



ELOY FERNÁNDEZ PORTA
*Afterpop. La literatura
de la implosión mediática*
Barcelona: Editorial Berenice, 2007.

por Claudia Apablaza
Universidad Autónoma de Barcelona.
Barcelona, España
clauapabla@yahoo.es

1

Realizar una lectura de un texto desde aquello que llamamos cultura o desde las manifestaciones sociales que ocurren alrededor de ese texto y que, en suma, forman los elementos que de una u otra forma influyen en él, es lo que Fernández Porta entrega en este libro de aproximación al terreno de la ficción nueva o a la literatura posterior a las expresiones del *pop*. Un análisis de las manifestaciones culturales y no sociológicas ni semióticas ni literarias, sino que del escenario y el entramado de elementos basura que lo configuran y que alimentan el texto de los escritores neo, que se trasladan desde Barcelona a Norteamérica y viceversa. Desde Madrid a Barcelona y desde ahí a las grandes capitales como Tokio, París, Londres, Sydney o Berlín.

El lenguaje que se habla en *Afterpop* es el de la intertextualidad de los invitados; la alta/baja cultura de hoy. Los invitados que siempre se manejarán con códigos europeo-gringos. Es decir, primermundistas y el eslogan será «ey, no somos gringos, somos europeos». Y la señal de ese código es también la pregunta del lector tercermundista: ¿y quién soy yo, entonces en todo esto? ¿Quién me invitó a esta fiesta?

2

Pero *Afterpop: La literatura de la implosión mediática*, más que un diccionario virtuoso (porque también lo es), donde encontramos breves análisis y cruces entre la obra de Javier Marías, Ray Loriga, Vila-Matas, Breat Easton Ellis, Peter Greenaway, Lars Von Trier, los Simpson, Bryan Eno, Zorn, Tortoise, Breatney Spears, Madonna y una suma de íconos referenciales, es la aproximación a la crisis de un modelo en que prima el referente y su signo (lo *pop*) hasta el mo-

mento en que ese exceso de referente y signo representa un caos tanto para el lector como para el autor y la posición clave en que quedan atrapados o la actitud que deviene a ese cortocircuito (lo *afterpop*).

La pregunta que funda este texto es ¿qué viene después de lo *pop*? El autor en su respuesta (y ya desde su pregunta) se suma a esa lectura de los fenómenos estéticos que ha dependido de los prefijos y sufijos historicistas en que abundan las palabras de antes y después. De crisis, lo nuevo. Después de. Sujeto, crisis, ahora, ayer. ¿Por qué lo hace? Él mismo reconoce en el texto que habría una novedad que consignar, una nueva literatura, junto con un vocabulario que resulta insuficiente para los críticos literarios y lectores de hoy. Una crisis en la crítica actual de la narrativa española, y no sólo española, sino que la falta de un discurso crítico global. Crisis que se manifiesta en la falta de nuevos conceptos y en nuevos campos de estudio.

Uno de los puntos de partida para arribar al concepto de *afterpop* es despreciarnos en torno al abuso del concepto *pop*. Si bien hay elementos masivos que podemos reconocer en un texto y que nos instalan sobre las pistas de lo *pop*; tales como los referentes culturales o el mundo referencial del autor, los temas y el lenguaje o tratamiento lingüístico; éstos no nos bastan para consignar la totalidad del fenómeno. Es decir, no basta que, por ejemplo, un autor utilice una cantidad exagerada de *proper names* para que su texto sea un texto *pop* (referentes culturales). Tampoco que la temática de su texto sea la épica del consumo, por ejemplo. Menos todavía un registro lingüístico como lo es el registro auténtico e innovador. No basta. A dichos elementos habría que sumarle herramientas textuales como el tipo de narrador utilizado:

los referentes, los temas y el lenguaje, por sí solos, no nos daban una respuesta definitiva, pero la indicación inequívoca que nos da el narrador acerca de cómo debemos —en calidad de público masivo pero sagaz— procesar e interpretar esos elementos es el dato fundamental (19).

Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre el narrador *pop* y el narrador *afterpop*?

En una palabra, decimos que el narrador *pop* es un narrador masivo. Va dirigido a un público masivo, pero a la vez sagaz. Comparte una gran cantidad de códigos y referentes con el lector ideal, lo cual presupone una alianza.

A partir de los principios de la época capitalista el recurso de punto de vista desde el lector masivo ha sido uno de los recursos más útiles para la configuración del acuerdo tácito entre autor y lector de un texto literario. Desde este tipo de narrador, se ha avanzado a un narrador *afterpop*, en el que también abundan las alusiones a las experiencias de contemplación colectiva, pero la posición ontológica es diferente. Este nuevo narrador pierde un personaje tranquilizador-guía que lo oriente por el recorrido de ese mundo referencial, y además no tiene «ningún modelo que pueda convencerle de su propia autoridad intelectual al respecto» (21).

Hay una pérdida y vacío del referente en el narrador *afterpop*. No son hombres en la multitud sino instancias de contemplación que entran y salen de sus

referentes a ciegas. La representación de la cultura de consumo ya no es tan clara como la *pop*, sino que se ha diversificado y concretizado «hasta el punto que no puede postularse tal cosa, una conciencia integrada pero culta que juzgue y vehicule esos referentes» (21).

El narrador ha quedado despojado de esos referentes.

3

Más allá de estos cuatro elementos que definen a lo *pop* (temática, lenguaje, referentes culturales y tipo de narrador), Fernández Porta avanza en el planteamiento de una tesis sobre la base de la pregunta de qué es lo que vino después del *pop* como escena cultural y qué elementos de esta nueva escena son los que definen la literatura contemporánea. Para responder a esta pregunta apela a la idea de un «cortocircuito en el discurso sobre literatura contemporánea» (51). Un escenario en cortocircuito constante. Una literatura también en cortocircuito constante y autores y lectores en este mismo cortocircuito.

Pero no se piense que encontraremos en Fernández Porta una lectura cercana a las ideas de Bourdieu en su planteamiento de campos en conflicto. No es precisamente ése el dilema. Más que dos campos en tensión, vislumbramos un continuo o la entrega de todo el potencial de un campo a otro. No hay una tensión instalada entre lo *pop* y lo *afterpop*. Y es ahí tal vez donde se vuelve este libro un glosario de nombres, de referentes que comparten a un lector, de lectores que comparten referentes desde antes y después de ese escenario. Falta mirar hacia fuera de ese escenario. Se reduce a un campo y su hijo pródigo. Es decir, alrededor, afuera, junto a, frente a lo *pop* y lo *afterpop*, pero ¿qué otro tipo de literatura encontramos hoy aparte de éstas? En eso no indaga, lamentablemente, el autor.

Vamos ahora a definir los elementos que según Fernández Porta caracterizan a la estética *afterpop* y que han ido redefiniendo el discurso literario y la escena contemporánea por sobre la cual circulan los escritores *neo*. Estos fenómenos están agrupados en tres ejes centrales, así como los detonantes que han mantenido ese *shock* eléctrico:

a) *Theorytoons*: El manifiesto como desinformación

Lo *afterpop* más que una estética, es una actitud o fenómeno del sujeto «consciente» más que un fenómeno cultural desprendido de él. El sujeto como agente movilizador de ese cortocircuito. Es la reescritura que hace el autor contemporáneo sobre la base del conocimiento del cúmulo de referentes *pop* que circulan en su imaginario. Es la distancia inequívoca que toma de esos referentes y la actitud irónica hacia ellos, tanto en la escritura de un texto como en la entrevista con un periodista afín a lo *pop*. El autor *afterpop* es un autor que finge no saber.

el escritor *afterpop* aparece de manera simbólicamente violenta en esa cultura adoptando posiciones que la problematizan, como la del extranjero,

el primitivo o el teórico; de la misma manera, también desaparece de ella, adoptando actitudes que la superan, como la del *coolhunter* (63).

Habría una suerte de inversión de valores en los escritores *afterpop*, una «disposición de ánimo seriamente frívola» (72). En la que hay por una parte una crítica a la cultura literaria oficial realizada por medios bajos; por otra parte, la reconsideración del espacio *pop* como un tema cómico.

También es una escritura que se caracteriza por la personificación de los objetos como forma objetiva de una dinámica comercial. Fernández Porta lo resume en la pregunta: ¿Ves esa lata en el supermercado? Ella te consume a ti. O la figura de William Burroughs apareciendo en el anuncio de Nike.

b) Los *media*, las nuevas tecnologías y su relación con el posmodernismo: el *ciberpunk* y el *avant-pop*.

Como segundo elemento para definir lo *afterpop*, Fernández Porta nos pone frente a manifestaciones culturales que van de su mano, sobre todo la influencia que comienza a tener la tecnología sobre estas nuevas manifestaciones: el posmodernismo, el *ciberpunk* y el *avant-pop*.

Por un lado tenemos la reacción desde el *punk* hacia la tecnología. El *punk* como la «gran estafa de la sociedad de consumo [en donde] la verdadera cultura *pop* —Disney, Spielberg— es idealista y moralista; el *punk* es su contrapartida» (84). Y la subversión del *ciberpunk*: devolver la tecnología contra sus creadores.

De las experiencias con las nuevas tecnologías surge también el relato breve en los años cincuenta. En los sesenta y setenta, la «voluntad de actualizar» (140). Hay una relación estrecha entre el legado, adquisición y reinterpretación de la tradición literaria: «una voz solitaria y entregada a la revisión de su propia cultura» (140). En los ochenta y noventa encontramos lo que el autor ha llamado la era del simulacro; en donde la estética que predomina es el montaje paranoide y la espontaneidad desatada. Una literatura conspiratoria, dedicada a una infinita reinterpretación.

Hoy en día esa reducción del texto a algo muy metaficcional, puramente literario, es lo que debe revisarse y Fernández Porta lo hace en este libro planteando el concepto de *afterpop*.

Ya no estaríamos en etapa de los *media*, sino en la etapa de los posmedia. Si en los años sesenta a los narradores le interesaban los medios porque ofrecían herramientas que atentaban contra la linealidad del relato, desde los ochenta en adelante se ha propiciado mucho más el contenido, la temática de los medios como fuente de «convicción y control». Como ejemplo, nos muestra el relato *Malice* de Curtis White en que parodia el programa televisivo *The Jack Benny Show*, en el cual, más que parodiar el programa mismo, se parodia la alergia «purista a la televisión» (153).

En la relación de la posmodernidad y lo *afterpop*, dos de los presupuestos posmodernos conviene ser alterados:

En primer lugar, la concepción del realismo como enemigo estilístico debía ser sustituida por la reformulación de la idea de realidad en atención a las nuevas constantes del capitalismo tardío. En segundo lugar, la idea del capitalismo como corruptor debe ser revisada bajo las consideraciones de que el capital: a) no sabe lo que vende, b) es portador inconsciente de contenidos subversivos, c) mola (229).

Por último, lo *afterpop* está directamente relacionado con el *avant-pop*. Éste, según Ronald Sukenick:

es un movimiento cultural y social más que literario, y tiene su expresión estilística en lo que él denomina hiperficción: el texto concebido como agregación de fuentes, formas y registros, crítica a la vez que creación y forma vital más que producto cultural (230).

El gesto *avant-pop* emplea lo recibido de la cultura y el mercado y las manipula empleando formas de la cultura de masas como la pornografía, el terror y el género negro, para subvertirla mercado, «alterándolas de forma subversiva, cargándolas con mensajes opositivos y devolviéndolas a la cultura como virus informáticos» (231).

c) De la metafiction a la metamedia y los autores que circulan de un escenario a otro

La superación de lo *pop* se ve reflejado también en una reconsideración del objeto de las vanguardias. Un autor contemporáneo como Julián Ríos se presenta menos metaficcional y más visual:

menos interesado por el capítulo shakespereano que por la figura —recurrente a lo largo de la novela de Joyce— del hombre-anuncio que pasea su tablón por todo Dublín, y que es uno de los personajes de fondo más relevante de toda la obra (263).

Las figuras literarias que utilizan los autores contemporáneos están más relacionadas con las artes visuales: la reagrupación y elaboración de sentido por vecindad, redistribución, reagrupamiento. Vecindad, interioridad, ecfrasis. La ecfrasis entendida «ya no como una relación en términos de mimesis entre las artes de la imitación, sino como una transfiguración, el paso de un sistema de figuración a otro, la construcción de la metáfora de una metáfora» (270).

Como conclusión, Fernández Porta nos entrega tres ideas. En primer lugar, ya no se puede hablar de alta o baja cultura. Cultura popular o alta cultura como se hablaba en el escenario *pop*. El terreno está desjerarquizado, «como una escalera de Escher, en que los criterios de aceptabilidad cambian a cada paso» (244).

En segundo lugar, el autor nos dice que estamos frente a una interferencia de campos creativos «considerada no sólo como sistema de préstamos y citas, sino como resituación permanente del estatus de la obra» (244).

Y como tercera conclusión, y tal vez la más importante (señala) es la pérdi-

da de referentes: «el movimiento itinerante, de género en género, de altura en altura, causado por ese no saber cuál es la frecuencia principal en la radio del arte: en qué onda se emite la obra que debemos considerar representativa del clasicismo, de la vanguardia o de la comercialidad (245).

4

La lectura de *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, sin duda me ha hecho olvidar (y recordar a la vez) las clásicas lecturas desde las cuales puedo mirar un texto de ficción. Y más que un texto de ficción, un texto cualquiera. No puedo dejar de recordar/olvidar a Alfonso Reyes y *El deslinde* (1963), por un lado, a Pierre Bourdieu y su concepto de campo cultural, por otro, y a Bajtín y la idea de dialogismo y polifonía. ¿Qué más alejado que esas lecturas es lo que hoy nos presenta Fernández Porta?

Sin duda lo de Fernández Porta no es la delimitación del texto, ni poner en un pedazo de isla delimitada por el espacio libro, espacio hoja, espacio palabra. Más cercano a un Fernández Retamar contemporáneo. Más cercano a un Cándido. Claramente su ejercicio no es el ejercicio del que aparta, del que selecciona y deja de lado; del que depura, como lo hace Reyes en *El deslinde*. Ese Reyes que se esmera de una forma heroica en definir a cabalidad lo literario de lo no-literario. Ese desglose, los préstamos de lo literario a lo no literario, y también los empréstitos que lo literario toma de lo no-literario. «El primer paso hacia la teoría literaria es establecer el deslinde entre la literatura y la no literatura» (Reyes, 1963: 30). Ejercicio que es, sin duda, el ejercicio contrario al que hace Fernández Porta, pero que por otra parte coincide con las ficciones que a cada uno de ellos les ha tocado analizar. En ningún sentido las pienso trasladables, permutables. Una teoría del deslinde (y su pregunta acerca de qué es y qué no es literatura) para leer *Caja negra*, de Álvaro Bisama o *Navidad y matanza*, de Carlos Labbé (por dar dos ejemplos), me parece irrisoria; y es precisamente la queja de Fernández Porta, la falta de un aparataje teórico que esté dando cuenta de la narrativa de hoy. Tampoco digo con esto que *afterpop* es la herramienta que nos puede llevar a una completa comprensión de libros contemporáneos, pero sí es un punto de partida válido. Un texto que si bien a veces satura y le produce ese cortocircuito del lector, sostiene ideas del fenómeno sociocultural posterior al *pop* que se asemejan bastante a algunas de esas nuevas ficciones que él mismo analiza. Eso ya se agradece.

REFERENCIAS

- BOURDIEU, Pierre. (1999). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- REYES, Alfonso. (1963). *El deslinde*. México: Fondo de Cultura Económica.

RECEPCIÓN: JUNIO DE 2007
ACEPTACIÓN: JULIO DE 2007