando la magnitud de su propuesta, que es la de aportar una solución (en términos de alternativa) a un desfase estético que él (como otros muchos) diagnostica en la literatura española de la actualidad, con el fin de actualizar el hecho literario. Es decir, abrirlo a un proceso de actualización como el que ya ha tenido lugar en otras disciplinas como la arquitectura, la música o el arte; pensemos que incluso la gastronomía ha dado ya ese paso. Desde esta perspectiva, podríamos también entender la (sutil) “beligerancia” que recorre su discurso en ocasiones, pues hay que pensar que se está planteando una opción que en cierto modo hace peligrar algunos de los presupuestos y principios constitutivos literarios más arraigados en nuestro imaginario académico y lector. Y, sobre todo, que esto no lo está protagonizando un “profesional” de la literatura (uno sabe a lo que se enfrenta). Aunque en realidad éste argumento es muy débil e incluso estúpido; si pensamos en algunos de los nombres que actualmente encabezan la vanguardia de la literatura nacional, veremos que en su mayoría ni son filólogos ni teóricos (tenemos derecho, ingenierías, ciencias), y que esto resulta incluso saludable.

No hay que olvidar, como ya apuntamos, que la postpoesía es ante todo un *estilo*, una actitud performática que podemos entender en términos de acción poética (así la importancia de la creatividad y del extrañamiento como operación para desvelar eso monstruoso de la vida cotidiana); pero también como la realización de una sensibilidad estética que lleva a una distorsión estructural del género al que presuntamente podría adscribirse una determinada obra. Y esto pese a que estemos siempre ante distintas formas de exploración de un mismo fenómeno emocional (lo dijo Meyer: “toda creación [artística] tiene que reconocer la vida”): esa matriz del amor que aquí aparece convertida en impulso vital y constructivo de una poética, cuya luz, como la de aquella catedral del futuro, también se reflejará “*en el objeto más pequeño de nuestra vida diaria*” (Hochman, 2002: 88), en sus objetos cotidianos.

Sabemos que es “relativamente novedoso” apelar a la importancia de los objetos (pero de los objetos entendidos como sujetos) en el terreno de la creación artística y literaria. Pensemos en Duchamp, que es central en la poética de Fernández Mallo, pero también en los presupuestos de éste último, que plantea un fenómeno similar en el terreno de las ciencias donde, según apunta, habría tenido lugar un correlato similar: la ciencia posmoderna. En cierto sentido, esto nos llevaría a plantear un paralelismo entre su forma de incorporación de la ciencia como materia literaria con su operación creativa (o *sampling*) a partir de información y objetos encontrados; si se quiere, la puesta en escena de una tendencia estética que asume el pensamiento *sobre* los objetos y la lógica instaurada por la economía de mercado.

Veámoslo desde otro punto de vista. Podemos definir la sociedad contemporánea como un acúmulo de datos, hechos y objetos contenidos en una gran lista [...] aquello que permite obtener información sin tener que recuperar para ello otros fragmentos. Así, hoy la lista es la única unidad coherente a la que podemos aspirar a la hora de organizar y ver el conjunto (Fernández Mallo: 2009:120) [5]

Un viraje sociocultural que queda muy bien planteado en los capítulos [3] *Cultura Postliteraria*, donde se abordan cuestiones como la hibridación genérica o el trabajo con el *spam* (esto es, más experimentación), y [4] *Extrarradios*, donde Fernández Mallo aborda la indeterminación de *sus* espacios literarios, que él denomina extrarradios, y que tienen mucho que ver con el concepto de intersticio.

Esas zonas que, en estricto, son artificiales y carecen de tradición, que son creadas con una función pero que, al descontextualizarlas, esa función se pierde o con el tiempo, de tanto usarlas, se derrotan y también la pierden, esas franjas donde el tiempo se suspende, son los extrarradios, en los que casi siempre hay abandono, ruinas, o bien procesos en formación, construcciones aún sin acabar que vienen a ser unas ruinas inversas, pero también ruinas (Fernández Mallo, 2009: 95-96)

Parece, entonces, que la idea de fragmento se nos va cayendo poco a poco de las manos. Podemos decir que cada vez son más los ejemplos que inciden en esta idea de la consecución de nuevos espacios para la

creación literaria. Hace apenas unos días aparecía en las librerías *B.*, un experimento literario (llamémoslo así por ahora) de Alberto Santamaría, en el que podíamos leer una reflexión sobre esto mismo: “escribir no es más que hacer una lista; una lista detrás de otra lista. No es más que tratar de ordenar algo sabiendo de antemano que todo orden es imposible” (Santamaría, 2009:37). O la cita de Pere Joan que aparece recogida en *Nocilla Lab*, donde menciona la importancia de los espacios en blanco que vinculan las viñetas, pues de ellos depende todo lo demás [6].

“«Sólo mediante una exaltación de la desviación, del intervalo, se puede realizar un nuevo valor expresivo»
[...]
La consideración de la nada como índice de vacío o de plenitud.

Eloy Fernández Porta, 2007: 42-43)

Teniendo esto en cuenta, ya no importa tanto que esa “ausencia” de orden o de “historia” parezca trivial o insustancial por su forma breve y discontinua, dado que es justamente en esa fractura donde reside lo esencial (en términos cualitativos) de estos discursos. Es más, que estos textos sean a menudo presentados como “artefectos” (para evitar entrar en los problemas terminológicos que plantearían categorías como *novela*, *ensayo* o *poesía*) es signo inequívoco de esta nueva constitución de las obras.

Si consideramos la asimilación de diferentes lenguajes y disciplinas, de objetos y sujetos de naturalezas distintas y la idea antes apuntada de formación *in progress* (esto es, la importancia del *proceso* más allá de la creación), parece lógico que la obra acabe resultando “indisociable de sus partes porque deja de tenerlas” (Fernández Mallo, 2009: 104). Y esto supone todo un giro hermenéutico.

5. Nosotros que amamos los residuos (y nos gusta reciclar)

Como no podría ser de otra forma, y dados los tres núcleos temáticos de este texto, no podríamos hablar de la obra de Agustín Fernández Mallo, la Bauhaus y Talking Heads, sin mencionar una de las cuestiones más polémicas de las últimas décadas (la eterna lucha entre alta y baja cultura), pese a que cada vez sea menor el furor respecto a este tipo de cuestiones, ahora convertidas en lugar común de los debates literarios y, quizá, en una tendencia más del *stablishment* académico, pero sobre todo filológico. Por supuesto, esta tensión la podríamos solucionar diciendo que actualmente (porque así es, de hecho) esta distinción resulta cada vez menos operativa y, si se aborda, es sobre todo en términos de neutralidad. Dejando a un lado la idea del gusto, todos convenimos que un producto de altura (popular o no) ha de cumplir una serie de requisitos estéticos (como poco, que lo sustente un *discurso* coherente y bien fundado); por lo que la asociación baja cultura - imaginario pop debería estar ya desterrada de nuestras competencias. En este sentido, lo pop no tiene por qué ser bajo, pero tampoco es factible (lo es, pero no de forma operativa) la postura opuesta, su sublimación, porque ésta siempre se desmantela como artificio. Es decir, ya no estamos ante una cuestión de relaciones jerárquicas y graduales, sino todo lo contrario. Volviendo a la idea de los sistemas en red y los extrarradios, es clave la idea de descentralización; podemos pensar en una forma de extrañamiento (o de neutralización) que permite la vinculación de los distintos materiales (su mezcla y simbiosis) en función de una recolocación ajena a ese otro tipo de estructuras verticales, dejando así aplazados los mecanismos habituales de percepción y de recepción de estos elementos.

Como ejemplo, Fernández Mallo menciona la obra de Ester Partegàs quien, desde su óptica, reactiva el concepto de “basura-urbana” en términos de sensación y discurso político y emocional[7], en tanto espejo de los modos de vida de la sociedad contemporánea.

Qué duda cabe de que la verdadera jungla que existe en la urbe, su único espacio netamente salvaje, es la basura

(Fernández Mallo, 2009:111)

Inferimos, por tanto, que no se trata de la complementación de los materiales y referentes (en el caso de la obra de Mallo, la mixtura de Valente, Golpes Bajos y Karina, por poner tres ejemplos paradigmáticos), sino de su sinergia. Esto es, la superación de un simple, pero ingenioso, corta y pega, a través de un proceso de contextualización los referentes en un espacio nuevo (la creación literaria), donde estos dejen de ser identificados según patrones ya establecidos (alta/baja cultura), sino a un mismo nivel, formando parte de un producto nuevo y singular: “«otra cosa» por definir, pero [...] mucho más rica que sus componentes aislados” (Fernández Mallo, 2009:115). Tanto es así, que ninguno de los referentes volverá a ser visitado del mismo modo (Karina unida inevitablemente a *Joan Fontaine Odisea*, y viceversa), dados los vasos comunicantes, que siempre operan en ambos sentidos.

6. Kick the pop scene

Ahora bien, para entender esto hay que tener en cuenta otro aspecto fundamental: “el fin del pop comercial *en el sentido antiguo*” (Fernández Porta, 2007:36) y su relación con el posterior signo creativo de finales del siglo XX y esta primera década del siglo XXI. Siguiendo el discurso de Eloy Fernández Porta, tomaremos una de las tres causas que él menciona a este respecto; en concreto, aquella que tiene lugar en la década de los setenta y que contempla esa fractura entre el punk y el pop en un proceso que culmina con la “sustitución del imaginario pop por el de la música electrónica” (Fernández Porta, 2007:36).

En efecto, el paso desde el pop propiamente dicho a la música electrónica instrumental implica una transformación que abarca la redefinición del autor, los espacios sociales y artísticos privilegiados y la reconsideración del público mismo, desde el sujeto hasta la tribu urbana (Fernández Porta, 2007:37).

Para ello, es necesario retomar el trabajo de Talking Heads durante el período en el que contó con Brian Eno como productor, pues fue este último uno de los principales protagonistas de un viraje estético que, como veremos, resultó definitivo. Como apuntamos al comienzo de este trabajo, si algo caracterizó a esta formación musical fue haber sabido dar forma a esa nueva pulsión (pretendidamente experimental) que tuvo su concreción en el movimiento *new wave* antes mencionado. Un movimiento que eclipsó la escena musical neoyorquina durante los años setenta y ochenta, y cuyas direcciones dieron lugar a soluciones tan distintas como los propios Talking Heads, The Cure, Blondie o Devo.

Fueron dos décadas (pero especialmente los últimos años de los setenta y el comienzo de los ochenta) en las que se vivió una fuerte activación experimental y creativa, entendida como actitud de apertura hacia otras posibilidades de expresión que superaran lo “meramente” musical. Esto es, la inyección de nuevas estructuras como el funky, el soul o el rap, para incorporar también lo visual y lo intelectual (pensemos en cualquiera de los conciertos de Devo, por ejemplo) tanto en los momentos de creación como de representación musical. Y esto fue algo que tuvo serias consecuencias: Fernández Porta menciona a este respecto un proceso de vaciado que se definiría por completo a partir de la llegada de la música electrónica: la supresión total del cantante como protagonista o *popstar*. Provocando con ello un cambio de imaginario.

Según leemos en *Afterpop*, “hay un acuerdo general en considerar que las aportaciones de Eno, al menos desde mediados de los setenta, implican algunas modificaciones muy relevantes de la idea de pop” (Fernández Porta, 2007:37); y esto es algo clave para entender la importancia de su trabajo en la banda Talking Heads, que bajo su producción generó tres de sus mejores trabajos: *More songs about buildings and food* (1978), *Fear of music* (1979) y *Remain in light* (1980). De hecho, fue a partir de su trabajo con Roxy Music (de 1971 a 1973) cuando Brian Eno comenzó a dedicarse de manera profesional a la composición y la experimentación musical^[8] (también en su faceta de productor); si bien quizá lo más importante para nosotros sea su papel como introductor y manipulador del sampler en la generación de nuevas estructuras rítmicas o, lo que es lo mismo, la consecución de “nuevos” recorridos musicales a partir de la utilización de instrumentos y equipos electrónicos. Pensemos que su trayectoria fue siempre integradora de nuevas posibilidades musicales: desde el *glitter rock* y el *art rock* al *ambient*, por cierto, un género del que se le considera uno de los principales precursores. Por lo mismo, y teniendo en cuenta que fue así como se inició ese proceso antes mencionado de ruptura con la línea pop, no cabe duda de que aquel era el momento propicio para la consagración de la música electrónica como nuevo producto *de época* (la revolución digital de finales de los ochenta, principios de los noventa), pero que fue al mismo tiempo “la crisis de un estilo” (Fernández Porta, 2007:39).

Sin lugar a dudas, lo que ocurrió fue un cambio de paradigma en cuya encrucijada podríamos situar a la banda Talking Heads, que durante aquellos años fue definiendo y enfatizando su postura estética. Basta con atender al documento *Stop making sense* para comprender la necesidad de abordar la expresión musical más allá de la música (muy en relación, por otro lado, con la relación que se establece entre la obra de Agustín Fernández Mallo y su película del *Proyecto*, como registro audiovisual de (toda) su poética). Aunque también, y quizá de forma más reveladora, podríamos atender al trabajo realizado por David Byrne y Brian Eno, titulado *My life in the bush of ghosts* creado a partir de grabaciones sonoras tomadas de la radio sobre bases rítmicas cercanas al rap o el funky, y todo ello manipulado a través de samplers y sintetizadores.

Brian Eno/David Byrne. America is waiting
<http://www.youtube.com/watch?v=5fGVgtmpCPI>

Como podemos imaginar, fue a partir de estas nuevas prácticas cuando la idea de proceso, pero también de procesamiento de materiales, objetos, datos... tomaba un especial protagonismo. Era el momento de enfatizar tanto la actividad de montaje, el muestreo, entendido también como acto de reciclaje, como la del propio Dj.; primero porque el “*deejaying* implica una cultura del uso de las formas que vincula entre sí el rap, la música tecno y todos sus derivados” y, segundo, porque se trataba de la puesta en escena de una determinada sensibilidad o “capacidad para habitar una red abierta (la historia del sonido)” (Bourriaud, 2007: 43). Ni que decir tiene, esto guarda una estrecha relación con la práctica contemporánea del DIY [*do it yourself*] y, por supuesto, con la sociedad de consumo y aquella idea del mundo convertido en supermercado. Pues es mediante este tipo de prácticas como se desplazan las coordenadas habituales entre productor y consumidor, por ejemplo, dando así lugar a una posibilidad de originalidad que vendrá marcada por un acto de significación insólita que convertirá en nuevo algo falso-original.

Decía George Brecht que hoy es “más difícil ser el último en hacer algo que ser el primero” (Bourriaud, 2007:118), motivo que nos lleva a considerar a aquel “manipulador del Moog” que se describe en *Homo sampler* como el verdadero héroe (en tanto artífice) de nuestro tiempo. Hay que pensar que en este tipo de prácticas (apropiación, reprocesamiento) hay inmersa “una moral: las obras pertenecen a todo el mundo [...] una gestión del derecho de acceso a las obras, [...] una especie de *comunismo de las formas* [9]”. Y que bajo esta óptica ningún signo está libre de ser utilizado como material para la creación. Sobra decir que ésta es la época de la disponibilidad por antonomasia, la época de los artistas entendidos como “nomades” que deambulan “a voluntad por todas las épocas y los estilos [...] en busca de un objeto para llevarse” (Bourriaud, 2007:119). Una figura artística que fluctúa entre ésta del nomada y aquella del *homo sampler* que, como hemos podido comprobar, es la que recorre tanto a la banda Talking Heads, como a Brian Eno y su producción musical, la Bauhaus y, finalmente, Agustín Fernández Mallo.

El mundo se ha transformado en un supermercado donde tú vas cogiendo lo que te apetece y con eso puedes montar un día en tu vida, una novela o una peli.

Fernández Mallo
(Lozano, 2009: 67)

Notas:

[1] Todo el artículo: http://en.wikipedia.org/wiki/Stop_Making_Sense

[2] Fernández Mallo aporta una extensa cita de Rorty para aclarar estos aspectos: "tales creaciones no son el resultado de la acertada reunión de las piezas de un rompecabezas. No consisten en el descubrimiento de una realidad que se halla tras las apariencias (...). La analogía adecuada es la invención de nuevas herramientas destinadas a ocupar el lugar de las viejas. El alcanzar un léxico así se asemeja más al hecho de abandonar la palanca y la cuña porque se ha concebido la polea" (Fernández Mallo, 2009:40)

[3] Manuel Vilas: <http://manuelvilas.blogspot.com/2009/11/salamancacordobasevilla.html>

- [4] Nota del Manifiesto de 1919 de la Bauhaus.
- [5] Pensemos en el éxito de Twitter, donde cada mensaje cuenta con "tan sólo" 140 caracteres y cuyo funcionamiento reproduce ese modo-lista al que se alude en esta cita.
- [6] "un amigo dibujante, Pere Joan, me dijo que lo importante en el cómic es saber leer el espacio en blanco que hay entre viñeta y viñeta, Ese silencio es el que has de aprender a leer, me había dicho, Ahí está todo lo que has de entender" (Fernández Mallo, 2009a:38)
- [7] Para más información, http://www.esterpartegas.com/press/elmundo_jan2008.jpg
- [8] Hay que tener en cuenta que su formación también partió del estudio de disciplinas relacionadas con el arte y que esto es algo que no va a dejar de manifestarse en ninguno de sus trabajos, tanto en solitario como en colaboraciones con otros artistas o desde su labor como productor de otras formaciones musicales.
- [9] En palabras de Bourriaud parafraseando a Philippe Thomas (Bourriaud 2007: 39)

7. Bibliografía

- Ankeny, Jason: "Brian Eno. Biography", Allmusic, <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:abfuxqe5ldhe~T1> (12/01/2010)
- Argan, Giulio Carlo (2006): *Walter Gropius y la Bauhaus*. Abada. Madrid
- Bourriaud, Nicolas (2007): *Postproducción*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires
- Demme, Jonathan (1984): *Stop making sense*. DVD. Sire
- Erlewine, Stephen Thomas: "Talking Heads. Biography", Allmusic, <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:hifoxqr5ldae~T1> (14/01/2010)
- Fernández Mallo, Agustín (2009): *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Anagrama. Barcelona
- Fernández Mallo, Agustín (2009a): *Nocilla Lab*. Alfaguara. Madrid.
- Fernández Mallo, Agustín (2007): *Nocilla Dream*. Candaya. Barcelona
- Fernández Mallo, Agustín (2005): *Joan Fontaine Odisea*. La Poesía, señor hidalgo. Barcelona
- Fernández Porta, Eloy (2008): *Homo sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Anagrama. Barcelona
- Fernández Porta, Eloy (2007): *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Berenice. Córdoba
- Lozano, Antonio: "Agustín Fernández Mallo dice adiós al planeta Nocilla". *Qué leer*. 2009. nº147. Págs. 64-71
- Hochman, Elaine S. (2002): *La Bauhaus. Crisol de la Modernidad*. Paidós. Barcelona
- Wikipedia: "Stop making sense", Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Stop_Making_Sense (15/01/2010)

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

