

Eloy Fernández Porta

Afterpop

La literatura de la implosión mediática



ANAGRAMA  
Colección Compactos

## ENTER: AFTERPOP

O: de cómo entrar en la cultura de masas a través de la prosa narrativa y salir de ella por medio de la música instrumental, en dos inflexiones críticas, una transición *terrorinformativa* y una propuesta vinculante, con principio y final en el Estadio Santiago Bernabéu.

## INTRO LITERARIA

Supongamos dos libros. El primero –llamémoslo A– es un volumen de cuentos. Las historias transcurren en escenarios como la Playa de la Concha, una discoteca llamada Joy, el Estadio Santiago Bernabéu, los estudios de una productora de cine pornográfico, un burdel modesto y un hipódromo. Aparecen varios personajes del hampa, como un matón, un chulo y una prostituta; también hay un ama de casa, un deportista célebre y dos seres sobrenaturales, que pueden ser apariciones, espectros o quizá zombis. Entre sus referencias se cuentan *El Padrino III*, John F. Kennedy, Fumanchú, Aleister Crowley, dos actores y otras dos enumeraciones de equipos y jugadores de fútbol –que aparecen en sendos relatos–. Abundan el ocultismo y los hechos de sangre. A lo largo del libro pueden leerse varias descripciones de la multitud; en unos casos se trata del aficionado al deporte; en otros, del público lector; en un par de casos, del turista o la pareja en luna de miel como personaje colectivo. En uno de los cuentos puede leerse: «Quizá era también un escarnio: ahí te quedas en pelotas, puta, así te irán follando en el camino hacia el Infierno. Un engorro innecesario para un asesino en todo caso, todo lo que queda acusa.» En otro: «La princesa de pronto se tiraba de cabeza por las escaleras mecánicas de El Corte Inglés y la recogíamos con la frente abierta y las piernas en carne viva, y hubo suerte porque yo metí la mano.»

El libro B es, asimismo, una compilación de textos breves, si bien en este caso se trata de narraciones y escenas unificadas por un tema común. Entre sus escenarios se cuentan el Museo de Ciencias Naturales, el jardín de la Shakespeare Society, el patio central de la Universidad de Columbia y un exquisito hotel en decadencia; un personaje describe sus paseos infantiles a lo largo de un circuito que incluye algunos de los principales centros de arte del mundo. Varios textos están protagonizados por escritores, tanto narradores

–William Burroughs– como poetas –Robert Lowell, cuya presencia es el hilo conductor de la historia–; otros se llaman Ezequiel o Doctor Romero. El libro se abre con una cita de Yukio Mishima y termina con una reelaboración de un verso de Lawrence Ferlinghetti; se menciona también a artistas como El Bosco o Richard Billingham, a un crítico de *Cahiers du Cinéma* y a otros poetas, como Dylan Thomas, además de medios como el *New York Post*, y hay alusiones directas a Juan Rulfo e implícitas a John Steinbeck. Dos citas: «¿Cómo valorar los últimos momentos de la vida de un hombre que aún no sabe que va a morir?»; «Si vivir es perdonar, Molly había cumplido con creces. No tenía nada que reprocharse».

Y bien, ¿cuál de los dos es más pop?

### Textos o marcas registradas

La pregunta convoca varios presupuestos acerca de la literariedad y la respetabilidad, así como otras tantas distinciones entre espacios o niveles culturales. No sería de extrañar que alguien prefiriera impugnar la pregunta a responderla. Esas dos síntesis argumentales –podría aducirse– están orientadas hacia una respuesta inequívoca; la selección de la información tergiversa, en alguna medida, los libros y condiciona al lector. Si esto es cierto, lo es en la medida en que cualquier recuento –reseña, crítica o artículo académico– implica una selección interesada de la información. En efecto, podría haber añadido que en el libro A un personaje lee a Ovidio en un avión, y que también se habla de literatura inglesa decimonónica; esos datos podrían alterar la respuesta, que también pudiera cambiar si añadiera que el libro B incluye frases tales como «poco después murió John Gotti, que era para la mafia lo que Elvis para el rock». Pero de la misma manera también podría haber añadido que uno de los textos de A fue un encargo de Jorge Valdano para un libro sobre fútbol, y que parte del libro B sucede en los barrios altos de Nueva York. Toda lectura, como nos enseña la Escuela de Yale, es una *misreading*, una lectura sesgada, y toda interpretación es, en alguna medida, ficcional. No puedo aspirar a la objetividad, pero sí puedo explicar en qué se distingue mi *recuento* de la mayor parte de las reseñas publicadas de ambos libros –puesto que, en efecto, ambos existen, tuvieron varias ediciones y fueron profusamente publicitados y comentados–. En primer lugar, me he asegurado de que las reseñas contengan más *información objetiva* que cualquier crítica de prensa –que no puede ni debe llenar cuatro mil caracteres con una retahíla de datos–. En segundo lugar, he propuesto un des-

glose de referencias culturales casi tan exhaustivo como el de algunos textos académicos –excluyendo, en cambio, las consideraciones sobre el *sistema cultural* que menudean en esa clase de textos–. También he evitado las consideraciones de segundo grado, tanto genéricas como evaluativas. Por último, he procurado hacer lo que suelo echar en falta en la crítica periodística: hablar de libros, no de autores; de textos presentados como fenómenos, no de marcas registradas de editoriales y escritores; en última instancia, hablar de historias, y no de episodios de una carrera literaria a la que *el valor se le supone* –o se le niega aun antes de empezar la lectura–. Sí, interpretar es manipular, pero en este caso se han intentado evitar las manipulaciones que –en cualquier escrito periodístico sobre cualquier librotienen que ver con la circulación en el mercado, con la nombradía del autor y con el *criterio de calidad* del crítico, sea éste cual fuere. Con frecuencia oigo decir que vivimos en una sociedad «relativista» en que «todo vale» y «todos los valores sólidos se han difuminado en el aire». Esta versión banalizada de la teoría posmoderna no me parece adecuada para nuestra época; me parece, en cambio, que vivimos en un ámbito en que todo el mundo parece tener creencias y certidumbres ortodoxas. En el caso del mundo literario, se cree en nombres propios de editoriales, agencias literarias y autores establecidos como *brand names*. Olvidemos por un momento todo eso e intentemos hablar de textos.

### Lo expresivo y lo denotativo en la cultura de masas

Si la pregunta, pues, es admisible a trámite, consideremos las posibles maneras de contestarla. La primera tiene que ver con el uso de las referencias nominales. «What's in a name?» La pregunta de Julieta implica una distinción de nivel. La distinción entre *cultura pop* y *alta cultura* está fundada, en efecto, en presupuestos asociados a los nombres –a su sonoridad y a su resonancia, antes que a su significado–, y sólo secundariamente en un examen cuidadoso de las obras que esos nombres proponen a nuestra consideración. Las palabras «porno» y «Fumanchú» traen efluvios de la cultura de masas –aunque la pornografía también se encuentre en la alta cultura–; *sensu contrario*, «poesía» y «Mishima» son términos asociados a la alta cultura –si bien Mishima fue un populista y el Yoyas también ha publicado un poemario–. En primera instancia el *mundo referencial* de A parece, claro está, mucho más pop que el de B; el contraste entre referentes *altos* y *bajos* queda realzado, además, por la diferencia de nacionalidad. Surge aquí una segunda objeción: la cues-

ción no es qué *proper names* aparezcan sino qué tratamiento artístico reciben; el recuento sólo nos da unos cuantos *referentes reales* de los textos, no su orientación, y mucho menos su *sentido*. En efecto, la palabra «poesía» ha inspirado canciones abominables, y en nombre de Mishima se han escrito redomadas sandeces –el propio autor de A lo señaló en un artículo al respecto–. Pero si esto es cierto, entonces ¿por qué esta consideración no aparece nunca en la crítica de narrativa contemporánea? ¿Por qué siempre se da por sentado que una novela metanarrativa es *cultura literaria* (aunque la metaficción no sea un recurso exclusivamente libresco) mientras que la historia de un grupo de rock es *pop* (aunque estos dos términos sean tan distintos)? La respuesta tiene que ver con la consideración del referente nominal en literatura: porque la interpretación del referente está subordinada a un presupuesto contextual y espacial sobre los usos culturales. En otras palabras: el término «Santiago Bernabéu» lo podemos percibir como alta cultura en el contexto de un escrito hagiográfico sobre el Centenario del Real Madrid, mientras que las palabras «William Burroughs» aparecen connotadas como cultura popular si figuran en la reseña de un disco. De aquí se deriva una conclusión que, aunque aún no responde a nuestra pregunta, sí da un criterio de interpretación para el tema que nos ocupa: el contexto de referencia determina que algunos nombres *se den por sentados* –como cuando creemos que la apelación al Santiago Bernabéu sólo refleja *la experiencia compartida* o *el sentido común*–, mientras que otros se nos aparecen como el resultado de una *voluntad de imagen* –cuando nos parece que quien menciona el nombre de un grupo musical lo hace *para presumir de que lo conoce*–. En el primer caso nos encontramos ante un gesto *denotativo*; el segundo caso se denomina *expresivo*. La primera conclusión es: la cultura pop pasa a ser interpretada como cultura *neutra* o *alta* cuando alguien decide que es denotativa, y no meramente expresiva.

### La mitología literaria como «midcult»

Si la apelación a los *referentes* no basta para responder a nuestra pregunta, intentemos una segunda aproximación: la temática. Hemos dicho que la narración A trata, entre otras cosas, de asesinatos, espectros y ocultismo; B se ocupa, quizá en primer lugar, de un poeta y su relación con la metrópolis. Los temas de A tienen rancio abolengo en la historia literaria, pero a día de hoy suelen ser considerados literatura de género o subliteratura. En cambio, los versos y la leyenda personal de Lowell son parte de la mitología cultural.

Una vez más la respuesta parece evidente. Pero cabría preguntarse: ¿qué papel desempeña esa *mitología de la cultura*? En uno de los ensayos fundacionales de la sociología contemporánea, Roland Barthes describió la sociedad capitalista como una «sociedad anónima» en que el mito arraiga por necesidad, y en la que tiene lugar una revisión de lo mítico entendido como «palabra despolitizada», esto es, sin connotación de crítica social. En esta sociedad anónima Marlon Brando es un *mito de masculinidad* de inspiración clásica que convive con lo que Barthes denomina «el mito del escritor», codificado como ciudadano solitario, ineficiente, como pequeño excéntrico, cuyo rasgo más distintivo es una carencia: no tiene los horarios, los jefes y los controles que constituyen el *verdadero trabajo*. Esta figura, fraguada en el imaginario romántico y reelaborada en la crítica modernista a la cultura de la productividad, ha llegado a nuestros días en forma de personaje espectral y espectacular a la vez. La biografización y mitologización del escritor es parte central de un sistema literario concebido como jardín de estatuas, en que todo debate intelectual queda colapsado en nombre de la fascinación neoclásica por las anécdotas de literato, los homenajes, los reconocimientos, las reverencias al maestro, los apotegmas y las frases póstumas. Precisamente uno de los relatos del libro *A* escenifica este tema –aunque no con el mismo sentido crítico– al describir una subasta en Sotheby's de «objetos que habían pertenecido a escritores y políticos», y que ofrece una enumeración caótica de bibelots fetichizados. Un ejemplo patente es una reciente biografía literaria de Gabriel Ferrater, en que la mentalidad de un poeta, matemático y teórico de la literatura superdotado, políglota innumerable e introductor del estructuralismo en España, es reducida a una serie de patéticas estampas de letraherido alcohólico haciendo el gilipollas en la Feria de Frankfurt. En efecto, la producción mediática del escritor como mito es neoclásica –y no tiene nada de «crítica», como señalaba Barthes–, y esto afecta no sólo a algunos periodistas culturales con garbo y retranca, sino a los más encopetados de entre los críticos de nuestro país. En suma: la leyenda de Lowell no tiene por qué ser una expresión de inteligencia literaria, sino que puede muy bien ser una afición irracional –un «midcult», como lo llamaba Umberto Eco–, de la misma manera que el tema de los espectros puede ser actualizado en nombre de ideas nada banales. De nuevo, la respuesta que parecía patente no lo es tanto.

La jerga de la autenticidad como reescritura

Una tercera respuesta posible tiene que ver con la elección del registro lingüístico. Entre las citas de A hemos leído algunos vulgarismos, ciertas menciones a lugares comunes geográficos o personales, más de una *trivialización de la violencia*, si es que aún se dice así. En cambio, en las frases de B predomina un tono meditabundo, sentencioso, infinitivo –verbos como *vivir*, *perdonar* o *valorar* parecen venir de profundis–, que es uno de los rasgos de estilo de su autor. En el primer caso nos encontramos ante una *jerga*; en el segundo, ante un *lenguaje de autoridad*. La introducción del coloquialismo –desde el «Merdre!» con que Alfred Jarry atronó la escena francesa a principios del siglo pasado– es, en principio, una de las marcas de estilo más notorias de lo popular. Ahora bien, ¿acaso los *best sellers* –e incluso los *best sellers* cultos y respetables– son un jardín de vulgarismos? Muy al contrario: el estilo propio de la narrativa verdaderamente popular –no las novelas con tema *pop* que se publican en una editorial independiente y venden ochocientos ejemplares, sino los libros sobre *grandes temas* que se facturan por decenas de miles– es un *high style* relamido y estreñido que no perdona ni uno solo de los *topoi* inmortales de la literatura: amoríos y moribundas adaptados a cualquier discurso de psicología social que tenga cierto eco entre las revistas del momento. La crítica a la cultura de masas empieza no tanto con los textos de Adorno sobre música y televisión como con su refutación de la «jerga de la autenticidad» heideggeriana concebida como «falso clasicismo». En esa misma línea cabría hablar, en literatura contemporánea, de una *jerga de la autenticidad novelística* que constituye el verdadero estilo del mercado. Sucede con frecuencia que ese estilo se nos aparece no ya como una remisión a la alta cultura contra el pop, sino más bien como una *segunda redacción seria* de un texto que, en primera instancia, podría muy bien ser pop. Una reciente novela de una narradora y poetisa muy prestigiosa, publicada por Siruela, mostraba a una mujer sin nombre que medita en silencio en su casa del monte –todo convenientemente alegórico, confortablemente ahistórico, bien a resguardo de la *tentación de actualidad*– que, en un momento de la narración, «se levantó y fue a la nevera para buscar un refresco». ¿Un refresco? ¿Carbonatado? ¿Burbujeante? ¿La chispa de la vida alegórica? ¿Que levante la mano el que se fue a un caserío *perdió* a buscar el *Da Sein*? ¿No nos parece ver a la autora tecleando, en una primera versión, «una pepsi», o «una euro cola», o cualquier bebercio que realmente guarde en su alegórico frigo, y luego tachando el nombre propio para quedarse con ese –¡ay, demasiado real, no lo bastante abstracto!– «refresco»? ¡Cuánto nos recuerda es-

te refresco a aquella botella de coca-cola de la que habla Arthur Danto en uno de sus ensayos sobre Warhol, y que era un primer intento, patoso y avergonzado, de salir del paradigma del arte abstracto y empezar con el pop: una *botella pop*... esbozada con manchones expresionistas-abstractos! *La jerga de la autenticidad como segunda versión corregida de un texto pop*: ése es uno de los principios estilísticos que sostienen la división entre literaturas respetables y *poppies*. Desde ese punto de vista, no es imposible que A resulte ser, en su estilo directo y sin ambages, un texto más elevado, por más sincero, que B.

«Contigo sí» o la mentalidad correcta del espectador

Intentemos un cuarto y último acercamiento. Si los tres criterios anteriores no resultan concluyentes, entonces se hace preciso desplazar el acento desde *el texto en cuanto tal* a su receptor. Hemos dicho que la evaluación de los referentes y de los temas depende de un sujeto que puede juzgarlos «expresivos» o «denotativos». Ese sujeto debe ser, en última instancia, el público mismo. Ya se ha señalado que ambos libros hacen algunas consideraciones sobre el público; es más: lo incluyen como personaje colectivo. Y lo hacen de maneras muy dispares. En A hay dos cuentos –uno de ellos el más conocido, el *single* del libro– que reproducen actos de expectación colectiva (el partido de fútbol, la carrera de caballos) en espacios espectaculares (el estadio, el hipódromo) y con alguna representación de la masa. Y lo hacen de manera complementaria, definiendo ese personaje colectivo llamado «público» a partir de un doble criterio. En el primer caso se refiere una escena en que un jugador, a punto de marcar gol, hace una *paradinha* delante de la portería, se recrea en la suerte, y de este modo altera el tiempo de la contemplación: introduce su propio tempo dentro del ritmo impuesto por el espectador, que espera el gol *ya, y no dentro de un segundo* –suscitando así la impaciencia y la ira de la mayoría de los aficionados–. En el segundo caso se describe a dos asistentes a una carrera de caballos, uno de los cuales tiene una visión peculiar, singularizada, dentro del estadio: entiende de carreras –gana su apuesta– y lleva unos prismáticos muy finos, que usa para dos actos de clarividencia simultáneos: seguir el desarrollo de la carrera y controlar a distancia a un importante personaje al que debe proteger.

Tenemos, pues, dos extremos de la experiencia espectacular: por una parte, la mirada puramente emotiva de la masa; por otra, la visión *técnica* del especialista. Podría suponerse que nos encontra-

mos ante una *crítica posmoderna de la multitud* como la que se encuentra al principio de *Mao II*, de Don DeLillo, con su retrato del Yankee Stadium, su célebre descripción de la multitud y su eslogan futurista: «The future belongs to the masses». Pero hay una diferencia relevante. En los dos cuentos de A el narrador, que habla en primera persona, ofrece un *punto de vista razonable* entre los dos extremos. No es tan clarividente como el hombre de los prismáticos – que ha roto, accidental y simbólicamente, los suyos– ni tan sublime como el deportista húngaro, pero tampoco es tan inconsciente como la masa; tiene capacidad para entender y valorar a esos *seres superiores*, pero le faltan sus virtudes intelectivas y su punto de vista. Responde, pues, a un modelo de *narrador empático situado en el justo medio*, como puede ser Watson en relación con Holmes o Nick Carraway en relación con Jay Gatsby. Así pues, ¿se trata de una *crítica a la estupidez de las masas*? En absoluto: el procedimiento de identificación que acabamos de describir hace que nosotros, como lectores, asumamos como propio ese punto de vista intermedio. El narrador de A es un ejemplo perfecto de la *mentalidad correcta* del espectador de la cultura de masas: en primer lugar, acepta los gustos mayoritarios y sus ritos –no está viendo teatro independiente ni videoarte–; en segundo lugar, postula una *diferencia significativa* entre su punto de vista y el de la *masa de espectadores*; *last but not least*, ese punto de vista es modulado y refrenado: no resulta *demasiado agudo* ni peligroso –el jugador de fútbol acabará asesinado y el guardaespaldas es un personaje muy inquietante, quizá un criminal–. Tal es la posición simbólica del aficionado a la cultura pop *mainstream*: sabe que sus gustos suelen coincidir con los de todo el mundo y hace como si fuera igual que todo el mundo, pero en el fondo sabe que es otra cosa. Huelga decir que el Estadio Santiago Bernabéu, como tantos otros, se llena cada domingo con miles y miles de ciudadanos que *simulan ser parte de la masa, cuando en realidad son otra cosa*.

En la salida de este prólogo propondré otra consideración sobre el Bernabéu, y sobre las *maneras de mirar* que tienen lugar en él. Por ahora me interesa retener este punto: la estrategia retórica del autor de A constituye la actualización del modelo clásico de *captatio benevolentia* del lector –concebido, a su vez, como *lector masivo*, que lee libros igual que podría ir al Bernabéu– adaptado a la sociedad del espectáculo. La captación de la benevolencia incluye los recursos de falsa modestia –«yo no soy tan sabio como el hombre de los prismáticos»–, a la vez que el elogio retórico de un punto de vista *sagaz pero sin pasarse*, que aparece «mezclado con los fans».

Desde los principios de la época capitalista éste ha sido uno de los recursos más útiles para la configuración del acuerdo tácito entre autor y lector de un texto literario: desde la postulación, por parte de Poe y después de Baudelaire, del *hombre de la multitud* como dandi, hasta el monólogo interior del productor de cine en *La condesa descalza*, de Joseph Mankiewicz, que aparece pensando –en medio de la multitud que comenta la película, a la salida de la sala– que «el alma del público es más profunda e insondable de lo que ningún productor o crítico de cine podrá nunca imaginar». En un simbólico golpe de *casting*, Mankiewicz decidió que el productor fuera interpretado por Humphrey Bogart, en lo que constituye la forma suprema de elogio retórico del espectador: en el fondo, todos sabemos que somos como Bogart, porque en el fondo Bogart es inteligente. *Postular una individualidad irreductible y un criterio selectivo en un contexto de masificación e indistinción*: como sucede con esos anuncios de burdeles que dicen: «Para el señor selecto» o «Contigo sí», ésa es la forma de hacer pasar lo bajo por alto. Tal es la razón definitiva que hace de A un libro realmente pop: 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.

### La dimisión del narrador medio

En el libro B también abundan las alusiones a la experiencia de contemplación colectiva –quizá incluso más que en el anterior–. No obstante, en este caso la posición ontológica del narrador no resulta tan clara. Para empezar, algunos de los textos hacen referencia a los efectos sociales de medios masivos tales como la revista *Vanity Fair*, el *New York Post* o el programa de David Letterman; pero también se habla de medios de culto, como la revista literaria *Interzone Reviews*, y tiene mucha importancia otra publicación llamada *Amazonas sofisticadas*, que parece una parodia del *Cosmopolitan*. La caracterización de los media resulta ambigua: en un episodio se habla de un aspirante a artista cuya carrera se hundió por llegar tarde al programa de Letterman, pero en otra parte se cambia el foco de descripción y el propio presentador aparece como un pobre hombre abrumado por la responsabilidad. En algunos pasajes el *pensamiento social* de *Amazonas sofisticadas* es satirizado; en otros aparecen discursos antropológicos o sociológicos que salen en esa re-

vista, y que no son ninguna tontería. Algunas lectoras de la revista son *fashion victims*; otras no. Lo que es más importante: la recepción e interiorización de todos estos referentes queda mediada por la frase que repite uno de los personajes –«¡somos europeos!»–, que viene a indicar que no hay propiamente una alienación del público norteamericano ante el flujo mediático. El punto de vista del narrador entra y sale, en alternancia continua, de la cultura compartida: no hay tal cosa como un «punto de vista» razonable desde el que contemplar ese flujo, entre otras razones porque a lo largo del libro se establecen distinciones de género y sexuación que diferencian claramente la cultura pop *de orientación femenina* (películas románticas, algunos actores, etc.) de la *masculina*.

El personaje que mejor ilustra esta distinción es el de William Burroughs, célebre, entre otras cosas, por el homicidio involuntario de su mujer. Burroughs es una celebridad, pero en el libro vive en un urinario y aparece negociando la traducción de su libro *Las últimas palabras de Dutch Schultz*. Aunque no se comenta en el texto, el libro en cuestión es un guión de cine de gánsteres experimental que nunca llegó a ser filmado. Se trata, pues, de una obra *de culto*, sólo para los conocedores del autor; pero el sentido del culto y el fetiche que aquí aparece es totalmente distinto, y aun opuesto, al que inspiraba la subasta de objetos sagrados de escritores que hemos comentado en A. Esta escena fue escrita para un lector que, sin entender nada de arte –no se habla de ello en A– pudiera sentirse fascinado por los ecos lujosos de la palabra «Sotheby's», como quien hojea anuncios de diamantes en el suplemento dominical de un periódico; en el caso de B, en cambio, el lector ideal es alguien que conozca lo bastante la obra de Burroughs –y no sólo su leyenda– como para que le resulte familiar una obra que no está entre las más relevantes. Como puede comprobarse, los espacios distintivos del pop han cambiado de manera sustancial: de lo que se habla aquí es, parafraseando a Burroughs, de una interzona cultural cuyos personajes tienen ocasionales efusiones pop, decepciones *trash* y experiencias relacionadas con una supuesta cultura popular subterránea o aun invisible. El pop ya no está en el estadio, sino en el urinario; la *experiencia compartida* no es el espectáculo, sino la abyección. La posición discursiva del narrador del libro B puede describirse, entonces, como una secuencia de interferencias, dimisiones, reentradas y refutaciones que suceden después (históricamente, discursivamente, incluso emocionalmente) de la cultura pop tradicional. A diferencia de lo que sucedía con A, el lector de este libro no halla un tranquilizador personaje-guía que oriente su recorrido por

ese mundo referencial, y tampoco tiene ningún modelo que pueda convencerle de su propia autoridad intelectual al respecto. Al contrario: en varios casos se reconoce la influencia de personajes como Letterman en términos de universal e inevitable. No se trata sólo de una dimisión, sino, más allá, de una puntualización importante: no somos *hombres en la multitud* sino instancias de contemplación que entran y salen de sus referentes. En suma: si B es menos pop que A no es sólo porque contenga los referentes literarios y de otro orden que se mencionaban al principio, sino más bien porque su representación de la cultura de consumo se ha diversificado y concretado hasta tal punto que no puede postularse tal cosa, una *conciencia integrada pero culta* que juzgue y vehicule esos referentes.

#### Respuesta (y nuevas preguntas)

No me cabe duda de que algunos lectores habrán adivinado ya que el texto A es el segundo libro de cuentos de Javier Marías, *Cuando fui mortal* (1996), y el texto B es la quinta novela de Ray Loriga, *El hombre que inventó Manhattan* (2004). El libro pop de Marías se integra en una vertiente particular de la cultura de masas: la literaria, que tiene medios y modos de difusión que van desde una sección en *El País Semanal* hasta el aparato de distribución y propaganda de su editorial; el libro de Loriga, que es una manifestación peculiar de alta cultura, tiene que ver con una *presentación pública de autor* que usa algunos recursos de la mercadotecnia literaria, a todas luces mucho más modestos y minoritarios que el anterior. Como he tratado de demostrar, la cuestión no se reduce a *quién vende más* o quién ha tenido más fortuna con las agentes literarias: estos dos factores son posteriores y derivados respecto de una concepción de la literatura que, en el primer caso, es pop y *mainstream* – aunque el carácter *denotativo* de su autor y de sus referentes la haga pasar por alta cultura–, y en el segundo es *afterpop* – aunque la percepción usual de su autor y de sus referentes la haga pasar por *pop expresivo*–. Me importa subrayar que lo que acabo de hacer es un comentario técnico y no un acto de crítica evaluativa: no he dicho, ni he dado a entender, qué libro me *parece mejor*, y no he arrojado a Loriga contra Marías. Lo que me preocupa es un asunto bien distinto, y a fe mía más trascendente que los goces o disgustos privados: ¿cómo se explica que el discurso crítico, publicitario y académico sobre Marías siempre ponga en primer término nombres tales como «Marcel Proust» o «Henry James» y nunca el de Marshall MacLuhan, y en cambio la literatura descriptiva sobre Loriga siem-

pre hable de «pop neoyorquino» y «joven norteamericano» y nunca de metaficción crítica? ¿No es la recepción más usual de estos textos, y de otros que podrían mencionarse, una reescritura que les hace decir, en el sentido en que Eco definía la sobrelectura, «algo que manifiestamente no dicen»? ¿Quién hace esa sobrelectura y quién la difunde?

El «poppy» es usted, abuelo

Si Marías resulta ser más pop que Loriga, entonces quizá los cómics puedan decirnos más sobre este asunto que cierta literatura. Considérese el siguiente diálogo: «Últimamente la televisión es que es un asco. Ya no se puede ver nada.» «Pues no sé qué decirte, porque como yo realmente no la veo, no puedo opinar.» Esta escena, que se encuentra en una viñeta de la serie de Mauro Entrialgo *Ángel Sefija*, es muy representativa del debate cultural tal como *realmente* se plantea en nuestros días. En el cómic en cuestión el primer personaje tiene unos cincuenta años y lleva barba, gafas y pipa; el segundo tiene unos quince años menos y es representado con algún adminículo moderno (camiseta ingeniosa, perilla recortada, etc.). El primer personaje vive en la cultura pop, asume como una condena necesaria la exposición a sus medios y se siente obligado a repetir la cansina cantinela de la Escuela de Frankfurt acerca de la estupidez de la cultura de masas; el segundo sólo es un turista de la cultura pop, y cuando la visita escoge qué objetos de esa cultura le conciernen. El primer personaje es el que, sin haber leído narrativa reciente, echa pestes de los *autores pop* –aunque de hecho quizá podría entenderlos mejor que el segundo– porque necesita ese elemento de oposición para sustentar su discurso. Lo que falta en la viñeta –lo que se presupone, la *negación de la evidencia* como recurso clásico de la comicidad– es precisamente la complicidad sobre la que se funda la respetabilidad cultural. Es a personajes como ése a quien debemos el gran malentendido contemporáneo acerca del tema que nos ocupa. Es él quien *crea en Marías* como garante de alta cultura y desprecia de otros autores connotados como *poppies*; por las mismas, es el tipo de lector que cuando lee un texto llamado *Trivia Quiz* decide que eso es una «imitación del *Pop Quiz* de David Foster Wallace» –sin pararse a considerar que antes de Wallace ha habido decenas de dibujantes de cómics, escritores y autores de prensa satírica que han usado el modelo del cuestionario.

Si, como hemos señalado, los criterios de distinción que suelen usarse no dan respuestas definitivas, entonces ¿en qué se diferen-

cian los *autores pop* de los *serios*? Lo que es más importante: ¿a quién beneficia tal distinción? De entre los distintos criterios que el personaje mencionado podría manejar el más decisivo es –como muestra la viñeta– el generacional. Los medios de comunicación y entretenimiento han contribuido a plantear esta distinción de manera subrepticia y poco directa, pero no por ello menos efectiva. Desde su punto de vista existe una brecha entre los escritores que podría situarse en torno a los treinta y cinco y los cuarenta años –más concretamente: entre los autores nacidos a principios de los años sesenta y los autores de los setenta. 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*, y que sólo serán considerados *serios* en la medida en que realicen algún gesto muy explícito de sumisión y reverencia a la cultura literaria oficial–. Dos órdenes de poder, por tanto: una jerarquía generacional (o *edadista*, como diría David Cooper) que se hace coincidir con una jerarquía cultural (la oposición entre alta y baja cultura). Este doble orden es uno de los factores que garantizan la estabilidad del sistema de las letras, tanto en nuestro país como en otros.

El auge de la cultura pop no ha dado lugar, como suele decirse, a una «indistinción entre Shakespeare y los cómics».

La única persona en el mundo que cree eso es Alain Finkelkraut; ningún lector de cómics ha pensado jamás en esos términos. En cambio, el resultado ha sido una resituación de la jerarquía alto/bajo en el marco de la cultura pop. Existe, en efecto, una *alta cultura pop*, con una pátina respetable, y una *baja cultura pop*. Una parte de esa distinción es admisible y aun saludable: un aficionado al arte *bienhumorado* puede reconocer que Jeff Koons es un tipo gracioso, pero difícilmente lo pondrá por encima de Mike Kelley. Pero la cuestión aquí no es cómo se establece esa distinción subjetivamente, sino cómo se objetiva en el mercado. Andreas Huyssen creía que esa diferencia se podía fijar sobre criterios de calidad objetiva; en nuestra época se ha hecho patente que el único criterio de distinción es el poder generacional. Los que acceden al poder cultural se ocupan de que *su cultura pop* –la que les corresponde por formación, por época, quizá por edad– sea presentada y empaquetada como cultura pop denotativa –y, en última instancia, como alta cultura–. El pop es lo que le gusta a la generación inmediatamente posterior a aquella que acaba de ocupar el poder; lo demás, media mediante, es alta cultura. No de otra manera se explica que novelas sobre bingos o sobre telepenas de amas de casa que van al progra-

ma de Jesús Hermida se consideren parte del sistema literario respetable, mientras que narraciones ensayísticas sobre teorías posmodernas de la fotografía se describan como «joven literatura audiovisual emergente».

### Reduce y vencerás

La resistencia a aceptar los contenidos y planteamientos emanados de la cultura de consumo suele plantearse como una forma sensata de conservadurismo: la literatura entendida como *refugio de la Cultura contra la barbarie audiovisual*. Pero ¿qué concepción de la cultura es esta? ¿Qué entienden por «cultura» los que detentan el poder literario en este país? Una breve aproximación, reductiva pero no por ello menos útil, podría realizarse siguiendo el modelo del *Estupidario* de Flaubert. ¿Arte? Desde la aparición del arte conceptual todo es un fraude y una chorrez (excepto algún Barceló, algún Antonio López, alguna cosa más o menos figurativa). ¿Pensamiento? La deconstrucción francesa y sus derivaciones han acabado con él; sólo vale algún Marina, algún Steiner. ¿Feminismo? Una secta de resentidas. ¿Teoría cultural? Cuatro friquis parlotando sobre ciencia ficción. ¿Cine? Cinefilia, mitomanía y la parte más respetable de la Paramount; hasta ahí vale, pero en llegando a Godard, el videoarte y el cine para museo, todo un tostón. ¿Cómics? Una memez, pero parece que van mejorando: hace poco se ha publicado una cosa sobre el Holocausto que irá bien para los niños. ¿Música? U2 tienen su ritmillo, el novio de mi nena me ha grabado un cedé; ahora que, entre Arcade Fire, Tortoise y John Zorn, todo me suena igual. ¿Psicoanálisis? Freud se picaba a su cuñada y Lacan era severo; de todos modos, el vocabulario psicoanalítico resulta muy útil para insultar, como el del Capitán Haddock. ¡Valiente refugio es ése! Una concepción del conocimiento definida por exclusión y menosprecio, en que el término «cultura» ha quedado reducido a la literatura *über alles*, y aun la literatura a algunas formas muy particulares de novela publicadas por editoriales de gran alcance.

La resistencia a la cultura pop no es más que una manifestación secundaria de una actitud reaccionaria que incluye también la resistencia a la teoría y, en general, al giro cultural tal como se ha producido en los últimos veinte años. Este aspecto puede consignarse en algunas reseñas desfavorables de libros recientes que aplican el siguiente modelo: «esta parte del libro no me gusta porque es demasiado *poppy* y me parece vulgar, y esta otra tampoco porque es demasiado teórica y me aburre». En una crítica de la novela de Lucía