

Eloy Fernández Porta, *Afterpop*. La literatura de la implosión mediática Barcelona, Anagrama, 2010, Colección compactos, 302 páginas.

Cuál es la literatura de *hoy* y de qué manera tendría que redefinirse la crítica literaria para abordarla, son tal vez las preguntas más urgentes que nacen del recorrido por el espacio discursivo de lo *afterpop*. El *mass-mediated* cambio de siglo no ha —o no debería haber— dejado incólume el anquilosado mundillo de la literatura y de los que con ella medran. Y *Afterpop*. *La literatura de la implosión mediática* de Eloy Fernández Porta [F. Porta] intenta, al menos, apedrear los callejones del gueto.

Esos interrogantes, a su vez, inciden sobre prácticas académicas puntuales —v.gr., qué es *hoy* una reseña— y lo hacen de manera recursiva. ¿Es *Afterpop* un libro ‘reseñable’ al viejo estilo o por su inefable conjunción de profundidad / dispersión / banalidad / socarronería se merece sólo un *posteo* al correr de las teclas sin preocuparse por la argumentación, cediendo a la emoción del instante y olvidando rápidamente la intervención tras la máscara de un apodo virtual?

Signos de época. En España y en 2007 —año en el que F. Porta publica su primer libro de ensayos— emerge www.afterpost.wordpress.com un blog destinado a pensar, si es aún posible, el mundo cultural del *después del después*. Allí Miguel Espigado, uno de sus mentores, comenta la empresa de F. Porta sosteniendo que “en un tiempo en el que las Humanidades han perdido cualquier peso en la construcción del mundo... *Afterpop* parece una acertada forma de comprender cómo hay que explicar la cultura en el Siglo XXI. El intelectual ha muerto; y todos somos masa.”

Rozando el exceso de la apología publicitaria esta triple hipérbole nutrida de ‘didactismo + masificación + obituario’ funciona como ‘metro patrón’ para exponer el planteo de F. Porta y considerar qué hay de nuevo tras el slogan de lo *after*.

El libro está organizado con una introducción, “Enter: Afterpop”, y tres grandes secciones con sus respectivas subdivisiones. Según el *enter* del propio autor, ‘Afterpop’ trata sobre “cómo entrar en la cultura de masas a través de la prosa narrativa y [cómo] salir de ella por medio de la música instrumental...” (p. 7).

F. Porta inicia su análisis oponiendo el contenido de dos textos de ficción a los que denomina —durante una decena de páginas— A y B con el objetivo de resolver “cuál de los dos es más pop” (p. 8). En su intento por provocar una respuesta, expone tres criterios a los que considera insuficientes para luego especificar que un cuarto sí tiene poder explicativo. Un libro A (*Cuando fui mortal*, 1996, de Javier Marías) es pop porque en su mundo ficcional existe un narrador que le comunica *al público masivo pero sagaz* cómo se deben procesar los referentes, los temas y el lenguaje de la obra (18). El otro libro B (*El hombre que inventó Manhattan*, 2004, de Ray Loriga) es menos pop que (A) porque “su representación de la cultura de consumo se ha diversificado... [y] no puede postularse... una *conciencia integrada pero culta* que... vehicule esos referentes.” (p. 20, énfasis en el original). ¿Qué se sigue de eso?

En el libro A el arsenal de referencias (nombres, marcas, lugares, etc.) provoca una experiencia compartida con el lector y tiene un afán denotativo. En el libro B esas referencias tienen un afán expresivo, es decir, se realizan en base a una *voluntad de imagen* (11-12). En términos de F. Porta, el carácter denotativo de las referencias ubica a un libro pop en el anaquel de la ‘alta cultura’, mientras que —por su afán expresivo— la otra obra es relegada al sótano de lo *bajo* y resulta en concreto *afterpop* (p. 21).

¿Ubicar? ¿Relegar? Según F. Porta esas adscripciones son gestos de poder dentro del campo cultural. La distinción ‘alta cultura’ / ‘pop’ debería leerse como la escisión entre ‘pop’ y *afterpop* (pero ‘los que mandan’ deciden que no es *pop* lo que ellos hacen, sino lo que le gusta a la generación que los precede). Uno se diferencia del otro por la brecha generacional entre quienes tienen más y quienes tienen menos de cuarenta años (hay toda una frondosa discusión sobre la pertinencia o no de denominar “generación Nocilla” a los popes españoles *afterpop*). “Los primeros son escritores responsables y rigurosos, que prolongan una *herencia literaria* y escriben en términos de *alta cultura*; los segundos son autores de la *era de la televisión* que están *influenciados por las audiovisuales...*” (p. 23, énfasis en el original). Los que hoy detentan *simbólicamente el poder* —se refiere a España, pero supone lo mismo para otros ámbitos— presentan “una forma sensata de conservadurismo: la literatura... como *refugio de la Cultura contra la barbarie audiovisual*.” (p. 24, énfasis en el original). F. Porta propone dejar a un lado la “vieja cultura popular que se toma en serio a sí misma” y definir el “espacio cultural” en el que se desarrolla lo *afterpop* (p. 27).

Lo *afterpop* es una nueva posibilidad de leer. F. Porta propone un protocolo experimental de lectura al que denomina “crítica literaria sonora”. La crítica musical le parece una herramienta más que apropiada para el análisis porque considera a su objeto de estudio en lo que tiene de inmediato, de novedoso, de apegado a las modas, es decir, todo aquello que por lo general la crítica literaria suele despreciar (p. 32).

En la historia de la música es donde más claramente se advierte la emergencia del *post-pop*: punk, grunge, hardcore y, sobre todo, música electrónica (pp. 33-34). Dos son las figuras emblemáticas de ese quiebre: Brian Eno y John Zorn. El primero toma los elementos del pop —los que posibilitan un hit—, los disuelve y genera mediante el uso del sampler ‘un espacio vacío’ en el que predomina el ambiente sonoro indeterminado (36). Zorn destruye lo ‘vaciado’ por Eno (p. 43). Estos “dos paisajes de la crisis del pop son escenarios simbólicamente distintos, pero no artísticamente separados.” (p. 44) La música es un laboratorio de pruebas. F. Porta argumenta a favor de la existencia de cruces creativos entre música post-pop, cine, videoarte y dibujos animados para adultos. La tarea con el espacio en estas tres últimas manifestaciones artísticas es fundamental. En un mundo *afterpop*, se vacía, se destruye, se modifica el *espacio* en relación con los elementos característicos del pop.

La empresa teórica tiene sus riesgos. F. Porta establece productivos cruces sobre cómo a partir de la música se deconstruye el ‘espacio’ pop en el cine y en otros formatos audiovisuales, pero lo que allí ocurre —al menos en el prólogo— raramente es un viceversa con respecto al mundo de la literatura. Son ámbitos homólogos para la “crítica literaria sonora” aunque no se integren en un mismo nivel. Además, si en la definición de *pop / afterpop* para la literatura juega un papel determinante el ‘lector’ que *reclama* su ‘experiencia compartida’, no sucede lo mismo en las otras artes con los apenas mencionados ‘oyente, espectador, televidente’.

Como señalé, el libro se divide en tres grandes secciones, escandidas a su vez en tres partes. Por momentos, el desarrollo de los capítulos tiende a dispersarse como si ‘la implosión mediática’ que impactó sobre la literatura abarcara al propio ensayo de crítica sonora. Algunos títulos parecen probarlo.

La primera sección se apellida “‘Theorytoon’: el manifiesto como desinformación”. Su segmento inicial, “Diez No-Logos sobre literatura y pop”, parte del análisis del slogan impreso en una remera para sostener que el único ámbito en el que lo ‘pop’ se toma en su antiguo sentido es la literatura (a diferencia de la música, de los cómics, del cine, etcétera). Ahora bien, como de todas formas en las letras *algo sucedió* —si no se lo ve es por el antes mencionado ‘conservadurismo’— es factible determinar que un autor *afterpop* es aquel que “asume que la cultura de consumo tal como se dio a conocer a lo largo de la segunda mitad del siglo XX no sólo ‘está en ruinas’ sino que... es el pasado inmediato” (p. 58). La postura *afterpop* reconsidera “la herencia libresca o textual desde la actualidad de la imagen” (televisión, fotografía, cine, artes en general) (p. 67) y la problematiza por medio de posiciones simbólicas como las del extranjero, el primitivo, el teórico (p. 58). Habría un nuevo orden internacional: si la cultura pop tradicional estuvo asociada a los Estados Unidos como centro de irradiación, en la perspectiva *after-* los artefactos culturales aparecen como la ‘devolución’ de una “instancia crítica... europea en el contexto norteamericano” (p. 65).

La primera sección se completa con especificaciones a lo *afterpop* sea ya en su presente, como en sus antecedentes o en sus estadios intermedios. En distintos contextos campean las referencias a Arreola, Cortázar, Fogwill, Gombrowicz, Fresán (cito sólo a ‘nuestros cercanos’ entre una miríada) y convierten al texto en ejemplo de su propio planteo. Si lo *avant-pop* se manifiesta en ‘la hiperficción’ —“el texto... como agregación de fuentes, formas y registros, crítica a la vez que creación y forma vital más que producto *cultural*” (p. 211)— lo mismo podría decirse del texto de F. Porta que deja de lado al lector medio y que, como corolario de su propio *name-dropping*, muta en un artefacto casi imposible de reseñar a la vieja usanza (léase, la celebración superficial del contenido como moneda de intercambio en el tráfico académico de influencias). Acaso sea este uno de sus aciertos.

La categoría *avant-pop* (años noventa) nos ubica en la segunda gran sección del libro —“Tras la innovación técnica”— que se encarga con un sesgo historicista de ver la incidencia y el tratamiento de los *mass media* y de las nuevas tecnologías en la literatura. La cronología parte de la consideración del posmodernismo (años 60-70) y continúa con el ciberpunk y su reactualización del futurismo italiano (años 80). Esa sensibilidad *avant-pop* —que se extiende hasta las propias fauces de lo *afterpop*— implica un “desplazamiento del acento desde la primera línea del posmodernismo [a] la segunda” (p. 209), es decir, el corrimiento del mundo referencial “de la tradición más académica de las vanguardias” hacia una línea anclada en los poetas *beats* y en William Burroughs que asentaron “sus referentes en la baja cultura”.

Esta genealogía narra, al fin de cuentas, el traspaso desde la *metaficción* —así denomina la preponderancia del recurso (casi puramente) literario de la metanarrativa— hacia los *metamedia*. La

tercera gran sección se ocupa de ese traslado que cuestiona el “carácter *únicamente literario* de la ficción” y que tematiza un nuevo suceso: “la *amenaza de la tecnología* a la cultura literaria recibida” (p. 134).

¿Qué hipérbolos sobreviven a lo *after*? ¿Explica la cultura del siglo XXI? ¿Afirma que todos somos ‘masa’? ¿Ha muerto la figura del intelectual? Interrogantes con un carácter casi metafísico. Sí puede afirmarse, dejando a un lado su productividad crítica, que los mecanismos a través de los cuales se estaría paseando el cadáver del intelectual corresponden a una añeja tradición. F. Porta había publicado con singular éxito en 2007 *Afterpop* en una pequeña editorial española, Berenice. En 2008 la más poderosa Anagrama saca a la venta la secuela de aquel volumen: *Homo sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop* (en realidad una precuela centrada en la relación de lo UrPop —lo primitivo— con el mundo del consumo). En abril de 2010, F. Porta gana con €0\$. *La superproducción de los afectos* el Premio Anagrama de Ensayo. Se publica en mayo. Un mes después esa misma editorial reedita aquella deseada ópera prima. Avatares del mercado que no empañan, sin embargo, la apuesta intelectual de uno de los miembros de la tribu.

Su desencantada mirada sobre el estado de la crítica literaria española es, *mutatis mutandi*, válida para otros solares. Obnubilados por ‘lo que ha sido’, los críticos literarios españoles como opíparo exceso se permiten descubrir un nuevo autor y reseñarlo siempre que se cumpla “con el ritual de dar prioridad a un libro publicado por una editorial de gran alcance —con la única particularidad de que el autor [sea] joven” (80). Por cierto, un dictamen que bien califica esta vernácula reseña de inminente fin.

Roberto Lépori