

LA ESTÉTICA DE LA X
SOBRE ESTÉTICA Y POLÍTICA EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

JHON EDISON MALDONADO ÁVILA



REQUISITO PARCIAL PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGÍSTER EN LITERATURA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA

Director:

JAIME ALEJANDRO RODRÍGUEZ RUIZ

Bogotá, 2019

NOTA DE ADVERTENCIA

Artículo 23 de la Resolución No. 13 de julio de 1946

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica y porque las tesis no contengan ataques personales contra persona alguna, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

CERTIFICADO

Yo, Jhon Edison Maldonado Ávila, declaro que este trabajo de grado, elaborado como requisito parcial para obtener el título de Maestría en Literatura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana es de mi entera autoría excepto en donde se indique lo contrario. Este documento no ha sido sometido para su calificación en ninguna otra institución académica.

Jhon Edison Maldonado Ávila Marzo 31 de 2018

A mis padres.

Tal vez la autosuperación no sea la respuesta

(...)

Tal vez la autodestrucción sea la respuesta.

Chuck Palahniuk – El club de la pelea

Índice

1. Un discurso estético globalizado	9
2. La Generación X en la narrativa contemporánea	15
2.1. La literatura en la escena <i>underground</i>	18
3. Nota biográfica sobre los autores	24
3.1 Irvine Welsh	25
3.2 Chuck Palahniuk	28
3.3. Rafael Chaparro Madiedo	30
3.4. Ray Loriga	33
4. La estética de la posmodernidad	36
4.1. Formas de pensamiento alrededor de la política y el arte en el sistema capitalista.	41
4.2. La literatura como discurso político	51
5. Una mirada desde las grietas de la ruptura composicional	64
5.1. Fragmentación, una mirada a lo múltiple	66
5.2. Líneas de fuga en la ruptura de la relación con el lector	72
5.3. Lo político en la inorganicidad de la obra	76
6. El escepticismo como discurso político	78
6.1 El <i>nom serviam</i> de un <i>esquizo</i> : una extraña picaresca	81
6.2 No satisfaccion: entre la euforia y la depresión	98
6.3 La carnavalización de lo grotesco	107
6.4 La desestabilización ontológica como una postura política	118
7 Desterritorialización y reterritorialización: cultura de consumo y contracultura en la Generación X	123

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi familia por brindarme su apoyo incondicional en este proceso, a mi padre, mi madre, mi hermano y mi pareja. Ustedes han sido siempre parte de mis sueños.

De la misma manera, agradezco enormemente a mis docentes, quienes han sido, a lo largo de la maestría, una inspiración para mi desarrollo personal y profesional.

Quiero agradecer especialmente a mi director de tesis: Jaime Alejandro Rodríguez Ruíz, quien acompañó mi proceso con su amabilidad y sabiduría.

Finalmente, a mis compañeros de clase, quienes estuvieron al tanto de la culminación de este trabajo. A todos ellos: gracias.

Bogotá, abril 10 de 2019

Profesor

Jeffrey Cedeño

Director

Maestría de Literatura

Pontificia Universidad Javeriana

Respetado Director:

Tengo el gusto de presentar para asignación de jurados lectores, la monografía: LA ESTÉTICA DE LA X. SOBRE ESTÉTICA Y POLÍTICA EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA del estudiante JHON EDISON MALDONADO ÁVILA.

El trabajo del señor Maldonado ofrece una revisión crítica de la narrativa de la llamada Generación X, enfocando su atención en cuatro autores: el escocés Irvine Welsh, el estadounidense Chuck Palahniuk, el colombiano Rafael Chaparro Madiedo y el español Ray Loriga, a quienes vincula de una manera cultural a movimientos y modalidades literarias como la novela posmoderna. El señor Maldonado selecciona y utiliza un marco conceptual adecuado (Hassan, Lozano Mijares, Deluze, Ranciére, entre otros autores) que le permite indagar sobre las posturas no solo estéticas sino sobre todo políticas que desarrolla esta narrativa. Los cuatro autores y sus obras son articulados haciendo uso de categorías (fragmentación, líneas de fuga, neo picaresca, carnavalización y desestabilización ontológica ente otras) que el señor Maldonado construye para dar cuenta, de una manera transversal y dialógica muy productiva, de las principales características estéticas de lo que se puede extender a un momento literario muy particular, relativamente poco estudiado.

Es un trabajo exhaustivo, muy riguroso, bien escrito y bien documentado que hace un aporte muy importante a los estudios de literatura contemporánea.

Atentamente



Jaime Alejandro Rodríguez

1. Un discurso estético globalizado

I'm worse at what I do best

And for this gift I feel blessed

Our little group has always been

And always will until the end.

Nirvana – Smells like teen spirit

Hablar de literatura en nuestro contexto resulta un problema cada vez más amplio y complejo, incluso contradictorio. Es evidente que ya no estamos para discutir la existencia de una noción específica de la disciplina literaria, especialmente cuando la complejidad del discurso que le rodea proviene de la naturaleza misma del mundo en que habitamos. Desde la difusa brecha que separa lo moderno de lo posmoderno, encontramos un escenario en el que las artes escritas han heredado la tendencia a la ruptura propia de la rebeldía moderna. Sin embargo, dicha tendencia se encuentra desdibujada y enmascarada detrás de una especie de aceptación de la naturaleza mercantil del objeto artístico. De esta manera, una buena porción de las manifestaciones literarias se ha instaurado en un régimen de pensamiento distinto, uno que se ha caracterizado por ser plural y heterogéneo.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la inevitabilidad de la expansión de la economía global establece un escenario que masifica la cultura del consumo, permitiendo la aparición de una nueva manera de poner en práctica todo ejercicio creativo desde un material cultural más amplio. La literatura de la Generación X es producto de una época que enfrenta la vertiginosa intervención de una cultura globalizada y dominada por el consumo; un hecho que se ha convertido en un referente obligatorio dentro de los análisis de las literaturas del mundo contemporáneo, y que

resulta, a la vez, tan heterogéneo que ha derivado en un escenario discursivo inagotable. Es en medio de este “momento” que nace una nueva manera de entender los modos de producción del arte de la escritura, que al mismo tiempo se encarga de modificar y mantener los presupuestos de la *episteme* moderna en una constante yuxtaposición de elementos que confluyen en el mismo espacio. De esta manera, caracterizada por la apatía, la violencia, la sexualidad enrarecida y la representación extrema de la vida, la literatura de los autores de esta época se manifiesta como un ejercicio parcialmente rebelde, pero a la vez controlado por las estructuras del mercado.

Posiciones más radicales y tradicionalistas les tildan de ser simples productos mercantiles, definidos por un afán de inmediatez que sólo da como resultado un arte banal y carente de significado. Sin embargo, es precisamente en esa “banalidad” que se halla el sentido de las obras, ya que este modo de expresión es coherente con las formas en que se manifiesta “lo sensible” en un contexto posmoderno convirtiéndose, a la vez, en una forma de reproducción y reconfiguración del material cultural común. Así, el objeto específico del estudio abordado en las siguientes páginas: la producción escrita de la Generación X, será entendido desde la segunda concepción (ya que en ella el impulso hacia la apatía, la incapacidad de involucrarse con causas precisas y la puesta en escena de una versión marginal de la vida, se manifiestan como un ejercicio crítico alternativo a la cultura dominante que no logra desprenderse de ella). Estamos aquí enfrentados a lo que Deleuze y Guattari (2002) llamarían un mundo rizomático, donde las líneas de fuga se cortan constantemente pero no dejan de reproducirse.

Este es entonces un ejercicio crítico en el que pretendo establecer un diálogo, en primera medida sobre las particularidades propias de la narrativa de la Generación X y a partir de éstas, un diálogo sobre el discurso político en medio de la cultura de masas, expuesto de manera explícita o implícita en algunas de las obras de los autores nacidos entre los años sesenta y mediados de los ochenta.

Un ejercicio que se circunscribe en una línea mayor más o menos evidente: el discurso sobre la posmodernidad. De esta manera, al ser la Generación X una de las primeras en vivir las consecuencias de la posmodernidad, se hace necesario establecer criterios de análisis suficientes para la comprensión de las circunstancias que se desarrollan en medio de la cultura de consumo producida en el contexto capitalista actual. Y es aquí donde aparece la primera dificultad, pues el carácter refractario de las manifestaciones culturales posmodernas exige una mirada alternativa que se aleje de toda pretensión de un estudio fundamentado en categorías absolutas. A este respecto, nos apegaremos a la necesidad propuesta por Ibn Hassan de establecer un panorama crítico pluralista, ya que es de esta manera que podemos aproximarnos a un escenario discursivo caracterizado por la tendencia a lo múltiple.

El pluralismo en nuestro tiempo se halla (si no se funda) en los supuestos sociales, estéticos e intelectuales del postmodernismo: allí encuentra su prueba de fuego, su justedad. Planteo, además, que las intenciones críticas de los diversos pluralistas estadounidenses —M. H. Abrams, Wayne Booth, Kenneth Burke, Matei Calinescu, R. S. Crane, Nelson Goodman, Richard McKeon, Stephen Pepper, por no mencionar otros innumerables artistas y pensadores de nuestro momento— abordan esa presuntuosa pregunta, «¿Qué es el post- modernismo?», la abordan e incluso la responden tácitamente. En resumen, han estado hablando en postmodernismo toda su vida sin saberlo. (Hassan, 2006, p. 2)

Una especie de desequilibrio ontológico ronda el escenario de la literatura posmoderna, un derrumbamiento generalizado de todos los presupuestos contruidos por las sociedades precedentes. El rumbo azaroso seguido por occidente implica la imposición de una realidad esquizofrénica, desestabilizada por el consumo, una sociedad que no da cabida a un “desde fuera” que funcione como punto de vista objetivo. Es así como, en medio de la “crisis capitalista” enunciada por Jameson (1995), nos vemos en la necesidad de construir un discurso pluralista que

sea capaz de conectar los diferentes puntos del *rizoma* con el objetivo de conseguir una panorámica, una especie de mapa desde el cual “conectar” las líneas de fuga propuestas por la literatura.

En buena medida, el “arte de la escritura”, al igual que la mayoría de los productos artísticos, ha sido permeado por las dinámicas económicas y culturales que devienen de la propagación de la cultura del consumo. Esto sitúa las artes en un lugar distinto con respecto a épocas anteriores, ya no podemos concebir grandes proyectos o movimientos que conduzcan las artes hacia un fin. No obstante, despojar la escritura del fantasma de su misión en el mundo nos permite y nos exige verla desde puntos de vista alternativos. Es aquí donde me permito retomar los planteamientos de autores que han ahondado ya en la naturaleza de la estética posmoderna, con el fin de construir un horizonte de análisis pertinente a la problemática del discurso político inserto en las obras de la Generación X.

Partiendo del presupuesto de la existencia de un discurso político, en términos del disenso planteado por Rancière (2005), me daré a la tarea de analizar como problemática principal la forma en que una serie de condiciones socioculturales y económicas se ven reinterpretadas a través de planteamientos estéticos comunes entre ciertos autores. Éste es entonces un análisis de las líneas de fuga desde las que se ejerce una redistribución de lo sensible, un ejercicio crítico pluralista en el que me centraré en la posibilidad de ver en las zonas de indeterminación un planteamiento discursivo alternativo a la cultura dominante. De la misma manera, asumiré la tarea de evaluar interrogantes que nos remiten a la naturaleza de la escritura en la posmodernidad, con la intención de construir un fragmento más en la red de perspectivas que se han ido elaborando en los últimos años.

Partiré entonces de un terreno ya abonado para adentrarme en el análisis específico de un momento de la literatura contemporánea. Así, en términos generales, resulta pertinente aprovechar los avances del debate teórico acerca del estado de indeterminación y esquizofrenia sobre el que opera la sociedad capitalista que, planteado inicialmente por Frederic Jameson (1995), se propaga en los análisis de otros autores como Giles Deleuze (2015) e Ibn Hassan (2006). Dicho análisis se enfocará en comprender cómo la narrativa de la Generación X es finalmente un ejercicio de escritura posmoderna, no sólo por su ubicación temporal, sino por su disposición discursiva. Por otro lado, la manera en que se presenta una relativa distancia con las tradiciones precedentes, la agresividad de los contenidos y la simplificación técnica, pueden ser entendidos como una forma progresiva de redefinición de la labor literaria, de sus intencionalidades y su lugar en la cultura.

La naturaleza de las obras abarcadas dentro de las distintas categorías atribuidas por la crítica que les sitúan como posmodernas, se circunscribe así dentro de la indeterminación esquizofrénica del posmodernismo (en estos términos nos será de gran utilidad el estudio desarrollado por María del Pilar Lozano Mijares (2017) sobre la novela española contemporánea). De esta manera, y bajo los referentes establecidos por los autores citados, surge como primera intención delimitar un andamiaje conceptual que permita la aproximación a las problemáticas propias de las obras de la Generación X y, en consecuencia, establecer como tesis fundamental que existe una estética más o menos globalizada que responde a un discurso político dentro de la narrativa de la época. Para ello usaré como ejemplo a cuatro autores: Chuck Palahniuk, Irvine Welsh, Ray Loriga y Rafael Chaparro Madiedo*.

* Me referiré abiertamente a varias obras de los cuatro autores, sin con ello establecer una pretensión de análisis total de las mismas. Sin embargo, y para efectos formales, abordaré las obras *Asfixia* (2007) y *El club de la pelea* (2014), de Palahniuk, *Acid House* (2005) y *Un listillo* (2005) de Irvine Welsh, *Lo peor de todo* (1992) y *Héroes* (2014) de Ray Loriga y, *Opio en las nubes* (1998) y *Siempre es saludable perder sangre* (2015) de Rafael Chaparro Madiedo.

Los cuatro escritores son más o menos próximos a los inicios de la generación, si no nos apegamos a líneas temporales imaginarias. Sus obras coinciden, en términos generales, con muchos de los presupuestos que caracterizan a los autores de la época y, además, la naturaleza de su narrativa permite el desarrollo de un debate sobre los discursos políticos en las obras de esta escena literaria. Por otro lado, la elección de las obras responde a la necesidad de establecer un panorama diverso, en cierta medida azaroso, que permita estudiar el mismo fenómeno en contextos diferentes. Así, partiendo de la idea de que, pese a las particularidades, existe una especie de estética globalizada, podremos analizar de manera puntual la forma en que la propagación del capitalismo ha afectado las producciones artísticas en un contexto relativamente global.

La intención de estudiar la narrativa de la Generación X como un fenómeno global inserto en las dinámicas del capitalismo obliga a realizar una aproximación a las categorías de análisis ya propuestas por la crítica que la circunscriben en denominaciones que apuntan a líneas comunes que iré esbozando en las siguientes páginas. Categorías como *blank fictions*, *agressive fictions*, *neopicaresque* o “realismo sucio”, se han ido consolidando en las propuestas críticas planteadas por autores de distintas nacionalidades. Este enriquecimiento conceptual, ha permitido la aproximación teórica hacia las distintas obras que denotan una manera distinta de concebir y ejecutar la labor literaria. De maneras diversas, el rechazo hacia estas manifestaciones artísticas, prácticamente unánime en ciertos momentos, ha ido desvaneciéndose para dar paso a un panorama crítico enriquecido por propuestas que dan pie a un debate académico riguroso.

Me daré entonces a la tarea de entrar en dicho debate, de hacer crítica y a la vez un análisis metacrítico que aporte a la construcción de horizontes interpretativos de problemáticas literarias actuales. El espacio dado en las siguientes páginas no es más que una excusa para estudiar y enriquecer los aportes hechos alrededor de la narrativa contemporánea.

2. La Generación X En La Narrativa Contemporánea

La crisis de una generación

We're the middle children of history, man.

No purpose or place. We have no Great War.

No Great Depression. Our Great War is a spiritual war...

our Great Depression is our lives.

Chuck Palahniuk – Fight Club

Más de dos décadas después de la publicación de la novela *Generación X* de Douglas Coupland, toda una propuesta artística, basada en el enfrentamiento a las consecuencias del “frenesí consumista”, sigue en vigencia y sus postulados sujetos a debate. Los nacidos entre 1961 y 1984* representaron una cultura de la insatisfacción, el epítome del fracaso capitalista, que aparece en el panorama literario como si se tratase de un manifiesto sin fundamento o propósito aparente. Dominada por el caótico nihilismo de la *episteme* posmoderna, la Generación X surge para intentar, con mayor o menor éxito, la reconfiguración artística de los resultados de una vida supeditada a las banalidades subyacentes a la vida del mundo mercantilizado. Es por esto que la rebeldía que se le atribuye a sus producciones no ha podido cimentar una reacción concreta por parte de la crítica y los lectores, ya que, de una u otra manera, el sistema económico se mantiene

* Voy a partir del presupuesto de la existencia de una “generación” que pueda ser nombrada con el apelativo de la X. Aunque se trata de una especie de imposición mediática que con el tiempo se convirtió en un consenso sin verificación, gran parte de la crítica aquí citada coincide en la presencia de ciertos valores comunes, y algunas condiciones culturales precisas que pueden identificar a los artistas que nacieron en las décadas referidas. Las fechas varían dependiendo de las fuentes, y no es mi intención establecer una delimitación precisa de un momento cultural tan amplio, más bien el estudiar cómo los modos de vida y de pensamiento de la época se ven interpretados en las obras literarias. Así, no es el objetivo de este análisis el determinar la validez de una brecha generacional, sino establecer una perspectiva analítica concreta de las formas de arte narrativo producidas en el contexto señalado.

intacto y el arte, convertido en un objeto de mercado, se halla en la etapa en que su desencanto le ha permitido desprenderse de la ilusión vanguardista de una modificación de la realidad práctica.

El consumismo entró en escena una vez más y consumió, valga la redundancia, a una generación hastiada de consumismo: Kurt Cobain no aceptó su propia fama ni ser líder espiritual de nadie y terminó con su vida de forma violenta. A los grupos y artistas que, en general, más encajaban en el patrón se les ofrecieron contratos multimillonarios y una fama desmedida que, por lo menos en España, no se vio reflejada en auténtica influencia. (Astur, 2012)

Así, lejos de ser un proyecto totalizador o de intenciones revolucionarias, el del arte de la Generación X es más bien producto de la confluencia de situaciones que enfrentan por primera vez, y de manera definitiva, a la comunidad global con un contexto en el que el consumo se presenta como el sustituto a la promesa de felicidad incumplida por la modernidad. Como escenario, producto de una *episteme* nueva, la posmodernidad produce la sensación de un constante vacío consecuencia de la despiadada mercantilización de toda relación humana. Esto conduce a los artistas a reflejar en sus obras una visión del mundo desencantada y apática (capaz de reconocer el apabullante peso de la cultura de consumo), y a la vez, instaurada en el sinsentido de la relación mercantil (una dicotomía que definiría la producción escrita de este momento).

Esto justifica la existencia de posiciones encontradas respecto a las producciones artísticas de la época (las literarias incluidas), en algunos casos acusadas por su aparente banalidad, en otros, puestas como objetos de mercado que han permitido que las dinámicas económicas del capitalismo las absorban. Teóricos como Germán Gullón o María del Pilar Lozano Mijares, por citar algunos ejemplos, acusan a la crítica española de trivializar o rechazar la producción escrita de la época y, sin embargo, ambos insisten en la presencia de valores estéticos que deben ser analizados bajo miradas alternativas.

La obra de los equis fue recibida por la crítica con duras descalificaciones, y sus autores declarados parias y renegados de la literatura. Los críticos tenían razón, si juzgamos las novelas neorrealistas desde los criterios tradicionales de juicio, los de la sensibilidad y gusto estético clásicos. En cambio, los autores, sus ficciones, los personajes que en ellas aparecen y sus modos poco convencionales de comportarse, pedían que los textos no fueran juzgados desde patrones fijos, sino desde las preferencias del lector individual. (Gullón, 2006)

Lozano Mijares propone, como respuesta a dicho rechazo, la idea de establecer un paradigma de análisis que se fundamente en la reflexión sobre el texto posmodernista. Su paradigma estético se halla en la hibridez, una fórmula que no puede ser analizada bajo los cánones de las formas de arte precedentes. De esta manera, vemos en ambos ejemplos la necesidad de aproximarse a los textos con miradas, en primera medida alternativas y en segunda, heterogéneas. Dado que el texto se halla inserto en el contexto del arte posmoderno, su hibridez lo conduce a paradigmas de interpretación de estrategias múltiples y diferenciales.

El texto posmodernista es el híbrido por excelencia y su crítica necesariamente ha de serlo también, del mismo modo que su lector, el cual deberá apropiarse de un conjunto de temas, alusiones o registros literarios familiares para su tarea no sólo de consumidor, sino también de crítico y participante en el proceso, es decir, de re-creador. (Lozano, 2007, p. 179).

Así, la presencia de una generación dedicada a poner en escena las condiciones espirituales del mundo contemporáneo, permite la aparición de una nueva forma de concebir la labor literaria. Una literatura honesta, desencantada y polifacética, capaz de generar propuestas que atacan y reflejan al mismo tiempo las dinámicas vitales de la posmodernidad. No se trata ya de movimientos o corrientes, se trata de escenarios en los que se han desarrollado propuestas estéticas que se ponen en función de una concepción del mundo cada vez más amplia y heterogénea.

2.1.La Literatura En La Escena *Underground*

En enero de 1992, *Nevermind*, el segundo álbum de la banda norteamericana Nirvana se posicionaría en el primer puesto de las listas de *Billboard*, y con ello, una generación entera de jóvenes se tomaría un espacio reservado para la cultura dominante, poniendo en primer plano a la escena *grunge* de Seattle. Como sucedió en muchos otros ámbitos artísticos y culturales, el ascenso a la fama de la banda norteamericana ejemplifica la popularización de una cultura del descontento, que creció hasta convertirse en una industria multimillonaria que se alimentaría de la comercialización de productos artísticos y modas que unos años atrás eran exclusivos de contextos cerrados y marginales; originados en su mayoría en la subcultura *Punk* inglesa.

A través de la propagación de la escena *underground* logró visibilizarse la generación que sucedería a los *Baby Boomers*, y pasó, bajo un progresivo y dudoso consenso, a ser denominada con el atributivo de la X. El título, originado en el trabajo de Robert Carpa y popularizado por la novela de Douglas Coupland, alude en cierta medida a un espacio en blanco, una casilla que pide ser llenada con algo. La X es un espacio de indeterminación que se caracteriza por la sensación de un vacío creciente que deviene de las dinámicas de mercantilización del mundo capitalista.

A medida que el mercado se expande y el sistema económico se fortalece, los medios de oposición práctica se reducen dejando espacio únicamente para la consecución de reacciones simbólicas, una especie de revolución ligera que no trasciende sus espacios cerrados. Así, la única reacción visible se halla en los escenarios *indie* y *underground*, prácticas culturales que a largo plazo se hallan instauradas en rebeliones simbólicas y cerradas que no alcanzan un nivel de oposición práctica hacia la maquinaria global. De esta manera, los de la X no constituyen una revolución activa dedicada a la destrucción material y definitiva del mundo capitalista*;

* Aunque esta circunstancia pueda parecer negativa, en esencia constituye la consecución de cierta madurez cultural en un contexto en que el fracaso de los propósitos vanguardistas es evidente. No se trata de eliminar la función social

revoluciones han perdido sus móviles y sus causas se fueron desvaneciendo a medida que generaciones anteriores se adueñaron de una estructura económica que pretendieron derrocar.

Hay en el arte de la Generación X una tendencia a aceptar la inevitabilidad de éste hecho: la dinámica económica que nos rige absorbe poco a poco todo lo que se le opone, y la lucha se hace inútil, por lo que la única respuesta viable se cristaliza en la apatía. Ya sea el decadente *zen* de los personajes de Irvine Welsh, o la búsqueda intencional del abismo en Palahniuk, el mundo descrito en las obras de la generación X se caracteriza por una enfermiza tendencia a la *ataraxia*: “Me estoy simplificando a mí mismo. Estoy buscando el equilibrio perfecto entre la felicidad y la tristeza” (Palahniuk, 2007, p. 281).

Es por esto que la producción escrita de la época se halla circunscrita, por un lado, en un mundo inevitablemente absorbido por los procesos de mercantilización, y por el otro, en el desencanto hacia la vida que dicha realidad conlleva. Esta contradicción generaría toda una serie de obras que se caracterizan por una incomodidad inherente hacia el mundo, incomodidad que les permite narrar desde los márgenes una versión alternativa e incluso “incorrecta” de la vida. No por esto tenemos una crítica enfurecida del mundo de la cultura de masas, más bien es la búsqueda de una mirada alternativa del mismo; no totalmente fuera de los límites, pero sí en el borde más externo. Es por esto que, en buena medida, el espacio de crítica hacia la vida actual se encuentra al parecer empañado por la ausencia de un compromiso serio con esta última:

Generation X's apparent decadence thus seems based on very narrow and limited kinds of indulgence. This is a constrained decadence barely worthy of the name. The contradictions in the novel's escapist, rebellious ethos have been exposed in a way that offers a problematic insight into the close affinities between contemporary culture and the slacker's critique of that culture. In one sense this underlines

del arte, sino de reconocer su incapacidad para modificar la realidad. De esta manera, los autores de la Generación X presentan una propuesta escéptica, pero a la vez honesta.

the problems facing projects that attempt to find some kind of critical space outside the boundaries of contemporary culture, while in another it offers an insight into the diluted decadence of the slackers, a world-view which may promise to produce an antidote to conditions in the late twentieth century, but in reality only offers another version of those conditions* . (Annesley, 1998, p. 126)

Dicha tendencia a la marginalidad, aferrada a su vez a la cultura del *mainstream*, da como resultado una literatura que no encontró una aceptación completa por parte de la crítica (aunque este hecho se halle mermado especialmente por la crítica norteamericana). En buena medida, y como vimos en palabras de Gullón, el problema se encuentra en la perspectiva desde la que fueron abordadas inicialmente. Es por esto por lo que una obra como *American Psycho* de Bret Easton Ellis, termina levantando una polémica moral en medio de dos generaciones que ya habían pasado por la popularización del *gore* en el cine. No es asunto de la violencia, ni de la sexualidad explícita, es un asunto del enrarecimiento del capital cultural común, una puesta en escena que resulta en buena medida incómoda para el lector porque no está diseñada para el disfrute sino para la provocación y la ruptura. Lo que encontramos en manifestaciones literarias de este talante es más bien una especie de dislocación que establece una mirada disyuntiva de un mundo ampliamente conocido y decodificado.

For a surprising number of recent American novels, this long-standing author-reader contract has been broken. Modernist fiction ostensibly rejected that author-reader relationship, yet initial bafflement or indignation caused by Joyce, Faulkner, and others faded because our readerly drive to

* La aparente decadencia de la Generación X, por lo tanto, parece estar basada en una estrecha y limitada especie de indulgencia. Esta es una decadencia limitada apenas digna de este nombre. Las contradicciones en el *ethos* escapista y rebelde de la novela, se han expuesto de una manera que ofrece una visión problemática de las estrechas afinidades entre la cultura contemporánea y la crítica de los “vagos” hacia esta cultura. En un sentido, esto subraya los problemas que enfrentan los proyectos que intentan encontrar algún tipo de espacio crítico fuera de los límites de la cultura contemporánea, mientras que en otro, ofrece una visión de la decadencia diluida de los “vagos”, una visión del mundo que puede prometer la producción de un antídoto para las condiciones de finales del siglo XX, pero en realidad, solo ofrece otra versión de dichas condiciones. Traducción libre del autor.

solve puzzles succeeded. In general, if not always in each particular work, what initially seemed like jagged pieces proved to fit into a relatively coherent and therefore satisfying picture. The authors of the more aggressive novels considered here not only refuse to give us a coherent picture but also tend to abandon the generic patterns of plot and closure, and thus deny us relief and enjoyment* . (Hume, 2012, p. 2)

Este momento de la producción escrita mundial, influenciada mayormente por la escena cultural angloamericana, propone una estética de lo alternativo, lo *underground*, en función de una construcción reconfigurada de la cultura pop y se enfoca, de la misma manera, en la deconstrucción de los valores tradicionales que han gobernado las lógicas representativas del arte. Dicha propuesta no puede hacerse desde otro espacio que no sea el de los límites de la cultura dominante.

Una especie de nihilismo nietzscheano, sin búsqueda o consecución del superhombre cunde en las obras publicadas por los autores de la Generación X. Así, esta *aurea mediocritas*, en la que no se consigue nada ni se acepta todo, se convierte en el estandarte de autores como Irvine Welsh, Chuck Palahniuk, Bret Easton Ellis, José Mañas, Ray Loriga, Lucía Extebarría y Rafael Chaparro Madiedo, entre otros. La sensación de desarraigo se manifiesta en la producción de obras estilísticamente atípicas, moralmente incorrectas y enfocadas en los espacios de indeterminación de la cultura. Esto no pone a los autores en oposición directa con las generaciones anteriores, lo que ya de por sí constituye una dinámica generacional común, sino en la tarea de la modificación de los principios sobre los que se construyó la literatura precedente.

* Para un sorprendente número de novelas norteamericanas recientes, este contrato de larga duración entre autor-lector se ha roto. La ficción modernista rechazó ostensiblemente esa relación autor-lector, pero el desconcierto inicial o la indignación causada por Joyce y Faulkner, entre otros, se desvaneció porque nuestro impulso lector para resolver acertijos tuvo éxito. En general, si no siempre, en cada trabajo en particular, lo que inicialmente parecían piezas fragmentadas probó encajar en una imagen relativamente coherente y, por lo tanto, satisfactoria. Los autores de las novelas más agresivas aquí consideradas no sólo se niegan a darnos una imagen coherente, sino que también tienden a abandonar los patrones genéricos de trama y cierre, y por lo tanto nos niegan el alivio y el disfrute. Traducción libre del autor.

But generations do not always simply succeed each other: some accept their past and then take over to assure continuity of a society they have come to like, while others reject the past as an unwelcome inheritance and do what they can to change the way of life. Clearly, the Generation X belongs to this second group* . (Randolph, 2007, p. XII).

Con o sin consenso sobre la existencia de una “generación”, se puede dilucidar un espíritu de época que inunda las producciones literarias en el mundo occidental escritas por una buena porción de los autores nacidos en los años delimitados con anterioridad. Así, la literatura comparte, en este contexto, rasgos comunes que pueden ser estudiados desde un núcleo teórico común, más no cerrado o universal.

In comparison, by the time the younger writers, born in the 1960s and 70s, came to adulthood, society had become permissive, cars zoomed through crowded cities, music was everywhere 24/7, drugs were easily available, and the country was immersed in conflictive projects of national affirmation and fragmentation, as well as in an accelerated blending into Europe. The thrill of a new democracy gave way to the indifference of the young to the posturing and jock-eying for personal advantage among politicians. The novelists who described this new Spain that emerged after the transition to democracy are known as the Generation X** (Henseler y Pope, 2007, p. XII).

Sin ser lo más importante el debatir sobre la validez de una generación en la literatura, la crítica literaria asume la presencia de un descontento generalizado que en adelante estudiaré desde

* Pero las generaciones no siempre se suceden unas a otras: algunas aceptan su pasado y luego asumen el control para asegurar la continuidad de una sociedad que les ha llegado a gustar, mientras que otras rechazan el pasado como una herencia no bienvenida y hacen lo que pueden para cambiar el modo de vida. Claramente, la Generación X pertenece a este segundo grupo. Traducción libre del autor.

** En comparación, cuando los escritores más jóvenes, nacidos en los años sesenta y setenta, llegaron a la edad adulta, la sociedad se había vuelto permisiva, los autos pasaban por ciudades atestadas, la música estaba 24/7 en todas partes, las drogas fácilmente disponibles y el país estaba inmerso en conflictivos proyectos de afirmación y fragmentación nacional, así como en una acelerada mezcla dentro de Europa. La emoción de una nueva democracia dio paso a la indiferencia de los jóvenes ante la toma de postura y la competencia por ventajas personales entre los políticos. Los novelistas que describieron esta nueva España que surgió después de la transición a la democracia son conocidos como la Generación X. Traducción libre del autor.

la perspectiva del discurso político. Por ejemplo, Martín Estudillo llamaría, en la obra *Generation X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film and Rock Culture* (2007), el “Momento X” en la narrativa española al escenario en que se presentan las obras de la generación (una situación que puede replicarse en lugares distintos y que coincide con los rasgos ya mencionados).

Como veremos más adelante, hay un creciente consenso por parte de los teóricos que han abordado la problemática, que sostiene la idea de que existe una estética globalizada (con sus tintes particulares en cada país); esto de una u otra manera responde a las consecuencias de la catástrofe del “capitalismo tardío” que estudió Frederic Jameson. Como objeto de estudio, la narrativa de la Generación X puede ser leída desde el análisis del discurso, una lectura política que, en adelante, abordaré desde la idea de que en ellas se halla una clara “redistribución de lo sensible” diseñada para convertirse en una estética del descontento. Para esto, es necesario construir un *corpus* teórico que aborde la posmodernidad literaria como objeto de reflexión, ya que en éste se encontrarían medios de comprensión de lo que Lozano Mijares (2007) entiende como una nueva *episteme* que trastoca los sistemas de representación.

3. Nota biográfica sobre los autores

There's no chance

at all:

we are all trapped

by a singular

fate.

Nobody ever finds

the one.

Charles Bukowski – Alone with everybody

La Generación X está representada en muchas voces que quisiera tener el placer de incluir en este trabajo, no obstante, he elegido a dos de las figuras más representativas del habla inglesa en este contexto: Irvine Welsh y Chuck Palahniuk. Los dos escritores son, además de objeto de culto, figuras obligatorias cuando hablamos del tema que nos compete. En este sentido, creo que la presencia de Palahniuk y Welsh se justifica tanto por la calidad de sus obras como por su notable éxito comercial, lo que ha permitido una divulgación global de sus obras. Por otro lado, vi la necesidad de aproximar este ejercicio al del habla de la lengua española. En primera instancia, he elegido a Ray Loriga, un escritor español reconocido precisamente como el vocero ibérico de la Generación X (un título que ha rechazado varias veces, ya que, como veremos más adelante, es un personaje reacio a las etiquetas. Sin embargo, sus primeras obras son ejemplos ideales de las categorías analizadas más adelante). Finalmente, he elegido al colombiano Rafael Chaparro Madieto, en primera instancia porque considero que es un ejemplo distinto a los demás: su éxito es poco comparable con el de los tres anteriores, pero es un autor de culto en su país. El bogotano

es un escritor de la cultura *underground*, un periodista que se sitúa como la voz de los marginados, un ejemplo perfecto de la voz esquizofrénica de la Generación X.

La elección de los cuatro autores tiene como fin generar un diálogo más amplio entre las obras y la teoría. Ya que hablo de una estética afectada por el fenómeno de la globalización, considero pertinente elegir cuatro ubicaciones distintas, cada uno de los autores es, a su manera, un ejemplo de cómo la Generación X ha asimilado la cultura de masas. La información registrada a continuación proviene en su mayoría de las entrevistas citadas dentro de este apartado, los demás datos pertenecen a lecturas de páginas Web, solapas de libros y otras fuentes que se registran en sus notás biograficas*.

3.1.Irvine Welsh

Irvine Welsh nace en el distrito de Leith en Edimburgo (Escocia), el 27 de septiembre de 1958. Hijo de una camarera y un trabajador portuario, crece en un ambiente familiar de clase trabajadora como un niño cualquiera en una barriada donde el sentido de comunidad gira en torno al juego, a la competencia (algo que poco a poco implicó el salto hacia la delincuencia juvenil). Abandona sus estudios a los 16 años y transita entre uno y otro trabajo sin conseguir en algún momento la estabilidad económica. En medio de su trashumancia se hace adicto a la heroína durante dos años (adicción de la que sale bien librado y logra recuperarse). En 1978 se muda a Londres donde se involucra en la subcultura *Punk*, lo que deriva en varios arrestos de menor importancia. Esta etapa de su vida viene a configurar una de las facetas más interesantes de su extraña personalidad: la del

* En el caso de la biografía de Irvine Welsh y Ray Loriga, los datos provienen de sus entrevistas (citadas más adelante). En el caso de Chuck Palahniuk, he utilizado los datos de entrevistas hechas por El País y de la Web oficial del grupo de seguidores del autor: chuckpalahniuk.net. En el caso de la biografía de Chaparro Madiedo, he consultado los artículos: *Se fue el opio en las nubes*, de la redacción del periódico El tiempo, *La obra Crónicas del Opio* (2012) y *Zoológicos Urbanos* (2009) de Alejandro González Ochoa.

tipo rudo que ama los deportes y la música de círculos *underground*. El autor mismo comenta en entrevista con *Jot Down*, publicada por Kiko Amat, que ésta ha sido precisamente una de las fuentes que le han permitido el desarrollo de la literatura escueta y directa por la que es conocido: “Adoro esa sensación de inmortalidad, de «A la mierda, haré lo que me dé la gana»”. Amat. k. (2014, Septiembre 1). [*Irvine Welsh: Los jóvenes siguen pasándose en grande, pero siento que les han robado la cultura*] Recuperado de: <https://www.jotdown.es/2014/08/irvine-welsh-los-jovenes-siguen-pasandoselo-en-grande-pero-siento-que-les-han-robado-la-cultura/>

Sin embargo, con el pasar de los años su vida se va apaciguando y decide involucrarse en el negocio de la especulación inmobiliaria, estudia Administración y Dirección de Empresas en la universidad *Heriot Watt* de la ciudad de Edimburgo; algo que no puede malinterpretarse como una renuncia definitiva a su pasado. Welsh ha mostrado siempre la mezcla de dos facetas tradicionalmente consideradas como dicotómicas; es un hombre curioso e insatisfecho, un amante del fútbol, los *pubs* y el *punk*; pero a la vez es un ávido lector, un artista, un intelectual y un amante de la música disco. En síntesis, Welsh es un individuo posmoderno para el que ya no existen los límites simbólicos señalados por la cultura, el escocés es un experto transitar entre los cimientos y los límites del *establishment*.

Yo estaba dentro de los dos mundos. Me encantaba estar con mis compañeros de fútbol, ir a los billares y a clubes de boxeo, pero a la vez amaba la música y la literatura, escribía y pintaba. Me sentía a gusto entre la gente creativa, entre artistas. Me gustaba hablar con ellos y compartir de algún modo su angustia interior. Amaba ambos mundos por igual. Sin embargo, tras esto me topé con algo que odio. En el mundo del deporte parece que solo puedes ser el típico ceporro sin demasiadas inquietudes intelectuales, lleno de certezas y estrecho de miras. Y del otro lado, la imagen que se tiene de los artistas es de personas débiles y ñoñas, con muchos problemas imaginados en la cabeza. Así que no conseguía completarme en ninguno de los dos mundos, no encontraba un hogar feliz en

ninguno de los dos. Detesto el modo en que la sociedad intenta imponernos estos estereotipos, cómo intenta especializarnos en vez de favorecer personas completas desde todos los ángulos. Amat. k. (2014, Septiembre 1)

Una escena literaria protagonizada por sus compatriotas, Kevin Williamson, Duncan McLean, Barry Graham, Alan Warner, Paul Reekie y Rodney Relax, le anima a iniciar con una producción que hoy en día sigue creciendo. Así, influenciado por Celine, Bukowski, Burgess, S. Thompson y Burroughs (aunque esto de las influencias es un asunto relativo para él), inicia su carrera literaria con su primera novela *Trainspotting*, publicada en 1993, un fenómeno editorial que escribió a la par con sus estudios en Edimburgo. *Trainspotting* fue publicada por partes en periódicos y magazines como *DOG*, *the West Coast Magazine*, *New Writing Scotland*, *Clocktower pamphlets*, *A Parcel of Rogues* y *Past Tense*. Rechazada por editoriales y premios, fue considerada como una novela diseñada para herir sensibilidades.

La carrera literaria del autor está marcada por la sombra de esta primera novela, más por asuntos comerciales que literarios, ya que al final, una buena parte de su obra narrativa es una red de historias que conectan a los mismos personajes. Su obra es considerada como una ficción transgresiva, incómoda para el lector y difícil de asimilar para los críticos.

Anexo a continuación una lista de su obra narrativa*:

Trainspotting, (1993).

The Acid House, (1994). Traducida al español bajo el título: *Acid house*

Marabou Stork Nightmares, (1995). Traducida al español bajo el título: *Pesadillas del Marabú*.

Ecstasy: Three Tales of Chemical Romance, (1996). *Éxtasis: Tres relatos de amor químico*.

Filth, (1998). Traducida al español bajo el título: *Escoria*.

* Algunas de las obras conservan su título original en su versión en español.

Glue, (2001). Traducida al español bajo el título: *Cola*.

Porno, (2002).

The Bedroom Secrets of the Master Chefs, (2006). Traducida al español bajo el título: *Secretos de alcoba de los grandes chefs*.

If You Liked School, You'll Love Work, (2007). Traducida al español bajo el título: *Si te gustó la escuela, te encantará el trabajo*.

Crime, (2008). Traducida al español bajo el título: *Crimen*

Reheated Cabbage, (2009). Traducida al español bajo el título: *Col Recalentada*.

Skagboys (2012).

The sex life of the Siamese twins, (2014). Traducida al español bajo el título: *La vida sexual de las gemelas siamesas*.

A decent ride, (2015) Traducida al español bajo el título: *Un polvo en condiciones*.

The blade artist, (2016). No traducida.

Dead Men's Trousers, (2018). No traducida.

3.2.Chuck Palahiuk

Charles Michael Palahniuk nació el 21 de Febrero de 1962 en la ciudad de Pasco, Washington (E.U.A). Proveniente de una familia de padres divorciados de ascendencia europea, el escritor norteamericano tiene una infancia “convencional” en una granja el este de Washington, donde permanece bajo la tutela de sus abuelos maternos*. Asiste a la escuela de periodismo de la Universidad de Óregon de la que se gradúa en 1986, se traslada a la ciudad de Portland y allí ejerce el periodismo. Antes de consolidar una carrera literaria, trabaja como mecánico diesel en

* Sobre sus abuelos paternos se cuenta que su abuelo asesinó a su abuela en 1943, intentó hacer lo mismo con su hijo (padre del escritor), pero no lo encontró y se disparó en la cabeza.

Freightliner (una empresa de camiones) y asiste a personas con enfermedades terminales como voluntario, pero deja de hacerlo tras la muerte de un paciente con el que se había encariñado. Para la misma época, Palahniuk se involucra en un grupo activista de inconformismo social llamado *Cacophony Society* (referente que usaría más adelante para la creación del “proyecto estragos” en *El club de la pelea*)

Con más de treinta años, se involucra en la escritura literaria al inscribirse en el taller de Tom Spanbauer, donde inicia la escritura de su célebre novela *El club de la pelea*. La novela surge de un relato (posteriormente ubicado en el capítulo 6 de la novela) en el que se cuenta la creación del extraño club. Su obra siempre ha estado envuelta en un aire polémico que, a la vez, le ha otorgado el éxito comercial. No obstante, Palahniuk suele restarle importancia a las polémicas enfatizando, más bien, en que sus obras son reproducciones de una faceta en ocasiones velada de la cultura: “Mis historias ofrecen una visión deformada del mundo, pero una con la que gente de signo muy diferente ha sido capaz de empatizar”. *El país* (2010, junio 3). [Entrevista con Chuck Palahniuk] Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2010/06/03/actualidad/1275552000_1275558781.html

En 1999 le marcaría una terrible tragedia, ya que su padre, el mismo niño que sobrevivió al asesinato de su madre, sería asesinado por el exnovio de su pareja, cumpliendo con la promesa de asesinarla que había hecho antes de entrar a la cárcel. Dicha situación sería retratada en la obra *Nana*, una novela sobre la muerte súbita infantil, que termina estando relacionada con un libro de cuentos infantiles de origen africano.

La obra del norteamericano ha sido catalogada muchas veces como una de las muestras más significativas de las *blank fictions*. Influenciado por Capote, la crudeza de sus relatos y la franqueza con que los personajes establecen cierto nivel de confianza con el lector, le ha permitido desarrollar una obra hiperrealista que raya incluso en lo paródico. Fácilmente su obra ha llegado

a convertirse en objeto de culto, un autor perspicaz en su manera de entender los problemas más íntimos y profundos de una sociedad afectada por el consumismo.

Anexo a continuación una lista de su obra narrativa:

Fight Club, (1996). Traducida al español bajo el título: *El club de la lucha*.

Survivor, (1999). Traducida al español bajo el título: *Superviviente*.

Invisible Monsters, (1999). Traducida al español bajo el título: *Monstruos invisibles*.

Choke (2001). Traducida al español bajo el título: *Asfixia*.

Lullaby, (2002). Traducida al español bajo el título: *Nana*.

Diary, (2003). Traducida al español bajo el título: *Diario: una novela*.

Haunted, (2005). Traducida al español bajo el título: *Fantasmas*.

Rant, (2007). *Rant*: Traducida al español bajo el título: *La vida de un asesino*.

Snuff (2008).

Pygmy, (2009). Traducida al español bajo el título: *Pigmeo*.

Tell-All, (2010). Traducida al español bajo el título: *Al desnudo*.

Damned, (2011) *Condenada*

Invisible Monsters Remix, (2012).

Doomed, (2013). Traducida al español bajo el título: *Maldita*

Beautiful You, (2014). Traducida al español bajo el título: *Eres hermosa*

Make Something Up (2015).

3.3. Rafael Chaparro Madiedo

Rafael Chaparro Madiedo nació el 24 de diciembre de 1963 en Bogotá (Colombia). De padres santandereanos (un ingeniero y una educadora), se cría dentro de lo que podría denominarse, la

“clase media colombiana” de los años setenta y ochenta. Su niñez transcurre en el barrio Niza, practica el baloncesto y desde su fase escolar empieza a mostrar intereses serios por la literatura, especialmente por el teatro.

Estudia Filosofía y letras en la Universidad de los Andes, donde funda la revista *Hojalata* junto a Andrés Huertas y Felipe Castañeda, publicación que es investigada porque se sospechó que era revolucionaria. Una vez se gradúa en 1987 se involucra en la redacción de *La Prensa*, periódico para el que escribiría artículos por varios años. En el 89 participa en el taller de guinostas de Gabriel García Márquez, más adelante, participa en la redacción de los programas de sátira política *Zoociedad*, y *Quack* además de *La Brújula Mágica*. Un personaje huraño, aún así agradable, fumador y cinéfilo, amante del *Rock* y las tardes lluviosas. La personalidad de Chaparro está alimentada por la psicodelia de los sesenta, el punk de los setenta, e incluso, el grunge de los noventa (una amalgama que lo diferencia de la mayoría de los autores del país). Un integrante de la Generación X que no alcanzó a vivir la maduración del desencanto de los 90, pero que tuvo una intuición profunda que le permitió plasmarlo en su obra:

Vivimos bajo la sensación de que no existe la noción de progreso; lo que aparentemente cambia es la ubicación que le otorga un ángulo diferente a la forma de ver el mundo. Pero, todo tiene ese aspecto indefinido que se disfraza con la máscara de los días normales. *El Tiempo*. (1993, junio 20). [*Soy de Coca Cola, aspirina y neón*] Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-138535>

Influenciado por un Rimbaud* leído desde su perspectiva personal (desde la que separa al autor de sus contemporáneos), inicia su carrera literaria redactando artículos de prensa, en los que su producción queda en un lugar indeterminado entre lo periodístico y lo literario. Para Chaparro, el

* Entre sus mayores influencias se encuentran Shepard, Capote y Bukowski.

poeta maldito representa el descubrimiento de su propia fórmula: la de la desestructuración de la obra a favor del ritmo y la yuxtaposición vertiginosa de elementos que se manifiestan en textos atípicos, sin género específico: “Cuando escribía, lo sentía como una pieza musical y no como una pieza arquitectónica”. *El Tiempo*. (1993, junio 20). Así que esta versión distorsionada de las cosas se ve en toda su producción, la periodística, la literaria, su participación en producción televisiva e incluso sus lecturas: “si [Rimbaud] hubiera vivido en nuestra época, estoy seguro de que sería un antecesor punk”. *El Tiempo*. (1993, junio 20).

En 1992 gana el Premio Nacional de Novela de Colcultura con *Opio en las nubes*, su primer novela; la única publicada antes de su muerte. La obra, capaz de atrapar los acelerados y variables ritmos de la vida a principios de los noventa, le valió al escritor la fama de ser el narrador de lo marginal, de lo extraño y de los límites, un amante de la ciudad que quiere escapar de ella y a la vez la ama: “Es urbana porque así soy yo. Además, esa categoría no me interesa porque es una palabra con una connotación a espacio social. Yo no soy de la cultura de aguardiente y mula; soy de coca cola, aspirina y neón”. *El Tiempo*. (1993, junio 20).

Rafael Chaparro Madieto murió víctima del lupus el 19 de abril de 1995 en la Fundación Santa Fé de la ciudad de Bogotá. Sin alcanzar a desarrollar plenamente una carrera literaria, nos deja una obra interesante y única. Siendo el único de los cuatro autores presentes en este análisis que ya ha fallecido, su obra no llega ser tan vasta como la de los otros tres, sin embargo, la intensidad con la que vivió su corta carrera literaria nos permite hallar una serie de textos dispersos en distintas fuentes.

Su obra narrativa se puede encontrar en los siguientes títulos:

Opio en las nubes (1993)

Zoológicos urbanos (2009)

El pájaro Speed y su banda de corazones maleantes (2012)

Un poco triste pero más feliz que los demás (2013)

Siempre es saludable perder sangre (2015)

3.4.Ray Loriga

José Loriga Torrenova nació en Madrid (España) el 5 de marzo de 1967, hijo de una actriz de doblaje y un pintor. Crece en la ciudad de Madrid, en la España de Franco; la mayor parte de su vida la ha pasado en esta ciudad, sin embargo ha vivido en el extranjero varias veces. Su pseudónimo “Ray” al parecer proviene de un personaje del cómic *Flash Gordon*, del boxeador *Sugar Ray* o del escritor Ray Brábury, dependiendo de la versión que dé el mismo autor. Loriga consigue elaborar una personalidad interesante que lo ha puesto en la incómoda posición de convertirse en objeto de admiraciones y odios que, en muchas ocasiones, no tienen nada que ver con su obra:

Me parece absurdo en general, y muy absurdo en concreto en el asunto de la literatura. Si mi aspecto hace veinticinco años era distinto, si tenía el pelo más largo, si llevaba anillos o no llevaba anillos son temas que, me parece, no tienen ninguna importancia o trascendencia, y que nada tienen que ver con la literatura. Igual insisten y no sé por qué. No le veo un básico sentido. Pero pues bueno, me he acostumbrado, aunque me parece un poco absurdo. Tampoco le veo el más mínimo interés. Llevo veinticinco años publicando. Y soy un novelista. No soy un cantante. No soy un actor famoso. Londoño. J. (2017, agosto 14). [Guerra, literatura y aburrimiento con Ray Loriga] Recuperado de: <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/entrevista-con-ray-loriga-ganador-alfaguara-2017/65150>

Amante de la música Rock, del cine y el deporte, es un autor difícil de encasillar. Considerado como el vocero del “realismo sucio” de la Generación X (etiqueta que el mismo autor rechaza y

considera inexistente*), publicó un par de textos en revistas. Empezó a ser reconocido por su obra *Lo peor de todo* (1992), una novela en la que un joven que se autodenomina Elder Bastidas, una especie de Lazarillo (obra que el autor menciona como una influencia primaria), va de un empleo a otro sin la menor pena, tratando de ir adaptándose a cada situación desde su apática visión de la vida. El personaje de la novela de Loriga es una especie de pícaro posmoderno que ha descubierto una fórmula para sobrevivir sin involucrarse, ni preocuparse por las desdichas de una vida miserable. Bastidas es héroe y víctima dentro de un sistema de vida consumista. Es el pícaro con un nuevo telón de fondo:

¿Sabes que el *Lazarillo*, creo que lo hemos comentado alguna vez, para mí es mi primer *Guardián entre el centeno*? Es *El lazarillo de Tormes* y luego Salinger. Es un libro que... Esa voz, medio pícaro, sincero, contando sus cosas y mintiéndose a sí mismo también. Toda esa sofisticación de *El Lazarillo*. Y luego, creo que hasta Salinger no encontré nada parecido. Encontré muy buenos libros. Por supuesto. Tolstoi... Muy distintos. Pero ese tipo de voz. Luego John Fante también. En *Pregúntale al Polvo*, encontré otra vez esa voz. Curiosamente yo no había leído a Fante cuando escribí mi primer libro. Había leído *El Lazarillo* y a Salinger. Y muchos más libros, claro. Pero ese tipo de voz concreta... A mí me parece que hay una conexión, lo he dicho alguna vez, a mí me parece que *El Guardián entre el centeno* era el *Lazarillo* con Nueva York detrás. Me encanta *El Lazarillo*. Me vuelve loco. *El Amante* de Marguerite Duras, también; de pronto, escrito por una mujer. Y hay algo de eso también. Es como una voz que tiene coraje de contarse a sí misma. No es una voz que se escude en las descripciones, sino que es una voz que va a *calzón quitao*. Que digan lo que digan los demás, ¿sabes?, pero muy bien escrito. Porque la escritura no es solo eso de “yo lo he sentido” y ya está, y ya vale. Tiene que tener sintaxis, tiene que tener ritmo, tiene que

* Loriga se ha manifestado en contra de las etiquetas y apelativos como “rebelde”, “autor de culto” e incluso las que lo acercan a la Generación X. Loriga es un autor que no se encuentra completamente cómodo con el éxito comercial, y son estos apelativos los estandartes que él ha considerado se utilizaron para encasillarlo en algo que está más allá de su labor literaria.

tener *tempo*... Lastra . B. (2018, octubre 10). [Ray Loriga: “En España no crece nada, pero lo que crece dura para siempre”]

Uno de los más polifacéticos autores de la Generación X, refractario a las etiquetas de las que, de una u otra manera, no puede escapar completamente. Su obra transita entre la literatura, el cine y el teatro, con un estilo rockanrolero y despreocupado. Podría decirse que loriga busca narrar un mundo periférico, musicalizado y despreocupado, pero que ante todo, presenta una visión artística y sensible del mismo. El español escapa a las etiquetas, incluso las de su propia producción.

Anexo a continuación una lista de su obra narrativa:

Lo peor de todo (1992)

Héroes (1993)

Días extraños (1994)

Caidos del cielo (1995)

Tokio ya no nos quiere (1999)

Trífero (2000)

El hombre que inventó Manhattan (2004)

Días aún más extraños (2007)

Ya solo habla de amor (2008)

Los oficiales y El destino de Cordelia (2009)

Sombrero y Mississippi (2010)

El bebedor de lágrimas (2011)

Za Za, emperador de Ibiza (2014)

Rendición (2017)

Sábado, domingo (2019)

4. La Estética De La Posmodernidad

Sobre la necesidad de un horizonte analítico heterogéneo

Me preguntas qué hice anoche.

Anoche estrangulé varios dioses

de mi conciencia arrodillada!

Rafael Chaparro Madiedo - La torre de nieve

En 1984 Frederic Jameson publica, como resultado de un proceso iniciado en el '82, el ensayo titulado *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, en este analiza el problema de la imposibilidad de la representación (o el relato) en el contexto cultural posmoderno, haciendo énfasis en la presencia de la inmediatez, la esquizofrenia y el *pastiche* como ejes de la construcción artística (un arte evidentemente separado de los fines de la modernidad). El análisis crítico de la posmodernidad desarrollado por Jameson es uno de los referentes más comunes y estudiados en el debate sobre la estética contemporánea, en la medida en que su análisis de las dinámicas del capitalismo tardío permite explicar en buena medida el rumbo de la producción estética posmoderna. De esta manera, muchos autores han seguido el camino trazado por el estadounidense para ir consolidando un panorama crítico pertinente a las producciones culturales y artísticas de la posmodernidad.

María del pilar Lozano Mijares, en su obra *Literatura española contemporánea* (2007) analiza y actualiza los postulados alrededor de la crítica del posmodernismo planteados por autores como Lyotard, Baudrillard, Habermas y, entre ellos, Jameson (crítica que nos resulta indispensable para el análisis de la estética de la Generación X, en cuanto ésta se encuentra circunscrita en la *episteme* posmoderna). La española se plantea la necesidad de desarrollar un estudio riguroso de la

posmodernidad que sirva como herramienta para sustentar un análisis de la novela española, y que además sea capaz de abordar una tendencia estética que, según su opinión, se sale de los cánones precedentes y rompe con las estructuras conceptuales modernas.

Lozano Mijares aborda, desde el recorrido histórico y crítico del concepto de posmodernidad, la idea de la existencia de una *episteme* que sería traducida en el arte a través de un proceso contrario al del modernismo: la adhesión a lo mercantil y las dinámicas del capitalismo. Dicho proceso implica la necesidad de establecer horizontes de aproximación teórica particulares para algunas de las producciones artísticas posteriores a los años sesenta, una forma concreta de entender el arte que se manifiesta en el predominio de la artificialidad y el simulacro. En este sentido, la autora afirma que la comprensión de dichas dinámicas artísticas depende también del reconocimiento de una “condición posmoderna”, una nueva *episteme* que empieza a ser comprendida a partir de la crisis posestructuralista del significado subvirtiéndose y a la vez continuando los postulados de la modernidad.

Así, el término *posmodernidad* emigró rápidamente de la arquitectura y pasó a designar un estilo estético, una situación cultural, una condición económica y una actitud política. Todo ello envuelto en una polémica sin precedentes y apoyado por un fenómeno fundamental para el cambio de *episteme*: la expansión del nuevo pensamiento filosófico francés, también llamado postestructuralista, en Estados Unidos y gran parte del mundo occidental. (Lozano, 2007, p. 43)

El énfasis en un cambio del modelo de pensamiento permite establecer dos ideas: en primera instancia, la creación de un criterio de diferenciación con el arte moderno y sus postulados (criterio que obligaría a cualquier analista de las producciones artísticas posmodernas a adoptar una perspectiva pertinente a las mismas). En segunda instancia, postular la aparición de una nueva *episteme*, lo que implica el desarrollo de una estructura conceptual que se enfoca en delimitar sus

condiciones y procesos propios, con el fin de establecer un horizonte de interpretación sobre el que se construyan las reflexiones generales acerca de la posmodernidad.

De esta manera, el estudio sobre las características y condiciones particulares de la posmodernidad nos conduce a asimilar la posibilidad de analizar las múltiples y disímiles manifestaciones culturales abarcadas dentro una *episteme* común desde las líneas generales propuestas por Jameson (la fragmentación, la yuxtaposición y el afán de inmediatez). Como se ha mencionado, la contextualización histórica de Lozano Mijares circunscribe lo contemporáneo dentro de una ruptura de los proyectos artísticos modernos, lo que nos conduce a la aparición de una nueva oleada artística de carácter populista, decorativa y, especialmente, transgresora.

Toda manifestación artística es en el contexto posmoderno una ilusión, una forma de nostalgia (en términos de Walter Benjamin), ya que esta proviene del reconocimiento de la imposibilidad de representación de la realidad. Lo real, según Jameson, se encuentra bajo sospecha constante y su posibilidad de representación se desvanece en la medida en que se admite de lleno el hecho de que no existe una realidad representable. Su único sustituto de es la “hiperrealidad”, una simulación con cierto estatus de verdad. El simulacro es entonces el modo de producción artística propio del contexto posmoderno.

Por ello, como veremos con respecto a la novela posmoderna, la estética realista en el sentido decimonónico es imposible, la definición clásica de Stendhal -la novela es un espejo paseado a lo largo de un camino- implica la existencia firme y segura de lo real, puesto que ha de ser distinguido de su imagen reproducida. En el momento en que la realidad ha desaparecido, convertida en hiperrealidad, la distinción entre original y copia se desvanece, por lo que la mimesis realista carece de sentido. (Lozano, 2007, p. 67)

En estos términos de ausencia de una realidad completamente objetiva, la heterogeneidad y la discontinuidad de los discursos, hacen que la historia deje de ser el hilo conductor de los problemas

sociales, en la medida en que estos han sido sustituidos dentro de una red de relaciones aparentemente superficiales. Para Jameson, en el mundo actual la profundidad ha sido sustituida por la diversidad, el vacío se considera aceptable y la inmediatez de la imagen se reafirma con absoluta naturalidad. Dicha desconexión del hombre con su dimensión temporal impide que se elabore una representación coherente de la experiencia del pasado y la proyección del futuro; lo que insta al ser humano en una red de múltiples presentes. Lozano Mijares define la aparición de esta forma de entender lo artístico como un “arte paradójico”, en la medida en que responde a una creciente eliminación de todo valor permanente o pretensión metafísica y, a la vez, a la integración de los valores estéticos y técnicas del pasado en una actualización de la idea vanguardista del artefacto artístico.

En definitiva, nos encontramos ante un arte paradójico en su misma raíz, un arte que se sabe temporal y mortal, un arte que, en su lucha por encontrar lo nuevo, recupera, como ocurrió en muchas de las vanguardias, arte más antiguo de todos -las tradiciones orientales, el arte prehistórico-, un arte que destruye el concepto tradicional de *mimesis* en tanto que representación de la realidad como presencia y, al llevarlo a cabo, destruye la presencia misma y se convierte en ausente. De ahí su dimensión trágica. (Lozano, 2007, p. 76)

De esta manera, el arte renuncia a la pretensión de unidad y acude a lo inmediato, a lo “superficial”. La obra artística, entendida como un corpus orgánico, se diluye en el fragmento en la medida en que ya no hay una posibilidad de enunciación total o natural de la realidad. Sin embargo, dicha renuncia no es en sí un acto de evasión, es más bien un acto crítico de deconstrucción, un acto necesariamente político, pese a su sobreentendida mercantilización. De esta manera, no puede entenderse un “afuera” desde el que se construyan miradas utópicas de la realidad. Sin una realidad no hay utopías ni salidas, así que el arte viene desde dentro y utiliza dicha condición de hiperrealidad como estatus invariable desde el que se construye el discurso.

La condición posmoderna, nueva *episteme* que propone Lozano Mijares explica cómo, tras la autodestrucción del proyecto moderno y la deslegitimación de toda pretensión metafísica, se instauro al artista en una condición ontológica distinta. Poco a poco, el simulacro se convierte en la manera de dar cuenta de la experiencia, una experiencia que ha suprimido los referentes vitales, los metarrelatos pierden su importancia y lo cotidiano, embrutecido por el consumo se convierte en el lugar en el que el arte puede insertar una interpretación de la vida en el discurso. “En un mundo en que el simulacro lo gobierna todo, la diferencia entre la ficción y la realidad ha sido deconstruida: todo es simulacro, incluso la pretensión de ficción” (Lozano, 2007, p. 63).

Es, sin embargo, algo propio de las percepciones sobre el arte posmoderno el acusarle por su banalidad, lo que nos pone en una encrucijada en la medida en que, de una u otra manera las obras literarias de la Generación X pertenecen a dicha *episteme*, y son, básicamente producto de los mismos procesos culturales que han dado origen a la condición de banalidad que se les atribuye. No obstante, disfrazado en su eclecticismo se encuentra un discurso de reconfiguración del capital cultural común perteneciente a su *episteme*. Un discurso político más o menos implícito que se aleja de las *axiomáticas** establecidas por el sistema económico capitalista (condición obligatoria para comprender el estado de las sociedades posmodernas).

Pero la ambición de unir política y arte, propia no sólo del surrealismo sino de todas las vanguardias, que las diferenciaba radicalmente de la modernidad y su afán por distinguir y separar los ámbitos de la vida, murió, aparentemente, con el fracaso del 68. Y puntualizo *aparentemente* porque, como veremos más adelante, existen ciertos movimientos estéticos en la década de los noventa que parecen

* En lo que para Deleuze es una estructura social opresiva, la axiomática es un proceso de recuperación de flujos que se escapan. El capitalismo contiene en sí mismo las líneas de fuga y la potencia de recuperación de estas. Así, los discursos políticos presentes en la literatura son en sí flujos que apuntan hacia afuera en un proceso esquizofrénico. En el siguiente apartado me dedicaré a enunciar los elementos sobre los que Deleuze y Rancière construyen sus nociones sobre una estética de la expresión.

seguir la de las vanguardias en su pretensión por aunar arte y vida, y lucha política, aun cuando el eje de ellas un cinismo lúcido claramente posmoderno. (Lozano, 2007, p. 33)

En esta medida, analizar la presencia de un discurso político en obras literarias que se encuentran circunscritas dentro de la compleja y polémica *episteme* posmoderna, implica también el comprender las condiciones sobre las que opera esta misma alrededor de la política. Dado que el capitalismo es el escenario sobre la que se desarrolla la posmodernidad, es necesario, en primer lugar, delimitar una noción que explique las condiciones del arte en este contexto y, por otro lado, delimitar conceptualmente la noción del discurso político sobre las que se analizarán las mismas, esto con el fin de esclarecer la intención del debate planteado acerca de los textos literarios.

4.1. Formas de pensamiento alrededor de la política y el arte en el sistema capitalista (indeterminación, yuxtaposición y esquizofrenia)

Gilles Deleuze, en su serie de clases denominada *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia* (2015), distingue dos formas generales de organización social con el fin de explicar las condiciones económicas y vitales del mundo capitalista. La primera forma asume, a grandes rasgos, el papel de “codificar los flujos” y tratar como ajeno a aquello que en relación suya se

* Según Françoise Zouravichbili (2007), el concepto de “flujo” empleado por Deleuze depende siempre de la relación con el “corte” producido desde la máquina. Corte y flujo “no remiten a un dualismo ontológico o a una diferencia de naturaleza: el flujo no es solamente interceptado por una máquina que lo corta, es a su vez emitido por una máquina. Por lo tanto no hay más que un solo término ontológico, “máquina”, y por eso toda máquina es “máquina de máquinas” (A.7). La regresión al infinito es tradicionalmente el signo de un fracaso del pensamiento: Aristóteles le opone la necesidad de un término primero (“hay que detenerse”), y la edad clásica no lo asume sino subordinándola al infinito en acto desde el punto de vista de Dios. La regresividad adopta en Deleuze un valor positivo porque es el corolario de la tesis inmanentista paradójica, según la cual la relación está primera, y el origen es acoplamiento: convertida en objeto de afirmación, o en una garantía metodológica contra el retorno de la ilusión del fundamento (ilusión de un reparto real del ser como referencia trascendente del pensamiento). En efecto, no hay *dado* que no sea *producto*, lo *dado* es siempre la diferencia de intensidad surgida de un acoplamiento llamado *disparis* (DR, 154-155, 286-287; A, 384; M 457 y sigs.)” (p. 27)

De esta manera, flujo y corte hacen parte de una máquina determinada siempre por el deseo (no estrictamente relacionado con la necesidad en sentido de causa-consecuencia, ya que para Deleuze el deseo es el que produce la necesidad). La confluencia entre una máquina social y la máquina deseante implica la existencia de un proceso en el que las dos se enfrentan para producir los flujos que pueden venir de una máquina u otra (y son cortados por esta

presente como un flujo no codificable”. Esta noción de sociedad podría aplicarse a la mayoría de las históricamente existentes, en la medida en que éstas son cerradas y sus flujos se encuentran codificados dentro de una red concreta. Así, el papel de estas reside en codificar y territorializar todo lo que se entienda como propio, además de eliminar lo que se conciba como ajeno o amenace los flujos ya codificados; se trata de una sociedad cerrada sobre sí misma.

Deleuze diferencia estas sociedades de todas aquellas que se encuentran contenidas dentro de la capitalista occidental (la que entiende como una estructura que deviene de un orden económico mundial). No tanto desde un modo de vida, sino desde el proceso económico mismo, el capitalismo rompe con la naturaleza de la mayoría de las sociedades y empieza a descodificar los flujos pertenecientes a los demás grupos sociales para convertirlos en propios. “Se trata de la famosa potencia de recuperación del capitalismo: cada vez que algo parece escapársele, pasar por debajo de esos símil-códigos, vuelve a taponar todo, añade un axioma de más y la máquina vuelve a partir” (Deleuze, 2015, p. 20). En este sentido, el capitalismo no conoce puntos de fuga, en la medida en que, al establecer una relación de mercantilización de la cultura, descodifica y territorializa a su favor todos los flujos que, en principio, no le pertenecen.

Al funcionar bajo la negación de todas las sociedades preexistentes, la formación capitalista es el negativo de las demás sociedades, ya que en ella pueden operar todos los flujos propios y ajenos. “La base del capitalismo es una confluencia de flujos descodificados y desterritorializados. El capitalismo se ha constituido sobre la quiebra de todos los códigos y las territorialidades sociales

misma). El deseo es entonces un “devenir vital” que se diferencia de la máquina social, que es en esencia un sistema productivo de orden político y económico. El flujo “es algo que en una sociedad se desliza de un polo a otro y que pasa por las personas sólo en la medida en que ellas son interceptores” (Deleuze, 2007, p. 24); éste proviene del deseo, e implica los códigos que operan como producción o “voluntad de poder”, el deseo es, entonces, una potencia productiva que genera percepciones de lo real. Éste depende entonces de un elemento externo: la máquina social capitalista, que para Deleuze (superando el reduccionismo del psicoanálisis), trasciende los límites del círculo familiar. Todo es entonces, a nivel social e individual, flujo y corte, existe algo que permite o corta el paso de los códigos y de esta manera podemos entender la forma en que, para Deleuze, operan la sociedad capitalista.

preexistentes” (Deleuze, 2015, p. 23). Este proceso, propio de la dinámica económica de la sociedad de consumo, implica a la vez la producción un estado de esquizofrenia que explicaría las condiciones descritas por otros teóricos de la posmodernidad.

Es en esta instancia donde Deleuze introduce la categoría del *esquizo*, un sujeto propio de la sociedad capitalista, producto de sus condiciones y a la vez un punto de fuga parcial desde el que se produce la radicalización de los presupuestos sobre los que funciona la *episteme* posmoderna. “Toda sociedad se presenta como un *socius* o cuerpo lleno sobre el cuál chorrean flujos de toda naturaleza, los cuales son cortados. El investimento social del deseo es la operación fundamental del corte-flujo al cual se puede dar el cómodo nombre de *esquizo*” (Deleuze, 2015, p. 37).

Es posible analizar el panorama cultural posmoderno y, por ende, el de la Generación X a la luz de dichas categorías; teniendo en cuenta que éstas permiten identificar las condiciones sobre las que operan las sociedades a nivel global. A grandes rasgos, el estado de esquizofrenia de la sociedad capitalista, que se ha venido enunciando desde Jameson, deviene de una pléyade de condiciones que dan como resultado a la imposibilidad de hallar un sustento concreto sobre el cual mantener cualquier construcción metafísica o total de la realidad. La diferencia de naturaleza entre el capitalismo y otras sociedades reside en que la primera es capaz de territorializar lo innombrable, mientras que las otras le temen y se ven obligadas a rechazarlo. Así la *esquizia* proviene de un proceso contrario al de la hipercodificación de la sociedad precapitalista. La descodificación de todos los flujos permite la aparición de lo innombrable y la simultaneidad que pueden verse en este estado de locura en que el esquizofrénico arrastra con lo que se halla en este espacio de indeterminación.

El capitalismo funciona como el negativo de otras sociedades, y el *esquizo* es a la vez su negativo en la medida en que no busca la eliminación del proceso de descodificación y

territorialización de los flujos sino que lo radicaliza. Mientras el paranoico tiende a la ley, al orden, “a Edipo”, al código y al significante, el *esquizo* se apega, como el loco, a lo descodificado, al flujo que se escapa (favoreciendo de esta manera las condiciones sobre las que opera el capitalismo). A esto se le llama identidad de naturaleza: la esquizofrenia y el capitalismo operan ambos sobre los flujos descodificados, pero existe una diferencia de régimen, en la medida en que dicha función se presenta en el ámbito económico y no el ideológico.

El *esquizo* es entonces nuestro objeto de interés dentro de la configuración general del aparato capitalista, ya que entra a la escena como un sujeto político. En medio de la cultura de masas, éste se instaure en el límite y, sin pertenecer a un territorio ajeno, convierte la desterritorialización en una manera de operar en el mundo. La esquizofrenia es el ejercicio de la producción deseante desde el límite de la producción social, el *esquizo* es la línea de fuga de la máquina social ya que este mueve la máquina deseante. Así, esta producción esquizofrénica es un ejercicio político ya que no siempre coincide con los presupuestos de la máquina social. “El *esquizo*, en cambio, siempre da más. Ya no se deja axiomatizar, va siempre más lejos con los flujos descodificados. De ser necesario sin flujos, antes que dejarse codificar; sin tierra, antes que dejarse territorializar” (Deleuze, 2015, p. 107). Así, aunque no hay rupturas radicales con la cultura dominante, existen las líneas de fuga, que no están dedicadas a producir algo, sino a hacer huir algo*.

De esta manera, podemos concebir la esquizofrenia como un presupuesto de la *episteme* posmoderna que instaure la *praxis* artística en un espacio de desespecificación de los instrumentos materiales o dispositivos propios de las diferentes artes (ya que Deleuze, al igual que Rancière, concibe el arte desde la expresión intensiva y no la representacional). En términos generales las condiciones descritas por Deleuze, operan en el ámbito estético y político como lo hacen sobre las

* Lo que, en términos de lo aquí desarrollado, nos da luces acerca de la naturaleza de la práctica artística en el contexto estudiado y sus implicaciones en el discurso político.

demás esferas del mundo social, lo que nos permitiría ver la maquinaria capitalista reflejada o representada en el discurso artístico.

Deleuze señala un “estado de inmanencia” del capitalismo que se genera en el proceso de sustitución de los códigos arruinados por la axiomática; estos procesos están determinados por una realidad material que es el flujo del dinero. La inmanencia del capitalismo le permite redefinir constantemente sus propios límites, en tanto hace parte de su naturaleza el permanecer en un proceso de corte de las líneas de fuga. El único límite que se mantiene es la esquizofrenia, y esto no implica, sin embargo, la existencia de una oposición radical al capitalismo, más bien lo que encontramos es una realidad rizomática*. “La esquizofrenia es el límite exterior de toda descodificación y de toda desterritorialización. En este sentido el capitalismo tiene la esquizofrenia como límite externo” (Deleuze, 2015, p. 103). Dicha inmanencia implica así la recodificación y el rechazo de todo lo que represente un límite. El capitalismo se sostiene sobre la destrucción constante de los referentes a favor del simulacro, y es de esta manera que la posmodernidad opera bajo la pérdida de los referentes vitales y la ya mencionada: “crisis del significado”.

Este proceso de recuperación, denominado como axiomatización, se encuentra redefiniendo constantemente los flujos que se oponen al sistema. Dicha operación funciona de manera similar sobre las distintas esferas de la vida. Es en este sentido que existe una dificultad al delimitar los ámbitos políticos dentro de la posmodernidad, en la medida en que éstos se encuentran limitados por la “potencia de recuperación” del capitalismo y, como consecuencia, instauran al individuo en una superficialidad generalizada que le impide conseguir cualquier acción, o perspectiva política

* El Rizoma, planteamiento de Deleuze y Guattari (2002), implica un análisis descentrado del lenguaje, ya que este se encuentra referido siempre a otras dimensiones y registros. En su naturaleza reside una tendencia a lo múltiple, a la puja constante entre la territorialización y la desterritorialización; el rizoma oscila entre la producción y ruptura de las líneas de fuga.

práctica^{*}, ya que la sociedad se encuentra consciente de su propio caos y es, sin embargo, capaz de producir nuevas líneas de fuga.

María del Pilar Lozano Mijares define el ámbito político contemporáneo como una realidad problemática en la que la inestabilidad del individuo lo conduce generalmente a posiciones intermedias que se quedan en lo “políticamente correcto”. La española reconoce en la posmodernidad una confluencia de elementos que, gracias a la situación cultural y económica actual, dan como resultado ciertos estilos estéticos y actitudes políticas que se sitúan en las lógicas del consumo. Lo político es entonces una condición desde la que la episteme posmoderna determina formas de concebir lo sensible a partir de la experiencia de la cultura de consumo. Es en esta instancia que encontramos lo que, al parecer, sería una generalizada condición de favorabilidad hacia los lineamientos propuestos por el sistema económico.

El triunfo universal del capital provocó la imposibilidad de cualquier otra alternativa política, borrando progresivamente las diferencias entre derecha e izquierda, sumidas ambas en la nueva política neoliberal tan característica de los *Bobós*. Del mismo modo que ocurría con respecto a la desaparición de la moral burguesa, el desvanecimiento de la posibilidad de otro orden social contrario al establecido, posibilidad intrínseca a la esencia de la modernidad, vino a instalar la posmodernidad como *episteme*. (Lozano, 2007, p. 33)

* Es en este sentido que se presenta una especie de vacío inoperante que permite la proliferación de posiciones políticas neoconservadoras y fundamentalistas.

En el marco del reconocimiento de su Doctorado *Honoris Causa* en la universidad de Valparaíso en Chile en enero de 2019, Rancière fue entrevistado por Federico Galende. En este espacio de discusión, el francés tuvo la oportunidad de referirse a la forma en que la ultraderecha neoliberal ha aprovechado la proliferación de una indeterminación política que proviene, en primera instancia, de un alejamiento de las promesas de la historia y en segunda, de la falsa creencia en la “muerte de la política” que termina siendo útil al consenso. En este sentido, el autor señala el ascenso de Donald Trump como un hecho paradójico, ya que éste se sitúa en dos polos opuestos de la realidad política, por un lado se levanta como el representante de la América de los ganadores, la del triunfalismo capitalista, y por el otro, se sitúa como un defensor de los excluidos, los olvidados por la clase política.

Poco a poco, el fortalecimiento de una derecha que ha regresado a sus formas más primitivas y fundamentalistas, permite ver la indeterminación sobre la que el ciudadano opera en términos políticos. Para Rancière, esta situación demuestra la creciente necesidad del disenso y, por ende, la refutación más tangible de la tesis de la “muerte de la política”.

En buena medida, el estado general de la política en la posmodernidad permite la aparición de la neurosis neoconservadora, la inactividad práctica, e incluso la apatía en el ámbito político. El *esquizo* puede ser ese “desde dentro” que a la vez funciona como límite externo y salida. No es en sí una representación de la defensa de las libertades individuales sino un margen que se sitúa en el interior del sistema para apuntar hacia los límites. Las líneas de fuga hacen parte de su discurso, éste se especializa en la producción y propagación de enunciados que se sitúan en el borde de la masa: “en las líneas de fuga tan sólo puede haber una cosa: experimentación-vida” (Deleuze, 1980, p. 61).

Así, como vemos hasta ahora, no hay rupturas radicales con el sistema ni grandes proyectos revolucionarios. Vivimos en la prisión generalizada sobre la que tanto se ha discutido desde Foucault. No obstante, Deleuze encuentra en la que denomina “expresión intensiva”, la posibilidad de un arte que no se sitúa en la simple reproducción de los procesos culturales dominados por el capitalismo, la cultura de masas y el consumismo. Bajo esta concepción del arte, vemos las líneas de fuga como un acto creativo más no de creación que se da como resultado del proceso de reconfiguración del capital cultural común. En este sentido, la fuga del *esquizo* es también una forma de discurso político en la medida en que, si aproximamos los postulados de Deleuze a los de Rancière, esta constituiría una forma concreta del reparto de lo sensible.

Este arte no es la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino la redistribución de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones dirigidas a modificar nuestra mirada y nuestras actitudes con respecto a ese entorno colectivo (Rancière, 2005, p. 11).

Jacques Rancière en, *Sobre políticas estéticas* (2005), utiliza la expresión “arte modesto”^{*} para referirse a la situación del arte con respecto a la sociedad (y es allí donde podemos encontrar un discurso desarrollado sobre la relación entre política y estética). Bajo el reconocimiento de las limitaciones del arte, tanto en su imposibilidad de transformar la realidad como en la singularidad de la obra artística, reconoce una forma particular de concebir lo artístico, desde la que se encuentra en una posición más honesta en relación con su realidad inmediata. De esta manera, aunque el espíritu vanguardista siga presente en alguna medida en las producciones posmodernas, éste sólo se presenta como el cascarón vacío de las intenciones de la *avant garde* de transformar una realidad práctica. Ahora bien, esto no significa que el arte tenga una función exclusivamente decorativa y que sus discursos se hallen inmersos en una especie de ausencia de contenidos, más bien, podemos verle inscrito en un espacio de indeterminación propio del mundo normalizado por el capital. Es por esta razón que el discurso político se halla velado dentro de la reproducción de la cultura dominante como resultado de la mercantilización. La obra artística es a la vez un instrumento de corte y fuga, utiliza y reproduce el material común y, además, encuentra maneras de “interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (Rancière, 2015, p.15).

Rancière se sitúa directamente en la concepción de estética apartándose de la vasta sombra de la noción clásica de “poética”. Su estudio no se halla en la búsqueda de líneas estructurales, estrategias compositivas o “modos de hacer” sino de “modos de expresión” que se adecuan más o menos a una manera de visibilizar líneas de fuga en lo sensible). En este sentido, el filósofo distingue el régimen representativo de las artes del régimen estético^{**}, ya que en el primero existen convenciones y técnicas, además la adecuación a una visión canónica de las artes donde la

^{*} Este arte implica la renuncia a la *mimesis* del mundo clásico. El arte es modesto en la medida en que se despoja de sus pretensiones de conseguir una representación veraz de la realidad.

^{**} Al que debemos añadir el régimen ético.

imitación y la verosimilitud resultan determinantes. El segundo se muestra intencionalmente anticanónico y se fundamenta en la aprehensión de lo sensible; así, la condición del arte en el mundo actual depende de la presencia de un *sensorium* específico que le permita dicho estatuto.

La propiedad de ser considerado como arte no se refiere a una distinción entre los modos del hacer, sino a una distinción entre los modos de ser. Esto es lo que quiere decir «estética»: la propiedad de ser del arte en el régimen estético del arte ya no está dada por criterios de perfección técnica, sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible. (Rancière, 2005, p. 20)

Tanto en Deleuze como en Rancière encontramos una percepción del arte que se refiere a la reconfiguración del material cultural común. A partir del estudio del régimen de identificación estético de las artes, tenemos un instrumento de comprensión de lo literario y lo artístico que además funciona como una herramienta de comprensión de las distintas dimensiones de la vida humana en el mundo contemporáneo (un análisis que a mi parecer puede verse como rizomático). Esto se da en la medida en que antes de adoptar una lectura sobre el arte, asimila una manera de estudiar el reparto de lo sensible y la constitución de un espacio común: “Lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política” (Rancière, 2005, p. 13).

El arte aparece en Rancière como libre juego, como fuga o refutación desde lo común. El francés se da a la tarea de explicar las relaciones que constituyen su dimensión política en la actualidad, alimentando una concepción de este que no se encuentra bajo una mirada historicista o periodizada. Así, el autor halla una relación entre la estética y la política a partir de una concepción del arte que se alimenta de la idea de un estado de redistribución del mudo de lo común.

Ante el encuentro de elementos heterogéneos buscaba resaltar las contradicciones de un mundo dominado por la explotación y quería cuestionar el lugar del arte y de sus instituciones en este mundo

conflictivo. Hoy día la unión de elementos heteróclitos se afirma como la operación positiva de un arte que archiva y testimonia de un mundo común. (Rancière, 2005, p. 37)

Arte y política son dos formas del reparto de lo sensible que se hallan determinadas por un régimen de representación. Teniendo en cuenta las condiciones sobre las que se construye el discurso en el mundo contemporáneo, hablamos de un arte que se concentra en la fuga, en las zonas de indeterminación que son propias de la esquizofrenia. El régimen de identificación de la literatura establece un espacio de utilización de la palabra que es a la vez el responsable del derrocamiento del régimen representativo*. Rancière establece en su ensayo la dificultad inherente a la definición de literatura en la medida en que sus límites son cada vez más amplios y difusos. Esto no significa que la definición de literatura sea completamente relativizada, sino que ésta siempre dependería del contexto en el que sea estudiada. La aparición de un nuevo régimen de identificación propio de la literatura permite además su ubicación dentro de un paradigma pertinente a las producciones actuales en cuanto se permite una diversificación de los criterios de análisis. Un ejercicio crítico en la actualidad debe ser diverso, si nos ubicamos desde Hassan, pluralista y ubicado en las indeterminaciones propias de la posmodernidad.

¿Y en la teoría literaria? Desde la imaginación dialógica de Mijaíl Bajtín, los *textes scriptibles* de Roland Barthes, las *Unbestimmtheiten* literarias de Wolfgang Iser, los malentendidos de Harold Bloom, las lecturas alegóricas de Paul de Man, la estilística afectiva de Stanley Fish, el análisis transactivo de Norman Holland y la crítica subjetiva de David Bleich, hasta la última *aporía* de moda del tiempo no registrado, indecidimos, relativizamos. Las indeterminaciones penetran nuestras acciones, ideas, interpretaciones; constituyen nuestro mundo. (Hassan, 2006, p. 2)

* Rancière define al régimen representativo de las artes como el que responde a los principios de adecuación formulados en *La poética* de Aristóteles.

La literatura de la Generación X, como un conglomerado accidental de textos posmodernos, invita al estudio de las indeterminaciones, apropiaciones, fragmentaciones y yuxtaposiciones propias del discurso de la época. Como un reflejo de la naturaleza de una circunstancia económica y sociocultural, el arte de los X tiene una intención política que se manifiesta a través de distintos mecanismos. Así, dominada por la adhesión a las estructuras mercantilizadas del capitalismo, pero capaz de reflejar una nueva configuración de dicho mundo, la propuesta literaria aquí estudiada es un ejercicio de disenso político, con su tendencia a la apatía, la violencia y, en general, al enrarecimiento de la experiencia; una manera de escribir que invita al acercamiento desde una crítica pluralista.

4.2.La literatura como discurso político

Como parte del régimen estético de identificación del arte, Jacques Rancière en *La palabra muda, ensayo sobre las contradicciones de la literatura* (2015), define de manera escueta a la literatura como el “arte de la escritura”. Más allá de situarse en una definición cerrada de “lo literario” o de “literatura”, el francés se da a la tarea de estudiar las manifestaciones de la “escritura del régimen estético” desde una mirada lejana a lo canónico. De esta manera Rancière consigue establecer una especie de delimitación del régimen fundamentada en la capacidad de la literatura de expresar una relación entre el pensamiento y el no-pensamiento (inconsciente)*. Semejante condición, se halla en la posibilidad de la literatura de visibilizar lo que se encontraba “enmudecido” dentro del discurso de los oradores clásicos*. Así, para el francés existe un antes y

* De esta manera al existir un arte de la escritura que se comprende como literatura y una condición que permite su existencia dentro de un régimen de pensamiento, surge entonces el “inconsciente estético”. Éste último se representa como una forma de “no pensamiento”, que permite a la literatura conciliar las contradicciones e indeterminaciones que se encuentran entre lo consciente y lo inconsciente.

* Esta distinción entre palabra muda y palabra viva se refiere a la relación de la palabra con la realidad. Así, cuando nos referimos a la palabra viva, se trata de aquella que es válida en función de su adecuación con el objeto

un después de un “estatuto de especificidad de lo literario” que permite su comprensión dentro de un régimen de identificación del pensamiento. En consecuencia, el nuevo “régimen estético del arte” sitúa a la escritura como práctica discursiva y como pensamiento en devenir que debe ser estudiado desde una mirada multidisciplinar, más bien externa a la tradición de los estudios literarios.

Así como lo político gira en torno a la configuración del espacio de lo común, los demás regímenes de identificación (o de pensamiento) reflejan la configuración de lo sensible desde una mirada específica. El régimen estético en el mundo contemporáneo es el resultado de una “revolución estética” que responde a procesos que se han desarrollado histórica mas no teleológicamente. Al no existir un “deber ser” que anteceda a las obras, estas son más bien el testimonio de la “abolición” de un conjunto ordenado de relaciones que cede su espacio a la relación entre lo consciente y lo inconsciente.

Esta inclusión de la literatura dentro del “régimen estético del arte” inicia con la ruptura conseguida en el romanticismo que, además de instaurar el “régimen de identificación y la especificidad de lo literario”, inicia la crisis de todos los regímenes representativos a través del intento de “glorificación” de la literatura y las artes: “El romanticismo entonces no es el principio de una poética nueva. La especificidad de lo literario es la entrada de la poesía y el arte en la era de su disolución” (Rancière, 2015, p. 86).

Con la ruptura del régimen representativo y los criterios positivos de identificación de la escritura, la categoría de la palabra viva o palabra en acto que caracteriza la *mimesis* aristotélica se ve reemplazada por la de palabra muda o petrificada. Esta petrificación de la palabra, propia del

representado. Por otro lado, cuando nos referimos a la palabra muda, ésta funciona en un grado distinto en la medida en que se aleja de la idea de una adecuación a la realidad. La palabra muda ofrece al lector una nueva perspectiva o configuración de lo sensible, ya que se encuentra dentro de un régimen artístico expresivo y no representativo. En consecuencia, en este último caso, la palabra tiene como función el visibilizar y liberar.

nuevo régimen, rompe, en primera instancia, con los criterios de exclusión propios de la retórica clásica (palabra viva) y, en segunda instancia, permite la consecución de una nueva distribución de lo sensible (en la medida en que en ella encontramos un uso del lenguaje que se circunscribe en lo indeterminado). Así, la palabra muda, al contrario de resultar en un hecho negativo para el arte de la escritura, permite la aparición de un discurso heterogéneo e indeterminado que se superpone a las limitaciones de las artes representativas. Es por esto por lo que la literatura, tal como la concibe Rancière, no se encuentra restringida por un dispositivo de circulación, es la palabra sin un cuerpo que le atestigüe. La literatura no es una práctica cerrada sobre sí misma.

A la poética de la representación debía sucederle la gran poesía-mundo, la poesía del “todo habla”, de la palabra que ya está presente en todo lo mudo. Ahora bien, esta gran poesía da un paso adelante duplicada por su contrario, esa palabra “muda” que solo se encarna para destruir todo cuerpo de la palabra, toda consistencia del libro de Vida o de la poesía-mundo (Rancière, 2015, p. 116)

A través del régimen estético del arte, se da una condición política de la obra que le es propia en la medida en que ésta crea una nueva posibilidad de existencia de lo sensible. Para Rancière (2011) “todo arte supone una determinada división de lo sensible que lo liga a una determinada forma de política” (p. 58), lo que implica que la literatura, como muchas formas de arte, ejerce una tarea estética y política que puede dar visibilidad a lo que ha perdido su presencia por la influencia de regímenes de pensamiento propios de las “historias oficiales”. En medio de la crisis de la idea de la historia propuesta desde la posmodernidad, el arte es más bien un asunto de deconstrucción y dislocación de lo simbólico, una respuesta al orden oficial que redistribuye el espacio de lo que el filósofo francés llama el *sensorium*: “lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma que el arte tiene que ver con la política” (Rancière, 2011, p. 73).

Dicho “recorte” se da siempre y cuando exista una utilización del material cultural que compone lo sensible. La redistribución de lo sensible es, en primer lugar, una forma de apropiación de la cultura dominante y, en segundo lugar, una línea de fuga que se proyecta desde el disenso. De esta manera, la reconfiguración general de los elementos comunes de una cultura podría entenderse como un estado esquizofrénico, como una línea de fuga del rizoma. Policía y política* son así dos partes de una realidad rizomática, las dos se desenvuelven en la compleja red de relaciones establecidas en el capitalismo, una se encarga del corte y la otra de la fuga.

Lo que Rancière identifica como apropiación de una cultura dominante es también una manera de establecer una posición política. El arte es político en cuanto el régimen estético propone una redistribución de lo sensible. No se trata entonces de un asunto de propagación de ideologías, sino de una dislocación del consenso: la relación entre política y estética en la literatura se sitúa en el orden discursivo. Una literatura que se centra en los puntos de fuga es también esquizofrenia, en ella subyace la capacidad de “ver a través de las grietas” del orden normal de las cosas. La obra, instalada en un espacio de reorganización del material cultural común, hace rizoma con el mundo y, en términos de Deleuze, asegura la desterritorialización del mismo, mientras que el mundo reterritorializa la obra y se desterritorializa a sí mismo en ella. En este proceso, la literatura se sitúa en un espacio de visibilización de los límites de lo sensible.

La relación entre estética y política es entonces, más concretamente, la relación entre esta estética de la política y la política de la estética, es decir la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad

* Hay que tener en cuenta que para Rancière la política es una constitución estética de un espacio que es común en razón de su misma división. Sin embargo, ésta no existe de manera independiente sino en oposición a la policía. Esta última es la división de lo sensible caracterizada por la ausencia de vacío y suplemento (lo que nos permitiría identificar a la política con la esquizofrenia y a la policía con la paranoia deleuziana). En la política los sujetos dan lugar a escenas de enunciación y manifestación que se alejan, más o menos, del consenso. El consenso es la negación de la política, mientras que ésta última se fundamenta en el conflicto sobre la configuración de los datos, el consenso sobre la afirmación de estos. De esta manera, el arte es una intervención sobre la configuración consensual.

del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular. (Rancière, 2005, p. 15)

En buena medida, las literaturas que se circunscriben en dicho régimen de pensamiento se fundamentan en la ruptura de la representación del mundo para pasar a una especie de “no representación” que se centra en la capacidad de la expresión para permitir la circulación de intensidades. La intención de los autores de la Generación X se aleja así de la *praxis* revolucionaria del modernismo y se instaura en la reproducción de una versión incómoda de la realidad. Para los escritores de la narrativa posmoderna se convierte en estandarte la necesidad de minar nuestras certezas ontológicas* como una estrategia de desestabilización intelectual.

Aggressive fiction tramples reader sensibilities offends and upsets willfully and deliberately. The authors discussed may partly address themselves to a coterie audience of kindred spirits who revel in the subject matter and stylistic extremism. Most writers, though, also hope their novels will be read by a wider public, many of whose members will be upset by this sort of fiction. Given the profile of those who buy books or read them in the university, that group is mostly middle class. To talk about attacking readers is shorthand for attacking their society’s economic structure, their class beliefs, life-style, philosophy, and literary expectations. Attack has the effect of making ordinarily competent readers wish to stop reading. By ordinarily competent, I mean people who do read nonformulaic fiction for pleasure. The term “attack” might also be applied to the element that makes those who did read a book wish they had not**. (Hume, 2012, p. 8)

* Y es en esta desestabilización, propuesta por Brian Mc Halle, donde encontraría una fórmula común a la estética de la literatura de la Generación X. En ella subyace la capacidad de generar una visión enrarecida de la realidad conectada a una especie de escepticismo generalizado hacia las condiciones de vida propuestas desde el sistema capitalista para el ciudadano común.

** La *ficción agresiva* pisotea las sensibilidades del lector, ofende y trastorna voluntaria y deliberadamente. Los autores discutidos pueden en parte dirigirse a una audiencia de espíritus afines que se deleitan con el contenido y el extremismo estilístico. Sin embargo, la mayoría de los escritores también esperan que sus novelas sean leídas por un público más amplio, muchos de cuyos miembros estarían molestos por este tipo de ficción. Dado el perfil de quienes compran libros o los leen en la universidad, ese grupo es mayormente de clase media. Hablar de atacar a los lectores es una forma abreviada de atacar la estructura económica de su sociedad, sus creencias de clase, su estilo de vida, su filosofía y sus expectativas literarias. El ataque tiene el efecto de hacer que los lectores habitualmente competentes

La literatura posmoderna es capaz de apropiarse de los materiales, técnicas, temas y elementos de la cultura dominante y transformarles para concretar una reconfiguración del pensamiento dirigida hacia los límites. Esta fórmula es antiedípica, supone la presencia del *esquizo* como sujeto activo en la generación del disenso en medio de una estructura de fuga y recuperación: “El movimiento de desterritorialización no puede ser captado más que a través de la desdicha y la naturaleza de las reterritorializaciones a las que procede el individuo” (Deleuze, 2007, p. 81). Así, la configuración de un discurso desestructurado y lleno de inconexiones conduce a la reestructuración del mundo desde una mirada política en la medida en que el disenso existe también en tanto hay un consenso: “Ahora bien, la escritura es el régimen de enunciación de la palabra que desarregla esta jerarquía de los seres según su potencia lógica” (Rancière, 2015, p. 109). Cabe aclarar que, pese a lo enunciado, no tengo la intención de afirmar que toda forma de escritura circunscrita en el período funcione bajo los mismos presupuestos. Si observamos el panorama, es evidente que la democratización de los gustos ha conducido la escritura hacia variables tan cercanas a la cultura de masas como los libros de autoayuda o el fenómeno de los *bestsellers*. Sin embargo, si ubicamos de manera selectiva, podemos encontrar cierta tendencia a la *ficción transgresiva* que se desarrolla en contextos específicos y que, aunque pertenece al mismo fenómeno cultural que permite la proliferación de manifestaciones escritas como las ya mencionadas, es capaz de establecer una mirada distinta sobre el ejercicio de la apropiación cultural.

Dado en estos términos, el ejercicio político en el arte literario es producto del sujeto que sitúa su mirada hacia los límites. El *esquizo* es entonces el productor de disensos políticos en cuanto

deseen dejar de leer. Por “habitualmente competente”, me refiero a personas que leen ficción no formal por placer. El término “ataque” también podría aplicarse al elemento que hace que aquellos que leyeron un libro deseen no haberlo hecho. Traducción libre del autor.

habita las zonas de indeterminación: “La esquizofrenia es el límite exterior de toda decodificación y de toda desterritorialización. En este sentido el capitalismo tiene la esquizofrenia como límite externo” (Deleuze, 2007, p. 103). Así, como sujeto del disenso, el *esquizo* es quien visibiliza de manera fragmentaria e inconexa los límites de la cultura de masas*. Como sujeto antiedípico, tiende al caos, a la deconstrucción de lo establecido y, aunque su espacio sigue estando inscrito dentro de los límites de la sociedad capitalista, su mirada se posa en todo aquello que pueda significar el enrarecimiento de lo cotidiano.

El sujeto antiedípico. se rebela contra la autoridad paterna: borrando las fronteras entre el interior del cuerpo y el exterior del mundo, entre el yo y el otro, entre lo personal y lo social, el artista recupera la auténtica realidad superando la frialdad de nuestra sociedad altamente tecnificada, desmitificando el carácter aurático del arte en su intento de desublimizar, de atacar jerarquía el patriarcado, el canon, y originando una línea de insumisión que se extiende desde la reivindicación de Mike Kelly del concepto de *lumpen* hasta la crítica al sistema capitalista del mexicano Santiago Sierra (Lozano, 2007, p. 167).

La mirada del artista se posa en las “grietas” del consenso, generando una forma de oposición a la despolitización que éste representa. La obra es un espacio de resquebrajamiento de la realidad y a esto lo atestigua la tendencia a una producción escrita desconectada de la intención canónica de la organicidad de la obra. El pastiche y la fragmentación funcionan como estrategias composicionales transgresivas que giran entorno a un material cultural propio del capitalismo. Así, la apropiación, como una propuesta que se opone directamente a la *mímesis* representativa, politiza el material cultural común al ubicarlo dentro de una red de relaciones diseñada para resquebrajar los límites sobre los que éste se ha situado. Kenneth Goldsmith (2015), en la obra *Escritura no*

* La tendencia a lo indeterminado y al fragmento conduce a la creación de obras que resquebrajan el pacto narrativo. Las particularidades de una estética de lo indeterminado dan cabida a obras que reflejan estructuralmente una visión fragmentada, a veces inconexa, de la realidad.

creativa: gestionando el lenguaje en la era digital, define la apropiación como una forma de gestionar el material cultural, de esta manera, el ejercicio literario es inicialmente legítimo en la medida en que toda construcción creativa es la repetición de una fórmula del pasado. Este discurso, además de ir en detrimento de la ya rebatida idea de la originalidad de la obra, sitúa su reflexión en la capacidad del arte de generar agenciamientos de lo común:

¿No es todo material cultural algo compartido, algo donde las obras nuevas se construyen sobre las preexistentes, sin importar si eso se reconoce o no? ¿Acaso los escritores no se han apropiado de materiales previos desde siempre? ¿Y si es así, es necesario volver a hacerlo? (Goldsmith, 2015, p. 164)

Goldsmith se apega a la idea de la inestabilidad del lenguaje como condición *sine qua non* de la producción cultural contemporánea: “El siglo XX optó y profundizó el camino de lo fragmentario antes que el de la generalidad, optando por fracciones más y más pequeñas de un lenguaje resquebrajado”. (Goldsmith, 2015, p. 172). A partir de esta idea, propaga el concepto de inestabilidad por distintas dimensiones productivas que rodean el arte, entre ellas, la gestión del lenguaje y la del material cultural. Para el autor, la mayoría de estas gestiones se circunscriben en escrituras no creativas, sin embargo, traslada esta perspectiva a lo literario (en su sentido más amplio) cuando se propone analizar la obra de Ezra Pound. La inestabilidad de Goldsmith se manifiesta en un lenguaje inconexo y fragmentado, así que como condición propia de un arte político encontramos este resquebrajamiento de la organicidad representativa.

El fragmento es la unidad en la cual la cosa fijada vuelve a introducirse en el movimiento de las metamorfosis. Desde un punto de vista filosófico, es la figura de un proceso infinito. Desde un punto de vista poético, es la nueva unidad expresiva que reemplaza las unidades narrativas y discursivas de la representación. (Rancière, 2015, p. 80)

De esta manera la técnica, si así se le puede llamar en estos tiempos, desemboca en un estilo particularmente minimalista e inconexo, en ocasiones incómodo para el lector, que propone una percepción fragmentada del mundo y, a la vez, una manera de interrogarse sobre lo sensible que permite hallar un espacio de liberación. No existe novedad en ello y, sin embargo, el punto de vista y el escenario son totalmente distintos. Mientras la literatura vanguardista se proponía una irrupción violenta sobre los establecimientos, la posmoderna carece de esa potencia, y se esfuerza más en visibilizar al excluido, al remanente del consenso. El arte posmoderno ve por las grietas del consenso, así que se encarga de contrarrestar el ejercicio de despolitización generado en lugar de intentar remediar los males que produce.

El postmodernista sólo desconecta; los fragmentos son todo en lo que él aparenta confiar. Su último oprobio es la «totalización»: cualquier síntesis de cualquier especie, social, epistemológica, incluso poética. De ahí su preferencia por el montaje, el collage, el objeto literario hallado o despedazado, por las formas paratácticas sobre las hipotácticas, por la metonimia sobre la metáfora, por la esquizofrenia sobre la paranoia. De ahí, también, su apelación a la paradoja, la paralogía, la parábasis, la paracrítica, la apertura de lo roto, los márgenes injustificados. Así, Jean François Lyotard exhorta: «Emprendamos una guerra contra la totalidad, demos testimonio de lo impresentable; activemos las diferencias y salvemos el honor del nombre.» (Hassan, 2006, p. 3)

La literatura de la Generación X ingresa en este campo a través del uso de dos discursos políticos que abarcan el devenir-vida y la forma rebelde planteadas por Rancière. El primero manifiesta una experiencia estética de vida “distinta” y el segundo se fundamenta en establecer un discurso capaz de visibilizar los mecanismos de dominación (lo que Lozano Mijares llamaría “arte crítico”). De esta manera, la aparición de un discurso político es evidentemente heterogénea y no se halla centrada en el ámbito ideológico. Para Rancière, política y estética se unen en el descubrimiento de una nueva percepción de lo que existe:

La política es la constitución de una esfera específica de objetos supuestamente comunes y de sujetos supuestamente capaces de describir esa comunidad, de argumentar sobre ella y de decidir en su nombre. La acción política establece montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política. La comunidad política es una comunidad disensual. (Rancière, 2005, p. 56)

Siendo que el disenso es el desacuerdo sobre los datos que implican la situación de lo sensible, la literatura posmoderna es entonces una forma de pensar el espacio colectivo desde las denominadas “zonas de indeterminación y capacidades de lo anónimo”. Para Rancière, la literatura hace expresable una dimensión específica de lo que existe, desde la suspensión entre las conexiones ordinarias entre la apariencia y la realidad, forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad (y es en esto en lo consiste el recorte de lo sensible). El típico nihilismo de la literatura de la Generación X es un ejercicio del disenso, y, a la vez, es un ejercicio de desterritorialización*. Ya sea bajo la denominación de *Blank Fiction*, *Neopicaresque*, “Realismo sucio”**, o cualquiera de los apelativos que se han venido popularizando por la crítica

* En la territorialización y desterritorialización, es decir, en el análisis del rizoma, se pueden hallar las relaciones que establece la obra literaria con la cultura dominante. En esta medida, el discurso político hallado en las líneas de fuga se sitúa en la desterritorialización propuesta por desde las obras.

** Autores como James Annesley, Michelle Aaron, Kathryn Hume y Eduardo Mendieta engloban el fenómeno de la literatura de la Generación X dentro de las categorías de *aggressive fictions*, *blank fictions* y ficción transgresiva, para abarcar un grupo de narrativas que tienden a lo marginal y lo extremo en la cultura norteamericana. Por otra parte, María del Pilar Lozano Mijares, Abel Muñoz Hermoso, Gonzalo Navajas, Germán Gullón, Christine Henseller, Stuart Davis y Paul Norberg, buscan la explicación del hiperrealismo de las obras de la obra de autores como Ray Loriga, Lucía Extebarría y José Mañas, como una forma de reestructuración de los estatutos propios de la literatura. A este grupo de autores se les atribuye la categoría de “realismo sucio”. En este contexto, la literatura española de la Generación X es atribuida a una reconfiguración de la representación de la vida diaria, una que obedece a las reglas de lo marginal y lo extraño.

Finalmente, algunos autores de la crítica británica como Acheson James, Sarah Ross, Ligia Tomoiagă, William Stephenson, Bonnie Blackwell y Jeffrey Karnicky, coinciden en la aparición de una narrativa que suelen abarcar dentro de la categoría de *neopicaresque*, e incluso *dirty realism*, para abarcar la obra de autores, que coinciden con los postulados de una ficción tendiente al nihilismo y el desencanto hacia la realidad, una propuesta que tiende a la subversión política.

Estos son algunos ejemplos encontrados en artículos, libros, tesis de maestría y doctorado que, en general, demuestran que existe un debate crítico alrededor de las problemáticas propias de la narrativa de la Generación X. Por otro lado, existen líneas comunes que atribuyen a las obras un rechazo a los presupuestos de la “condición posmoderna” o la cultura de masas. El énfasis en lo extremo, lo marginal y lo violento dentro de la escena artística contemporánea, especialmente la norteamericana, implica también dar una mirada a la cultura de masas, la televisión, la internet y

internacional, el momento en que nos situamos aquí es producto de las condiciones socioculturales generadas por el capitalismo multinacional y las formas artísticas son el negativo de dichas condiciones. La X, el espacio en blanco, la nada singular con la que se responde a la cultura consumista, es una manera de desfigurar lo sensible para liberar en la potencia creativa una ontología de la experiencia. En términos de un espíritu de época, la Generación X atestigua el avance de la posmodernidad y responde a través de una estética apática, desencantada y en constante ruptura con el mundo.

Blank space is a way by which a subject can avoid being sucked in by mainstream values and labeled while seeking an alternative route to personal fulfillment (an extension of punk's do-it-yourself ethos). In the U. S., the term Generation X will almost instantly conjure up images of listless, blank youths, often referred to as "slackers," who are seemingly unmotivated (although financially backed) by the working-world of their Baby-Boomer parents* . (Pope y Heneler, 2007, p. 19)

Así, la literatura de la Generación X, como texto posmoderno, pertenece a este rizoma en el que los productos artísticos se manifiestan como líneas de fuga. Existe aquí un ejercicio de desterritorialización y reterritorialización constante al respecto de la cultura de consumo donde, pese a la recurrencia a esta última, se posa la mirada en los límites exteriores de todo lo común: "pero el libro anticultural todavía arrastra un gran lastre cultural: no obstante, hará uso de él un uso activo de olvido y no de memoria, de subdesarrollo y no de progreso a desarrollar, de nomadismo y no de sedentarismo, de mapa y no de calco" (Deleuze, 2002). Aunque la

todas las prácticas culturales que se han visto afectadas por el desarrollo del capitalismo. La crítica literaria de la Generación X circunscribe las prácticas escriturales de finales del siglo XX en las relaciones entre el individuo y la cultura de consumo, una estética reaccionaria producto de un descontento hacia las "estructuras materiales" propias de la época.

* El espacio en blanco es una forma en la que un sujeto puede evitar ser absorbido por los valores del *mainstream* y ser etiquetado mientras busca una ruta alternativa para la realización personal (una extensión del *ethos* del "hágalo usted mismo" del punk). En el EE. UU., El término Generación X evocará casi instantáneamente imágenes de jóvenes indiferentes y en blanco, a menudo denominados como "vagos", que están al parecer desmotivados (aunque cuenten con el respaldo financiero) del mundo laboral de sus padres *Baby-Boomers*. Traducción libre del autor.

descentralización posmoderna ha derivado en unas condiciones de aparente banalización de la cultura, de tendencia al simulacro, son precisamente las obras artísticas las que pueden, si no sustraerse, al menos apartarse de estas condiciones. Todo es ahora objeto de mercado y sin embargo, inserto en esta caótica red se encuentra el discurso producido desde el arte. El régimen estético ha revelado su potencia en la capacidad de conseguir que las fuerzas presentes en las obras se liberen de los límites del consenso, que en el momento de instalarse en las zonas de indeterminación, se den las condiciones precisas para que las líneas de fuga se den como un tránsito hacia lo político.

Ya que el objeto del presente estudio es la narrativa de la Generación X puesta en diálogo con una serie de categorías que he venido enunciando en las páginas precedentes, estableceré una ruta de trabajo para las páginas siguientes:

Lejos de desarrollar un análisis directo de la obra de los cuatro autores a los que dedicaré los siguientes capítulos, me permitiré analizar las categorías generales de manera transversal en relación con la misma. Como hemos visto, no hay manera de hablar de un movimiento literario, ni de un conglomerado homogéneo de obras que respondan a principios poéticos precisos, así que la labor crítica que abordaré en las siguientes páginas es, sobre todo, un ejercicio pluralista y multiperspectivista sobre la narrativa posmoderna en un contexto preciso. Para ello, agruparé las categorías de los distintos autores ya mencionados en dos grupos, el primero, la mirada hacia lo indeterminado como estrategia escritural (desde un estudio del rizoma), el segundo la desestabilización ontológica del individuo. Finalmente haré unas consideraciones sobre el

ejercicio de territorialización y desterritorialización con respecto a la literatura de la X. Siendo este el camino que he delimitado, es momento de dejar que las obras entren en escena como testigos de una situación, de una época y de ciertos modos de vivir.

5. Una Mirada desde las grietas de la Ruptura Composicional

*En cualquier caso, no esta de más revisar la dosis
y la calidad de mis estimulantes, porque me estoy
quedando sin respuestas para tantas preguntas siniestras.*

Ray Loriga – Tokyo ya no nos quiere

Deleuze y Guattari (2002) plantean en *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, la idea de que existen el “libro raíz”, el “libro raíz fasciculada” o “raicilla” y el libro “rizomático”. El primero es orgánico, binario y funciona bajo una lógica consistente que actúa alrededor de una raíz principal. El segundo es un libro que nace de la ruptura de la raíz principal en que una multiplicidad de raicillas se insertan para componer una obra no jerarquizada: “el mundo ha perdido su pivote, el sujeto ya niquiera puede hacer ya de dicotomía, pero accede a una unidad más elevada de ambivalencia o de sobredeterminación, en una dimensión siempre suplementaria a la de su objeto” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 12). No obstante, el libro raicilla o de sistema fasciculado no puede romper efectivamente con el dualismo:

Verdaderamente no basta con decir ¡Viva lo múltiple! Aunque ya sea muy difícil lanzar ese grito. Ninguna habilidad tipográfica, léxica, o incluso sintáctica, bastará para hacer que se oiga. Lo múltiple *hay que hacerlo*, pero no añadiendo constantemente una dimensión superior, sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone siempre n-1 (sólo así, sustrayéndolo, lo Uno forma parte de lo múltiple) [...] Este tipo de sistema podría denominarse rizoma. (Deleuze y Guattari, 2012, p. 12)

De esta manera, el rizoma es un sistema de interpretación que se acopla a la multiplicidad, fragmentación, yuxtaposición e indeterminación de la narrativa posmoderna. A grandes rasgos,

este se caracteriza: 1. y 2*. Por su principio de conexión y heterogeneidad: “un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizadores de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos” (Deleuze y Guattari, 2012, p. 13). 3. Por su principio de multiplicidad, donde lo múltiple deja de tener relación dual con lo uno: “Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto” (Deleuze y Guattari, 2012, p. 14). 4. Por su principio de ruptura asignificante: lo que se resume en que un rizoma puede ser cortado, pero siempre nace nuevamente del corte. El rizoma no cesa de reconstruirse. 5 y 6. Por su principio de cartografía y calcomanía: ya que el rizoma no responde a los ejes genéticos o estructurales: “El mapa es abierto conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable [...] un mapa es un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance*” (Deleuze y Guattari, 2012, p. 18).

El rizoma encuentra puntos relativamente estables, pero aún variables en las *mesetas*. Una meseta expresa una “región continua de intensidades” que además de ser inmanente, no es un elemento que se encuentre en puntos terminantes o iniciales. Esta es, entonces, una multiplicidad conectable con otras multiplicidades a través de tallos subterráneos o superficiales que permiten que el rizoma se reproduzca. De esta manera, el libro posmoderno está compuesto de mesetas que se comunican entre sí a través de microfisuras:

El rizoma es una antigenealoría, una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido,

* Conservaré la agrupación de los numerales que proponen los autores en la obra.

construído, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga. (Deleuze y Guattari, 2012, p. 26)

El libro es un rizoma cuando en su composición no encontramos una estructura jearquizada y ontológicamente estable sino una conjunción. Dicha conjunción se halla en el fragmento, en la mirada desestructurada de los personajes que tienden a la fuga, una fuga esquizofrénica que siempre está situada en el proceso de corte y fuga, creando nuevas líneas del rizoma.

5.1. Fragmentación, una mirada a lo múltiple

El ya mencionado análisis de Frederic Jameson sobre la naturaleza del capitalismo en la posmodernidad delimitó algunas de las categorías generales sobre las que se plantearían los discursos sobre el arte en años posteriores. Uno de los más relevantes es la fragmentación. Y hago hincapié en esta categoría porque, sumada a esa conjunción de perspectivas teóricas que he venido abordando, puede explicar la naturaleza inestable de la narración de la Generación X (además de prestarse como sustento teórico para el análisis de las obras como textos políticos).

En buena medida, el conglomerado de narraciones que abordaré en las siguientes páginas responde a ese principio, a una serie de fragmentos que componen una mirada rota y agrietada del mundo. La narrativa posmoderna es rizomática, ya que se fundamenta en lo múltiple y se estructura a través de mesetas, en la medida en que no existe, en una buena porción de los relatos una construcción arborescente, orgánica o unitaria sobre la que operen las narraciones.

Podemos ver dos ejemplos en las novelas *Héroes* y *Lo peor de todo* del escritor español Ray Loriga. Las dos obras fueron compuestas a través de fragmentos que pueden relacionarse entre sí, ya que establecen una multiplicidad narrativa desde la que la mirada de los personajes redonda en una visión desencantada de la vida. Ambas novelas tienen capítulos cortos y la narración es

autodiegética^{*}, una elección que tiene mucho que ver con la búsqueda de un narrador más directo, capaz de delatar en los pensamientos expresados al lector sus más profundas necesidades^{**}.

La tendencia a la fragmentación no permite la construcción de un relato orgánico sino de una sucesión de temas que van saliendo indiscriminadamente de la mente de los narradores. En *Héroes*, un narrador sin nombre se dedica a contar su vida de manera fragmentada, desestructurada y más importante, ambientada con una banda sonora de música *Rock*. Gonzalo Navajas y otros críticos analizan la producción de loriga en la obra *Generation X Rocks : Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture* (2007), el crítico señala el particular desinterés del personaje por las formas convencionales de pensamiento, lo que deriva en una “liberación” personal que consigue a través de su apartamiento:

The narrator of *Heroes*, for instance, openly declares its abhorrence of the mechanisms of conventional thought and reflexivity that he associates with intellectual routine and physical and mental decrepitude. The classical paradigm for him offers only restricting structures for a self that thrives on individual freedom and absolute opposition to rules and universal norms. His position is an assertion of personal liberation and an affirmation of his right to dictate his own rules in a cultural world that he considers limiting and obsolete because it does not seem to respond to the new premises of the contemporary condition. *** (Navajas, 2007, p. 11)

* Una tendencia bastante común entre los autores analizados en los siguientes capítulos. *El club de la pelea* y *Asfixia*, de Palahniuk son novelas mayormente autodiegéticas, *Opio en las nubes* y una buena parte de los cuentos de Chaparro Madiedo; y de la misma manera, *Un Listillo* y dieciocho de los veintiún relatos de *Acid House* usan este tipo de narrador.

** Como contraparte de este tipo de narrador tenemos un menor nivel de credibilidad sobre lo narrado. Un hecho que es coherente con la propuesta general de las obras, ya que lo que se busca es cierto nivel de confianza más no de veracidad.

*** El narrador de *Héroes*, por ejemplo, declara abiertamente su aborrecimiento hacia los mecanismos del pensamiento convencional y la reflexividad que asocia con la rutina intelectual y la decrepitud física y mental. El paradigma clásico ofrece para él únicamente estructuras restrictivas para un ser que se nutre de la libertad individual y la oposición absoluta a las reglas y normas universales. Su posición es una afirmación de liberación personal y una afirmación de su derecho a dictar sus propias reglas en un mundo cultural que considera limitante y obsoleto porque no parece responder a las nuevas premisas de la condición contemporánea. Traducción libre del autor.

El narrador de *Héroes* oscila entre una fórmula ecléctica y desconectada de la realidad y su capacidad de traer a colación una serie de hipotextos que lo asocian con la cultura de masas. La obra está completamente musicalizada, desde el título en adelante se encuentra permeada por asociaciones hacia la cultura *pop*. No obstante, existe una fuga en la redistribución que hace el personaje de este material. Quiere, como todos sus ídolos, ser un cantante de música *Rock* y representar a una generación de automarginados.

En mis canciones no habrá chicos solos, ni pánico, ni mala suerte. En mis canciones los chicos llevarán ases y todo lo que pueda parecer estúpido, para nosotros será importante. Salté a la ventana para derribar aviones y les pedí autógrafos a todos los pilotos enemigos. A mi mejor amigo le volvieron loco en el ejército, pero ahora todos ellos están muertos y él ha aprendido a desfilar solo. A tomar por el culo los policías y sus manos de policía. (Loriga, 2014)

La música *Rock* es una fórmula compositiva explicable desde la categoría del rizoma, ya que en esta se encuentran al mismo tiempo las bases de la cultura y sus límites más lejanos, es un producto mercantil del *mainstream* y un modo de expresión para el marginado. A través del *Rock* se ejerce una operación de corte y fuga desde la que se propaga una mirada esquizofrénica. La musicalización se manifiesta en *Héroes* tanto en los hipotextos como en la composición de la obra, múltiples referencias se reparten en las narraciones del personaje de manera explícita e implícita, logrando poner a David Bowie como una especie de gurú espiritual, y luego a Lou Reed en los sueños del personaje, mostrando su hastío hacia la fama: “Todos creéis conocerme bien, todos pensáis que sois especiales, pero al final todos queréis que cante *Walk on the Wild Side* con la boca llena de espaguetis” (Loriga, 2014).

En términos compositivos, la obra tiende a la velocidad y al minimalismo, una fórmula muy cercana al Rock de los 90's*. Los 84 capítulos de la obra pueden llegar a tener dos o tres párrafos cada uno, dando a la narración un ritmo acelerado que la convierte en una lectura más o menos ágil, dependiendo de la capacidad del lector para establecer conexiones entre las distintas referencias que nutren el texto:

Speed notoriously characterizes our culture. We acknowledge the multiplicity of images streaming ceaselessly past our eyes; we converse about the velocity with which technology changes basic ways of handling everyday life. The faster one's computer, the faster one's Internet connection, the better. The sensation of speed is provided by many uppers in the recreational pharmacopoeia: amphetamines (nicknamed "speed") in the 1960s, cocaine in the 1970s, crack in the 1980s, and methamphetamines in the 1990s. Speed figures as an element in TV cartoons, in film editing, in jazz, and in rap performance. Many novels have been said to embody such cultural acceleration, whether as realistic representation, as Jamesonian hysterical exhilaration, as anxiety about such headlong movement, or as a prose equivalent to wheels spinning on ice, resulting in the stasis of going no-where fast**.

(Hume, 2012. p 16)

Lo peor de todo, funciona bajo una fórmula similar. La novela se divide en dos partes fragmentadas en varias más que refieren una serie de narraciones dispersas que nos cuentan el

* *Pixies*, una banda de rock alternativo formada a finales de los años 80, propaga una fórmula que mezcla tiempos ralentizados que se acompañan de un aceleramiento vertiginoso. La misma fórmula que usarían los intergantes de *Nirvana en Smells like teen spirit*.

** La velocidad caracteriza notoriamente a nuestra cultura. Reconocemos la multiplicidad de imágenes que fluyen incesantemente por nuestros ojos; conversamos acerca de la velocidad con la que la tecnología cambia las formas básicas de manejar la vida diaria. Mientras la computadora sea más rápida, la conexión a Internet sea más rápida, mejor. La sensación de velocidad se provee en la parte superior de la farmacopeia recreativa: las anfetaminas (apodadas "speed") en la década de 1960, la cocaína en la década de 1970, el crack en la década de 1980 y la metanfetamina en la década de 1990. La velocidad figura como elemento en las caricaturas de televisión, en la edición de películas, en el jazz y en la performance del rap. Se ha dicho que muchas novelas encarnan tal aceleración cultural, ya sea como una representación realista, como el regocijo histérica Jamesoniano, como la ansiedad por ese movimiento vertiginoso, o como una prosa equivalente a las ruedas que derrapan sobre el hielo, dando como resultado un estancamiento de ir rápido a ninguna parte. Traducción libre dl autor.

discurso personal elaborado por Elder Bastidas, personaje principal y narrador de la obra. El narrador, que se encuentra lleno de datos interesantes sobre deportes, historia, guerra, fútbol y boxeo, va repartiendo sus opiniones a lo largo de las 128 páginas del libro sin llevar en ningún momento un hilo conductor. Bastidas tampoco tiene pretensiones de aproximarse a un modelo de pensamiento tradicional, la narración va de un tema a otro sin previo aviso. La obra desestructura cualquier forma de pensamiento racional, al permitir a Bastidas ser un narrador completamente libre que va mezclando lo más relevante (como la locura de M, su hermano) con lo trivial. *Lo peor de todo* hace de la marginación un discurso inestable, una especie de mapa que conecta puntos de la cultura popular con la violencia, con la desesperanza y con una hilarante visión de lo cotidiano.

Those most alienated from the values of their culture may truly enjoy all radical fracturing of order, all attempts to smash and destroy assumptions, expectations, and rules. The radical destructiveness that upsets one reader may exhilarate another. Such violence in literature, however, is a far cry from acting it out in real life. In this sense the politics of speed is limited to a temporary effect. Not only does it tend to attenuate upon a second reading, but also it does not have much immediate effect outside of literature*. (Annesley, 1998, p. 38)

La multiplicidad es la estrategia composicional de ambas novelas, estrategia que se ejecuta a través de las categorías mencionadas por Jameson. Las obras fragmentan la narración al permitir que sus narradores vayan de un lado al otro entre porciones de pensamiento que se pueden conectar de formas diversas, en las narraciones existe una constante yuxtaposición de elementos que resquebrajan las estructuras de pensamiento dominantes (como mostraré más adelante en la obra

* Aquellos más alienados de los valores de su cultura pueden disfrutar verdaderamente de toda fractura radical de orden, todos los intentos de aplastar y destruir las suposiciones, expectativas y reglas. La destructividad radical que altera a un lector puede regocijar a otro. Sin embargo, tal violencia en la literatura está muy lejos del acto en la vida real. En este sentido, la política de la velocidad se limita a un efecto temporal. No solo tiende a atenuarse en una segunda lectura, sino que tampoco tiene mucho efecto inmediato fuera de la literatura. Traducción libre del autor.

de Chaparro Madiedo) y, además, pueden ser, gracias a la yuxtaposición y la inestabilidad del lenguaje, una composición que imita al *pastiche*. En *Lo peor de todo* podemos ver a Bastidas hablando de fútbol mientras establece una extraña teoría sobre el fracaso, luego, de la nada resulta comentando un libro de fotografías sobre la guerra de Vietnam, cuenta la historia de un hombre que derribó un helicóptero a pedradas, e intercala estas historias con las de su hermano, el trabajo y especialmente las de su novia, historia que termina comparando con la tragedia de Sid Vicious (Bajista de *Sex Pistols*):

Aquí murió Sid, Nancy se desangraba en el baño mientras Sid ponía cara de imbécil y se sentaba en la cama a esperar. La ventana estaba abierta y el aire le daba a Sid en la cara de imbécil y esperaba. Pero Sid no se murió entonces, ni siquiera murió aquí, bueno, un poco sí, tenía la navaja en las manos y las manos y los brazos y las piernas llenas de sangre pero no era sangre suya, era sangre de Nancy, que llevaba todo el santo día allí y toda la noche. A Sid no se le vio después de eso, en el mismo hotel habían vivido Arthur Miller y Dylan Thomas. Como habían estado andando todo el día arriba y abajo por toda la ciudad de Nueva York sin sacar nada, nada de nada, estaban verdaderamente cansados, llevaban al menos una semana dentro sin salir y Nancy se había puesto histérica, más que nunca, y movía su pesado culo y sus piernas plagadas de cardenales por toda la habitación, así que no era el día anterior sino una semana después de que en la calle nadie vendiese nada, lo cual es algo de locos, algo que no había por donde agarrarlo y por eso Nancy le dio por morir y no por otra cosa. Luego se murió Sid en otro sitio, por el setenta y nueve. (Loriga, 1992, p. 23)

En otras obras de los autores citados en este estudio podríamos ver una tendencia a la fragmentación. En la obra de Chaparro Madiedo por ejemplo, ya sea en *Opio en las nubes*, o en una buena porción de sus relatos, y textos periodísticos la narración es desestructurante y fragmentada. En Irvine Welsh, podemos destacar, por poner unos ejemplos, relatos como: *Al otro*

lado del pasillo, historia que funciona a través de dos relatos separados en columnas* que cuentan cómo una pareja de vecinos fantasea mutuamente con un encuentro sexual que nunca se realiza (es un cuento que aborda la incomunicación y la soledad). *Deporte para todos* funciona con una estructura similar pero muchísimo más dispersa, en la que varias voces narrativas se intercalan en el caótico espacio de una barra de Rugby. Y aún más interesante es el caso del cuento *Acid House*, ya que en esta historia vemos cómo el personaje Coco Bryce pasa de su cuerpo al de un bebé después de que le cae un rayo mientras estaba bajo los efectos de la heroína. El texto, como otros en la obra del autor, se da a la tarea de poner en el papel los estados mentales por los que pasaría una persona bajo los efectos de la droga. Apela a recursos comunes en la literatura moderna pero los usa como una manera de desestructurar el pensamiento.

Las obras citadas son breves ejemplos de cómo la composición de una novela o un cuento puede representar el proceso de corte y fuga propio de una estructura rizomática. Lo que vemos en esta instancia, es la no representación del mundo, la escritura del acontecer, del aglutinamiento desde la que se escribe para resaltar los puntos intermedios, ya que como en el rizoma, las obras se construyen para el resalte de lo que está en el medio.

5.2.Líneas de fuga en la ruptura de la relación con el lector

Cuando un lector desprevenido aborda una obra de la Generación X se encuentra con que la lectura puede no resultar tan amena como se esperaba. Kathryn Hume (2012) en su obra *Aggressive Fictions : Reading the Contemporary American Novel*, discute acerca de la ruptura del contrato entre autor y lector que se presenta desde Joyce, Faulkner y Woodsworth. Hume enfatiza

* El cuento consigue en tan solo dos páginas una mezcla de narradores muy interesante. Por un lado están los dos narradores autodiegéticos, el hombre y la mujer, que están puestos en simultáneo en dos columnas, y por el otro, el narrador heterodiegético que nos cuenta en tres párrafos cómo ambos personajes se refugian finalmente en sus soledades.

en la forma en que la narrativa posmoderna rompe con el principio clásico en el que la obra debía ofrecer placer al espectador, y muestra cómo, a partir de las vanguardias inicia una oleada de obras que no tienen interés en figurar como éste tipo de entretenimiento. De esta manera, la nueva relación de la obra literaria con el lector se basa en retar sus creencias comunes. Para Hume, la ficción no sirve como una manera de reforzar las normas culturales fijas sino como una forma de minar las certezas ontológicas del lector, como una estrategia de desestabilización intelectual (lo que sitúa a la obra como un aparato político que redistribuye lo sensible).

The Author-Reader Contract on to produce genuine improvements. Writers who feel this evidently wish to force others to share their anguish. An author's trying to destroy reader comfort may result in the reader's feeling five basic emotions: frustration, revulsion, irritation, discomfiture, and anxiety. Aggressive fiction aims both to upset the reader's beliefs and to disturb that reader's comfortable confidence in the reading process. Whereas conventional fiction reinforces cultural norms, this fiction tends to consider those norms evil or idiotic and works to undercut the reader complacence that rests on those common beliefs*. (Hume, 2012, p. 11)

De esta manera, la negación del alivio y el disfrute del lector son un anuncio de una propuesta estilística completamente diferente. Chuck Palahniuk en su obra *Asfixia* (2007), inicia con un par de frases que funcionan como un cervantino prólogo al lector. La apertura de la novela advierte sobre lo incómodo e incluso, inútil, que puede resultar el hecho de enfrentar las páginas subsiguientes. Con este ejercicio, autores como Palahniuk también se cierran a cierto tipo de lectores:

* El Contrato Autor-Lector para producir mejoras genuinas. Los escritores que sienten esto, evidentemente desean forzar a otros a compartir su angustia. El intento de un autor de destruir la comodidad del lector puede resultar en la experimentación cinco emociones básicas por parte del lector: frustración, repulsión, irritación, incomodidad y ansiedad. La ficción agresiva apunta tanto a alterar las creencias del lector como a perturbar la cómoda confianza del lector en el proceso de lectura. Mientras que la ficción convencional refuerza las normas culturales, esta ficción tiende a considerar esas normas como malvadas o idiotas y trabaja para socavar la complacencia del lector que reposa en esas creencias comunes. Traducción libre del autor.

Si vas a leer esto, no te preocupes.

Al cabo de un par de páginas ya no querrás estar aquí. Así que olvídale. Aléjate. Lárgate mientras sigas entero.

Sálvate.

Seguro que hay algo mejor en la televisión. O, ya que tienes tanto tiempo libre, a lo mejor puedes hacer un cursillo nocturno. Hazte médico. Puedes hacer algo útil con tu vida. Llévate a ti mismo a cenar. Tíñete el pelo.

No te vas a volver más joven.

Al principio lo que se cuenta aquí te va a cabrear. Luego se volverá cada vez peor. (Palahniuk, 2007, p.1)

En la obra *Opio en las nubes (1998)*, de Rafael Chaparro Madieto, encontramos un ejercicio aún más agresivo que el anterior*, la obra misma es una desestructuración, ya que sus capítulos transitan entre una y otra situación desordenadamente, sin un cauce, aglutinando las experiencias de los personajes. Los dieciocho capítulos de la novela presentan situaciones inconexas y distópicas, un constante resquebrajamiento de las estructuras lingüísticas que deriva en un complicado minimalismo dirige los modos de expresión de los personajes.

Another feature of the minimalist cultural mode of the Generation X is its adherence to a linguistic economy that fits appropriately the more schematic and narrower conceptual repertoire within which it operates. Since this mode rejects the norms and texts of the classical canonical paradigm, its linguistic model places itself outside the literary medium and it creates its own defining terminology and procedures. Its representative texts use a superabundance of dialogue that reproduces faithfully

* Palahniuk ofrece una narración grotesca, en la que la ruptura del pacto narrativo se da más en lo presentado que en la estructura de la novela (aunque Palahniuk es también un autor de corte minimalista que utiliza una mezcla entre el argot médico y el de los adictos al sexo para enunciar las fases por las que pasa el personaje).

the speech of the different street subcultures of the young and in particular the one linked to pop music* . (Navajas, 2007, p. 10)

La novela del colombiano funciona como un rizoma en cuanto no puede situarse en un lugar que no sea lo múltiple. Su lenguaje obliga al lector a sentirse bombardeado por expresiones que salen de contextos diferentes, *Opio en las nubes* podría considerarse, al igual que *Héroes*, como una novela que no necesita narrar una historia, sino que usa el lenguaje para conectar al lector con una sinestésica versión de la realidad. Las dos novelas transitan entre percepciones, sensaciones y sueños que pueden parecer completamente inconexos. En el caso de la novela de Chaparro Madiedo, esto redundando en capítulos estructuralmente distintos entre sí, pero que acuden siempre a la adherencia a una economía del lenguaje ya mencionada por Gonzalo Navajas.

Max observa ese cielo siempre está ahí nunca se mueve es como una gran mano azul que cubre todos los dolores todos los olores todos los colores gracias por el labial rojo Max gracias voy a llenar ese cielo con mi nombre con tu nombre con el nombre de los conejos de las moscas de las hormigas desde esta misma tarde empiezo a pintar el cielo con este labial voy a llenar ese cielo con mi nombre en tu nombre con el nombre de los conejos de las moscas de las hormigas desde esta misma tarde empiezo a pintar el cielo con este labial voy a escribir poemas dementes cerca de las nubes cerca de Marte cerca de las estrellas muertas voy a escribir que un caballo se agolpa en tu risa y que cada vez que abres las manos salen halcones que llenan de sangre los árboles y los ríos y las hojas secas y las palabras y las pesadillas gracias por los chocolates Max gracias muchas gracias voy a llenar cada silencio de labial rojo y cada ruido del día del mundo del universo voy a terminar de romper mi

* Otra característica del modo cultural minimalista de la Generación X es su adhesión a una economía del lenguaje que se ajusta adecuadamente al repertorio conceptual más esquemático y estrecho en el que opera. Dado que este modo rechaza las normas y los textos del paradigma canónico clásico, su modelo lingüístico se sitúa fuera del medio literario y crea su propia terminología y sus procedimientos definatorios. Sus textos representativos utilizan una superabundancia de diálogo que reproduce fielmente el discurso de las diferentes subculturas callejeras de los jóvenes y, en particular, aquellas relacionadas con la música pop. Traducción libre del autor.

corazón todos me dicen que mi corazón son como mis calzones rotos que huelen a noches cansadas a manos que se escabullen por mis nalgas buscando un poco de calor un poco de silencio tal vez un poquito de ruido ven para acá Max déjame ver tus ojos déjame ver si también tienen los sueños vueltos mierda como los míos. (Chaparro, 1998, p. 131)

En este sentido, la desterritorialización de los pactos narrativos permite la elaboración de un discurso político, en palabras de Hume (2012), hostil con la cultura occidental y el capitalismo (a veces representadas en el lector). Esta es una postura riesgosa, en la medida en que puede resultar en el abandono de la obra, pero coherente con la fórmula general que utilizan los autores de la Generación X. De esta manera, la ruptura del pacto narrativo tiene un fin político, que al minar las estructuras del consenso, utiliza y ataca al mismo tiempo las minimalistas y superficiales técnicas de la cultura de masas.

A surprising amount of the fiction makes readers feel attacked or abused by an author who seems hostile. Why would authors write such aggressively off-putting novels when all evidence points to the fact that the reading public is increasingly enticed away by the visual media now available 24/7? Furthermore, why risk alienating middle-class readers, who constitute most of the book-buying public?* (Hume, 2012, p. 8)

5.3. Lo político en la inorganicidad de la obra

Ya sea desde el lenguaje, la estructura composicional o argumental, una obra que se sitúa en la dislocación de los supuestos desarrollados en la literatura, tiene lugar dentro de una esfera distinta.

En la narrativa de la Generación X la composición rizomática de la obra apunta a la esfera de lo

* Una cantidad sorprendente de la ficción hace que los lectores se sientan atacados o abusados por un autor que parece hostil. ¿Por qué los autores escribirían novelas tan agresivas y desagradables cuando toda la evidencia apunta al hecho de que el público lector está cada vez más atraído por los medios visuales ahora disponibles 24/7? Además, ¿por qué arriesgarse a alienar a los lectores de clase media, que constituyen la mayoría del público que compra libros? Traducción libre del autor.

político, en diferentes instancias, estas obras funcionan bajo las lógicas del desacuerdo. No necesitan pregonar un discurso anticapitalista directo (así algunas de ellas lo hagan), basta con hallar una forma de sustraerse de una construcción cultural basada en presupuestos territorializados por la máquina social. En este sentido, fórmulas como la fragmentación, la yuxtaposición, el *pastiche* y el minimalismo en el lenguaje, juegan a favor de la creación de una estética consciente de su necesidad de reconfiguración del capital cultural occidental.

La obra posmoderna desterritorializa las técnicas y recursos de otras formas de arte, creando un lenguaje indeterminado que se niega a entrar en los consensos pese a que, tarde o temprano, son absorbidos nuevamente por el capital (pero el rizoma siempre sobrevive al corte). El lenguaje y la estructura musicalizada de obras como *Héroes* y *Opio en las nubes* proponen una estética de la no representación que permite el flujo del disenso esquizofrénico, separando la literatura de sus estructuras significantes:

Lo que se juega en la repatriación de las desgarraduras orquestales a la literatura no es la simple traducción de procedimientos musicales en procedimientos de escritura. Sino la inversión del destino que le da a la literatura liberada un nuevo amo, el espíritu música, que la separa de ella misma y la destina a lo insignificante. (Rancière, 2015, p. 177)

Un lenguaje desestructurado, permeado por la cultura de masas y volcado completamente hacia lo múltiple se convierte en el canal sobre el que se deconstruye la cultura. El minimalismo, traducido en una vertiginosa economía del lenguaje permite la yuxtaposición de elementos de la alta cultura con jergas marginales provenientes de subculturas o grupos sociales específicos. De esta manera, y en palabras de Cintia Santana (2007), la presencia de un lenguaje “desgarrado y extraliterario”, aunque no solamente circunscrito a esta esfera, permite la aparición de una narración más “sucía”, rápida y directa:

The language of *Realismo sucio* is not limited to extraliterary locutions however: troncos are friends (Mañas, 25), *cerdas* (Mañas, 95) or *tías* (Wolfe, 14) are women, as men are *tíos* (Bustelo, 14), *talegos* are bills (Mañas, 100), to snort cocaine is to *enfarlopar* (Mañas, 116), and delinquents are *manguis* (Wolfe, 53). The orality of *Realismo sucio* has its roots in *cheli*, a slang that originated in the 1970s and 1980s and that the Real Academia Española's dictionary defines as, "Jerga con elementos castizos, marginales y contraculturales" (642) (Slang with Castilian, marginal and countercultural elements). Francisco Umbral termed the orality in the works of *Realismo sucio*, "argot post/*cheli*," and saw it as reason to champion their work initially ("De *ussías*")*. (Santana, 2007, p. 34)

De esta manera, la presencia de elementos rizomáticos, permiten que la obra, en su composición inorgánica y artificial aglutine suficientes elementos para manifestar una visión esquizofrénica que se traduce en un discurso político. La obra fragmentada está lejos de la historia, de los grandes relatos metafísicos y de la representación orgánica del mundo, su contraposición a un sentido fijo es el tipo de sustracción que puede considerarse como una línea de fuga. Es por esto que en la Generación X, "la nada es**":

La idea fundamental es: ¿por qué hay que hacer siempre algo?

¿Por qué tiene uno que pasarse la vida yendo y viniendo?

¿Por qué no puedo quedarme quieto un momento sin tener que decidir de qué sabor quiero mi helado?

(Loriga, 2014)

* Sin embargo, el lenguaje de *Realismo sucio* no se limita a locuciones extraliterarias: los *troncos* son los amigos (Mañas, 25), *cerdas* (Mañas, 95) o *tías* (Wolfe, 14) son mujeres, como los hombres son *tíos* (Bustelo, 14), los *talegos* son los billetes (Mañas, 100), aspirar cocaína es *enfarlopar* (Mañas, 116), y los delincuentes son *manguis* (Wolfe, 53). La oralidad de *Realismo sucio* tiene sus raíces en el *cheli*, una jerga que se originó en los años 70's y 80's y que el diccionario de la Real Academia Española define como: "Jerga con elementos castizos, marginales y contraculturales" (642) (Argot con castellano, marginal y elementos contraculturales). Francisco Umbral calificó la oralidad en las obras del *Realismo sucio* como un "argot *postcheli*", y vio como una razón para defender su trabajo inicialmente ("De *ussías*"). Traducción libre del autor.

** Una frase atribuida al sofista Parménides en la que se expresa el sentido relativo de lo que se entiende como cierto.

6. El Escepticismo Como Discurso Político

Sobre la desestabilización ontológica del sujeto

I was anti-everything and everyone.

I didn't want people around me

Irvine Welsh – Acid House

“La primera regla del club de la pelea es que no se habla del club de la pelea” (Palahniuk, 2014, p. 59). Y como si la frase contuviera en sí misma un espíritu transgresor, la primera regla del bizarro proyecto de Tyler Durden fue quebrantándose para propagar una visión desencantada de la civilización occidental. La obra de Palahniuk se transformó en objeto de culto, en el manifiesto de una generación subyugada por una vida aburrida y carente de sentido. Después de la publicación de la adaptación cinematográfica de *Fight Club* (1999), dirigida por David Fincher y producida por *20th Century FOX*, las lapidarias sentencias de Tyler Durden se popularizaron haciendo visible la creciente sensación de deshumanización producida por un mundo donde todo depende del flujo del dinero.

“El club de la Pelea” propone un *ethos* decadente en el que el desprecio por toda forma de mejoramiento personal se concreta como la única vía para contrarrestar el sinsentido de una vida pensada para el consumo*: “Somos los hijos medianos de la historia, educados por la televisión para creer que un día seremos millonarios y estrellas de cine y estrellas de rock, pero no es así. Y acabamos de darnos cuenta” (Palahniuk, 2014, p. 177). La novela de Palahniuk relata desde la

* Lo que resulta paradójico si se tiene en cuenta que hablamos de un producto que intentó ser mercantilizado con resultados mediocres. La propuesta de FOX fracasaría, al parecer por errores en la estrategia de mercadeo. Sin embargo, *Fight Club* permanece en la cultura popular convirtiéndose, al mismo tiempo, en una obra de culto y un producto mercantil.

periferia el resultado del progreso de la civilización occidental. Sus personajes representan una generación de adultos criados en familias disfuncionales, sin modelos o arquetipos, desarraigados de toda certeza y encarcelados en sus propias vidas. Como testigos del fracaso del capitalismo tardío, son el ejemplo de que la tendencia a una “vida sana” no es un recurso para la salvación universal.

El marginado, el esquizofrénico de Palahniuk, es un claro ejemplo de la desestabilización ontológica del sujeto desde la que los autores de su época construyen un “agenciamiento” desde el que elaboran una redistribución del material cultural común. Los personajes de su novela habitan una realidad en la que todo lo que algún día fue sagrado ha perdido su significado y el sentido de la vida se ha degradado por causa de la necesidad de posesión: “Finalmente te quedas atrapado en tu precioso nido y los objetos que poseías ahora te poseen a ti” (Palahniuk, 2014, p. 54).

La obra del norteamericano sería uno de los ejemplos más radicales de un *anti-establishment* posmoderno, pero más allá de eso, del enrarecimiento de la experiencia vital del sujeto. Su obra, como la de muchos de los X, ataca con violencia las certezas de los lectores, es por esto por lo que no están diseñadas para un público mayoritario (asunto que tampoco ha mermado el éxito de su producción, los trasvases cinematográficos de novelas de Palahniuk, Welsh y Easton Ellis son un paradójico ejemplo).

La mentalidad de los X, ejemplificada en la radical propuesta del “proyecto estragos*”, no solamente se desenvuelve en el plano de lo económico, sino que, a partir de éste, también formula

* El proyecto estragos es el segundo paso del Club de la pelea. Una versión más radical del anterior en la que la impotencia de los hombres arruinados por sus vidas se transforma en una fuerza colectiva que pretende devolver a la humanidad a la edad media. La destrucción del sistema económico mundial es, para Tyler Durden, la única manera de devolver la dignidad al ser humano: “Cazarás alces en los bosques húmedos del cañón cercano a las ruinas del Rockefeller Center y encontrarás almejas enterradas junto a los cuarenta y cinco grados de inclinación de la aguja espacial. Pintaremos en los rascacielos gigantescas caras totémicas y amuletos antropomorfos con rostros de duendes, y todas las noches, lo que haya quedado de la humanidad se refugiará en los zoológicos vacíos y se encerrará en las jaulas para protegerse de los osos, pumas y lobos que se pasean de noche mientras los vigilan por entre los barrotes” (Palahniuk, 2014, p. 136).

una versión de la vida eclécticamente opuesta a la de un “ciudadano promedio”. La X supone un ahogado insulto contra las presunciones de un sistema que izó la bandera de la libertad para imponer una nueva forma de esclavitud. Sus autores son una suerte de Tyler Durden, una proyección de nuestros deseos más profundos, de un inconformismo y una actitud reaccionaria que normalmente se quedan en el inconsciente. Todo lo que algunos de nosotros quisiéramos decir y hacer se encuentra en sus obras, empaquetado, a la medida y listo para ser consumido.

6.1.El *nom serviam* de un *esquizo*: una extraña picaresca

La Generación X se ve representada al mismo tiempo en el odio y la adoración hacia la cultura de consumo. Como consecuencia directa de la presencia de un capitalismo multinacional, la mentalidad del colectivo occidental se ha transformado en algo completamente distinto. Una generación fragmentada, sin rumbos precisos o proyectos históricos, políticamente neutralizada por una tendencia creciente a la inactividad práctica. Como parte de la situación posmoderna, el eje de la producción escrita del grupo de autores abarcados en la X, radica en una ficción que aprovecha la desestabilización del ser para mostrarlo en todas sus posibilidades. Teniendo en cuenta que el discurso político de la novela posmoderna es heterogéneo y se refleja en distintos espacios y dinámicas vitales, es posible leer la producción estética de los X como una reconfiguración del capital cultural común.

La polivalencia de la producción literaria de los autores que he elegido para ilustrar este punto (y de muchos otros que no podré abordar), radica en lo que María del Pilar Lozano Mijares señala como las consecuencias del “pensamiento débil” formulado por Vattimo. Para la española la condición de inestabilidad del ser reside en la liberación de las pretensiones totalitarias de la

metafísica y genera, como consecuencia, una nueva modalidad de la existencia en la que éste se ve liberado y se reduce a su capacidad de “acontecer”.

El punto central de una reflexión sobre el pensamiento débil es el ontológico, y se caracteriza por un debilitamiento del ser, por una liberación del ser del carácter de estabilidad y presencia, caracteres que eran propios de la metafísica. El ser debilitado es en cambio evento, *acaecer*, *Ereignis* según la terminología de Heidegger. (Lozano, 2007, p. 86)

La X es la realización del desequilibrio, del simulacro permanente de la realidad, el odio o la resignación a una existencia en la que vivir es, en muchos casos, un pretexto para el sostenimiento de la cultura de consumo: “Generaciones y generaciones han desempeñado trabajos que odiaban para poder comprar cosas que en realidad no necesitan” (Palahniuk, 2014, p. 160). Las “ficciones transgresivas” de los autores de la narrativa de la Generación X proponen una estética del desencanto en la que las certezas metafísicas han sido sustituidas por una eterna replicación del presente. En una especie de evasión no romántica, los personajes propios de la narrativa de autores como Welsh, Palahniuk Loriga y Chaparro Madiedo, deconstruyen el orden establecido, con o sin consciencia de este hecho. *Yonquis*, adictos al sexo, enfermos, prostitutas, asesinos, e incluso trabajadores insatisfechos e improductivos, habitan obras en las que ni siquiera la rebeldía* vale la pena. Así que la única vía es la insumisión, actuar en función del aburrimiento y la apatía.

* Ray loriga señala la manera en que las etiquetas referentes a la rebeldía la revolución y el cambio han sido mercantilizadas, principal razón por la que el español suele rechazarlas. En entrevista con Carolina Venegas para la revista *Bocas*, el autor refiere:

Llevo preguntándome lo mismo durante veinticinco años. Claro que sé, como tú, lo que quiere decir, y sé que es una etiqueta, y lo cierto es que hay otras que me disgustan más. Otras que me parecen más vacuas, como “rebelde”. La rebeldía se ha convertido en una excusa para vender jeans. Miley Cyrus es rebelde. Pero digamos que es tener una base de lectores fiel y constante, que no es masiva, pero que se hace notar. Piensa en Nick Cave, que es un músico de culto, y compáralo con Elton John, que es un músico de puta madre y que lo conoce hasta mi abuela. No es mejor ni peor, pero son otra cosa. Venegas, C. (2017, julio 21) [*Los escritores somos bastante sosos': Ray Loriga*]. Recuperado de: <https://www.eltiempo.com/bocas/la-aterradora-memoria-del-escritor-ray-loriga-111508>

Somos unos capullos hartos de todo, en un entorno y en una ciudad que odiamos, fingiendo ser el centro del universo, destrozándonos con drogas de mierda para hacer frente a la sensación de que la verdadera vida transcurre en otra parte, conscientes de que lo único que hacemos es alimentar la paranoia y el desencanto, y, pese a ello, somos demasiado apáticos para dejarlo. Porque por desgracia, no hay nada que tenga suficiente interés como para dejarlo. (Welsh, 2018, p. 15)

Brian Renton, protagonista y narrador de *Un listillo* (2005) de Irvine Welsh es un ejemplo de la tendencia a un extraño *non serviam* desde el que, sin interés práctico en hacer daño alguno al sistema, el personaje se refugia en la *ataraxia* de un trabajo solitario que le permite sobrevivir sin participar realmente en algo. Renton es un testigo que observa desde el límite un mundo que se desploma en una vertiginosa carrera por la acumulación de capital, está lejos de todo, de su padre de sus amigos, vive bajo el peso de la pérdida de las únicas dos mujeres que ha amado* y, como consecuencia de ello, se halla sumergido la apatía.

El personaje es la representación del trabajador mediocre que se mantiene en su empleo por necesidad y por inercia. Un hombre “promedio” que va todos los días a hacer su trabajo sin interés o de mala gana**. Brian se halla más preocupado por ir a los *pubs* que por establecerse en una posición definida hacia la vida, trabajar es una forma de matar el tiempo, de refugiarse en su soledad. Lo paradójico es que pese a todo lo mencionado, su mediocridad pasa inadvertida ante los ojos de superiores, quienes a le consideran un buen trabajador.

Incluso la perspectiva de un corto viaje hasta un armario que estaba a pocos pasos de distancia para enchufar el termostato se carga de tensión y aborrecimiento. Parecía más sencillo, cuando mi mente

* Su madre, quien lo abandona siendo aún un niño, y su novia que lo deja por su falta de perspectiva.

** Un punto muy bien desarrollado en “El club de la pelea”, ya que entre las acciones “subversivas” de Tyler Durden se encuentran imperceptibles saboteos a sus trabajos, como incluir fragmentos de pornografía en rollos de películas infantiles o arruinar comidas en los grandes bufetes

se hallaba en semejante disposición, decir a seis cochinos equipos de futbolistas que las duchas estaban rotas o dando guerra, que ir allí y enchufar las cabronas. (Welsh, 2005, p. 196)

Irvine Welsh hace de la tendencia al ocio improductivo y la mediocridad una postura política indeterminada e inmanente, en la que no participar es una forma de oposición (sucede en una buena porción de su obra narrativa). La novela ubica a sus personajes en ciudades como Glasgow y Edimburgo, urbes en la que los escoceses se sienten como extranjeros en su propio país, ciudades fragmentadas que poco a poco han deformado su identidad: “Así es el Edimburgo de los cojones, lleno de putos cabrones ingleses y capullos jugadores de rugby esnobs. Tratándote como a un puto campesino en tu propia ciudad” (Welsh, 2005, p. 267). La Escocia de Welsh es la herencia de una marginación histórica a la que sus personajes responden con violencia o desinterés, una condición que se ha dado por causa de la abolición de los referentes últimos de la modernidad: no hay nación ni proyectos históricos, el sujeto posmoderno vive en la deconstrucción de los metarrelatos.

El sujeto propio de la narrativa del autor es, habitualmente, un don nadie que se camufla perfectamente entre la masa. No se encuentra en un espacio coyuntural que le conduzca a buscar una revolución social, ya que carece de la fuerza y el interés para ello, pero tampoco es un integrante “productivo” de la sociedad. Muchos de los personajes de la narrativa de la Generación X no hayan una fórmula de vida que consideren válida, y es por eso que van sustituyendo los modos de vida “políticamente correctos” por casi cualquiera que se les cruce por el camino. El bizarro mundo de los excesos es en Welsh una forma de situarse en las zonas de indeterminación formuladas por Rancière.

Las obras de Irvine Welsh, particularmente la famosa *Trainspotting* (1994), nos introducen en el submundo de las drogas de la mano de sus personajes 'eurotrash', blancos clase-media o *working-class*, víctimas tardías del desempleo Thatcheriano pero bendecidos por la bonanza económica

européa. En fin, que los personajes derivan en gran medida su identidad de la subcultura a la que pertenezcan, confiriéndoles incluso una actitud o filosofía de vida, desde el anarquismo de los punks hasta el hedonismo de los ravers, del nihilismo de la Generación X al neoliberalismo de los yuppies. (Rosario, 2001, p. 114)

Esta variedad de caracteres tiene, sin embargo, un rasgo común: el enrarecimiento de la experiencia desde una filosofía de vida particularmente ecléctica. Algunos de los personajes de Welsh se entregan a una vida de excesos y autodestrucción, otros destruyen lo que les rodea y otros asumen una postura indiferente, pero, en general, ninguno de ellos se separa de una versión esquizofrénica de la vida. En el caso de Renton, la apatía es la fórmula con la que se desenvuelve en el mundo, es un “listillo”, un sujeto que encuentra la libertad en la total entrega al absurdo devenir de la vida diaria: “En los parques se utiliza el dinero para aparentar; te pagan por estar ahí, no para hacer, sino para estar. Me siento en una garita, luego soy un chalao” (Welsh, 2005, p. 208).

Esta especie de automarginación hace que la obra del escocés sea también una clase de reelaboración de la novela picaresca*. En medio de una “sociedad dormida”, sus personajes se sitúan en la nada, en un presente absoluto que ha sido completamente irrumpido por el consumo, y donde la sensación de opresión ha sido sustituida por un incómodo silencio. Brian, el Tiburón, Madre Teresa, Ronnie, e incluso el Ciego cabrón, son arrastrados por un remolino en el que sus historias personales están circunscritas en un espacio limitado a lo doméstico. Su relación con la gran cultura, con la economía o la esfera política es indirecta, ya que su indiferencia los mantiene apartados en una zona de indeterminación. En esta especie de neopicaresca, las adicciones se convierten en el sustituto de la necesidad: “Creo que seguiré con las drogas para sobrevivir a la larga y oscura noche del tardocapitalismo” (Welsh, 2005, p. 253).

* Como pudimos ver en la nota biográfica sobre Ray Loriga, la picaresca puede ser una fuerte influencia para los autores de la Generación X, ya que, en general, es el género que pone su mirada en lo insignificante.

Los personajes de Welsh no tienen pretensión alguna de alcanzar un estatus de realidad o conexión con la historia. Uno por uno son absorbidos por el acontecimiento del presente y, a medida que su situación cambia, amoldan sus vidas, sus adicciones y sus maneras de evadir su papel en el mundo, a una fórmula tan mediocre como la anterior.

A self without attachments to history and deprived of ethical expectations is destined to be situated in a time framework that is located strictly in the present, deprived of bonds to the past, and not motivated to project himself or herself toward the future* . (Navajas, 2012, p. 6)

Brian Renton y sus amigos no se involucran en proyectos o ideales, la participación es un asunto de los *Baby Boomers*, un tema de *exhippies* que han limitado su hipócrita revolución a los sindicatos en empresas lucrativas desde las que han amasado sus fortunas. Un ejemplo de ello es la conversación que Renton tiene con su tío después de rechazar los códigos de vestimenta que se le exigen en un trabajo que, entre otras cosas, ha aceptado porque quiere parecer un buen hombre para una chica que le interesa:

Escucha, Brian. Sé que crees que eres una especie de superradical y que yo soy una especie de cerdo fascista reaccionario. Pues tengo noticias para ti: soy un socialista, un sindicalista. Sé que tú sólo me ves como una figura trajeada del establishment [...] Soy tan antiestablishment como tú Brian. Sí, soy propietario de mi hogar, Sí, vivo en una buena zona. Sí, estoy casado y tengo dos hijos. Me voy de vacaciones al extranjero dos veces al año y conduzco un coche caro. Pero soy tan antiestablishment como tú, Brian. Creo en los servicios públicos, en que la gente es lo primero. Para mí es algo más que un cliché. Para mí, estar en contra del establishment no consiste en vestirse como un vagabundo, tomar drogas y asistir a esas juergas con drogas incluídas. Ésa es la salida fácil. Eso es lo que quiere

* Un ser sin apegos a la historia y privado de expectativas éticas está destinado a ubicarse en un marco de tiempo que se halla estrictamente en el presente, privado de vínculos con el pasado, que no está motivado para proyectarse hacia el futuro. Traducción libre del autor.

la gente que controla las cosas; que la gente no participe, que tome el camino fácil. (Welsh, 2005, p. 277)

Para Renton ya no se trata de un asunto de códigos sociales o de una oposición activa hacia el *establishment*, lo que le interesa es estar al margen, su mirada está puesta en las “zonas de indistinción”. La conversación con su tío no sólo demuestra que no está interesado en asumir una postura contestataria, sino que tampoco está dispuesto a actuar en función del sistema. Al final, después de la diatriba de su tío, el personaje deja ver en sus pensamientos el sinsabor que, para una generación en ese momento nueva, ha dejado la idea de progreso sobre el que sus predecesores configuraron el mundo común en el que habitan todos los personajes: “Este tipo hace que la palabra gilipollas esté de más” (Welsh, 2005, p. 277).

La ambigüedad en las posiciones de Renton es explicable en cuanto éste ya no se encuentra en la misma situación de sus predecesores generacionales. Los *Baby Boomers* llegaron a liderar una de las revoluciones culturales más fuertes de la historia contemporánea para terminar convirtiéndose en sindicalistas de buró que, finalmente, no pudieron sustraerse de un sistema al que pretendieron revocar. Mientras los *Baby boomers* se acoplan y fortalecen el sistema capitalista, los X asumen una posición pasiva desde la que practican la autodestrucción como respuesta a una cultura del “todo se puede si tienes con qué comprarlo”. Así que no se trata de que los X conciban el mundo de una manera distinta o que el resultado de sus acciones vaya a derivar, esta vez sí, en una revolución práctica que reconfigure el mundo. Más bien se trata de que esta generación tuvo la capacidad de reconocer el fracaso de las revoluciones que intentaron romper los límites inmanentes del capitalismo, por eso los X se circunscriben en el límite.

Si es verdad que los flujos descodificados y desterritorializados tienen como tales un límite exterior propiamente esquizofrénico, un límite exterior que es la esquizia, las relaciones diferenciales, por el contrario, conjuran y repelen este límite sustituyéndolo por un conjunto de límites interiores que son

reproducidos a una escala siempre ampliada. El segundo aspecto de la inmanencia capitalista es la reproducción a escala siempre mayor de los límites inmanentes del capital. (Deleuze, 2015, p. 117)

Ray Loriga en “Lo peor de todo”(1992), nos muestra un personaje similar al de Welsh, especialmente en lo que se refiere al manejo del fracaso y su visión sobre el trabajo. Se trata de Elder Bastidas, un joven sobre el que ni siquiera sabemos su verdadero nombre, ya que el único que obtenemos ha sido robado a un sujeto de la Iglesia de Jesús de los Santos de los Últimos Días. La elección del nombre es un ejemplo del eclecticismo de Elder. Inicialmente asiste a la iglesia para matar el tiempo, porque quería pertenecer a algo, porque ofrecían comida y una sencilla promesa de felicidad, pero al final se aburre y lo deja. No se trata de una búsqueda espiritual ni de sentido, lo que consigue Bastidas en la Iglesia es un punto medio entre los grupos de apoyo a los que asiste el narrador del “El club de la pelea”^{*} y el retiro voluntario que encuentra Brian en “Un listillo” cuando trabaja en parques. Al igual que el narrador de la obra de Palahniuk, Bastidas no pertenece, o no merece pertenecer, al grupo en el que se está involucrando, no es que se preocupe por su salvación o comparta la filosofía de las personas que conforman esta comunidad y, sin embargo, por un corto período se hace integrante de la Iglesia de los Santos de Jesús de los Últimos días.

Una mañana entraron en la iglesia dos de la Iglesia de los Santos de Jesús de los Últimos Días. Vestían trajes negros y llevaban unas plaquitas de plástico con sus nombres. Yo había sacado mi nombre de una de esas plaquitas pero nunca había hablado con ellos. Sonreían todo el tiempo, como los orientales y los curas. El más alto se acercó a mí y me preguntó si era feliz.

—No, ¿y usted?, usted sí que parece feliz.

* Antes de conocer a Tyler Durden, el narrador de la obra asiste a grupos de apoyo para personas con problemas tan diversos como el cáncer o la bancarrota. Pese a no sufrir una enfermedad, adicción o problema que compartir con las personas que asisten a estos grupos, el personaje asiste silenciosamente para poder llorar en un momento de apoyo personal con un completo extraño. Al final, ésta termina convirtiéndose en la adicción del personaje.

—Estupendo, ahora dígame cómo lo hace.

—Es cosa de Dios

—O sea que a usted le quiere Dios más que a mí.

—Dios nos quiere a todos por igual.

—De verdad me gustaría creerlo. Daría un brazo por una sonrisa como la suya.

— Si tú quieres la tendrás

— ¿Dan de comer? (Loriga, 1992, p. 57)

Es así como el personaje de Loriga transita por un espacio de indeterminación desde el que ha desdibujado toda posibilidad de significación fija o de estabilidad: un día puede asistir a una iglesia y al siguiente planear el asesinato de un compañero de trabajo, para terminar pensando en la posibilidad de convertirse en el empleado del mes en una venta de comidas. Bastidas es la materialización de la descodificación esquizofrénica ya que, como muchos personajes en el universo de la producción posmoderna, puede situarse en una versión enrarecida de cualquier situación cotidiana.

Tenías que comprarte tu propio traje, ellos te daban la plaquita con tu nombre y no podías quitártela para nada, tampoco podías dejar de sonreír. No eran gran cosa, pero por lo menos por algún tiempo Dios me quiso tanto como a toda esa gente. (Loriga, 1992, p. 58)

Para Deleuze (2015) “Lo esencial pasa siempre en el margen” (p. 170), y es desde esta mirada que personajes como bastidas o Renton entienden la vida*. El personaje de Loriga es un conformista que tampoco tiene ánimos para servir a otros; Bastidas opera desde la devaluación del

* Un ejemplo similar es el de Max en *Opio en las nubes* (1992) de Rafael Chaparro Madiedo. Es un niño que nace y es criado en una cárcel, alimentando a las palomas con sopa de Minestrone y acostumbrado a la compañía de Gary Gilmour, un condenado a muerte por el asesinato de una mujer. Max es un monumento al rechazo hacia el mundo y sus concesiones, a la necesidad de permanecer en la periferia. El personaje, después de dejar la cárcel busca un empleo y fracasa, se dedica a la delincuencia y sólo encuentra desdichas peores, en ninguna de estas prácticas se siente libre hasta que al fin se refugia nuevamente en una casa donde se dedica a alimentar palomas hasta el día de su muerte. Max sería una radicalización de la fórmula de los escritores de la Generación X.

presente y de todo referente estable. El personaje es polivalente en un sentido similar al de Renton: no está dispuesto a involucrarse en nada que represente un esfuerzo serio, pero tampoco desea que su vida esté supeditada a los dictámenes del *establishment*. La obra de Loriga es, en este sentido, una muestra de la fórmula de la Generación X, la simultánea admiración y desencanto hacia la cultura de consumo:

Lo peor de todo is similar to Loriga's other novels which were published in this early period, works such as *Héroes* (1993), *Días extraños* (1994), and *Caidos del cielo* (1995). Briefly, some of their linking features are an interest in youth culture, (self)marginalized protagonists who are preoccupied with questions of authenticity, contained violence, an appropriation of Anglo-American cultural products—especially rock, and a “blank” narrative structure*. (Begin, Paul. 2007, p. 20)

Elder Bastidas asume un estilo de vida en el que los términos medios son siempre ideales**, especialmente en lo que se refiere al trabajo. Una vez más, el personaje es víctima del “estilo capitalista”, pero resulta tan imperturbable como Renton cuando en su escueto análisis define al trabajo como un medio para evadir las preocupaciones mayores de la vida diaria: “Lo bueno de los trabajos sencillos es que te mantienen las manos ocupadas un buen rato y después te vas a casa tan cansado que no puedes pensar en nada, te metes en la cama y duermes” (Loriga, 1992, p. 93). Este personaje es una muestra paródica de lo que un individuo puede llegar a ser en medio de una cultura de gustos e intereses masificados, en medio del silencio. Bastidas es, en términos generales, un hombre que ha perdido su individualidad, pues la ha sacrificado al flujo de la masa.

* *Lo peor de todo* es similar a las otras novelas de Loriga que se publicaron en este período temprano, obras como *Héroes* (1993), *Días extraños* (1994) y *Caidos del cielo* (1995). Brevemente, algunas de sus características vinculantes son un interés en la cultura juvenil, protagonistas (auto)marginados que están preocupados por cuestiones de autenticidad, violencia contenida, una apropiación de productos culturales angloamericanos —especialmente el rock, y una estructura narrativa “en blanco”.

** Es aquí donde Ray Loriga utiliza los presupuestos propios de la picaresca. El inconformismo hacia la vida del personaje no es en ningún momento una razón para hallar un cambio significativo y, por otro lado, como resultado veremos cómo al final Bastidas se conforma con lo que considera a medias como una “vida buena”. El personaje, por otro lado es un “pícaro” que habla con franqueza, un hombre que somete todo lo que le rodea a una mirada en extremo simplificada.

El sujeto colectivo también posee los rasgos de la hiperrealidad. El individuo tradicional no existe, ha sido absorbido por un colectivo carente de significado: la masa, que ha dejado de ser sujeto de nada y, por tanto, no puede estar alienada. Ya no existen los referentes *clase* o *pueblo*, lo que conduce al fin de las esperanzas revolucionarias. No hay opresión, sino silencio: el final de las ilusiones del 68. (Lozano, 2007, p. 60)

El “Lazarillo” de Loriga es un personaje que transita mediocrementemente entre un trabajo y otro*, se encuentra enfrentado a las dinámicas laborales del capitalismo del siglo XX, ya que le resulta imposible encontrar un trabajo estable o que valga la pena. De esta manera, no siempre se encuentra satisfecho con sus labores y cuando lo está es despedido. Por otro lado, la obra sitúa al personaje frente a una política laboral fundada en el concepto de la competencia: “Hace falta ser muy listo y contestar muy bien a todas las preguntas para conseguir un trabajo que podría hacer un queso de bola sin poner en ello los cinco sentidos” (Loriga, 1992, p. 94). Elder se encuentra en una situación de tránsito en la que se deja conducir por los acontecimientos mismos, por esto se interesa menos en lo que le rodea, hasta el punto en que se habitúa al fracaso: “Yo solía ser muy bueno con las preguntas inteligentes previas a los trabajos de idiota, pero al parecer ahora no estoy en mi mejor forma” (Loriga, 1992, p. 95).

En la obra, *Asfixia*, de Chuck Palahiuk encontramos un cuadro de las adicciones que, según el narrador de la novela, configuran la identidad de la norteamérica actual (consiguiendo una mirada

* Exceptuamos aquí el trabajo que consigue en la tienda de juguetes. Elder asume en este lugar una postura muy diferente frente a sus demás trabajos; vender juguetes es una de las pocas cosas que el personaje hace con honestidad y convicción. Y pese a que en términos prácticos da ganancias a la tienda lo hace fuera de los principios propios del negocio:

Pasé una semana trabajando en una tienda de juguetes, era un trabajo estupendo, podía probar todos los juguetes y luego hablaba con los niños y les explicaba cuáles eran los mejores. Se me daba bien. Vendía más juguetes que ningún otro vendedor porque a mí me gustaban, no trataba simplemente de colocárselos a los padres, intentaba que los míos se entusiasmaran con ellos, con los mejores y no sólo con los más caros. Pensé que estaría allí mucho tiempo, pero una tarde se me cayó una caja del almacén encima y me puso un ojo morado. El encargado me dijo que no podía tener a un vendedor que andaba todo el día pegándose con la gente. (Loriga, 1992, p. 61.)

Así vemos cómo Elder, hasta en sus más simples acciones, desestructura las fórmulas de vida comunes.

a los estratos más profundos y primitivos de la vida cotidiana del ciudadano posmoderno). Como sucede en muchas de sus obras, el personaje principal resulta siendo un arquetipo inverso: el completo opuesto al “deber ser” de un ciudadano en una sociedad que se considera a sí misma como altamente productiva, a la vanguardia en todos los aspectos técnicos y prácticos (pero a la vez, y en buena medida, puritana y mojigata).

Pese a que su relato puede parecer retorcido y ofensivo, Palahniuk usa las adicciones como un motivo sorprendentemente verosímil y logra construir un sistema de personajes coherente y bien estructurado. Los hombres y mujeres que habitan la obra del norteamericano son lo que Victor Mancini, narrador y personaje principal de la novela, llama: leyendas urbanas. Todos son la prueba viviente de una bizarra historia que ha llegado con anterioridad a oídos del lector:

Esta gente son leyendas vivientes. Llevamos años oyendo noticias de cada uno de estos hombres y mujeres [...] Toda esta gente que creías que era un chiste. Ve con ellos y riete hasta que se te caiga la puñetera cabeza. Son los compulsivos sexuales.

Toda esa gente que creías que eran leyendas urbanas, pues bueno, son humanos. Tienen rostros y nombres propios. Trabajos y familias. Carreras universitarias y antecedentes policiales. (Palahniuk, 2007.pp. 18-19)

Asfixia es un “retrato”, o más bien, una confidencia sobre la América que todos saben que está allí pero, como a un primo adicto al que no se menciona en una reunión familiar, pretenden ocultar. En cierta medida, la obra es la “verdad incómoda” sobre la situación doméstica norteamericana, pero a la vez, es una manera de comprenderla desde sus niveles más profundos. Las adicciones son una respuesta, una sustracción a los problemas de la vida diaria, una evasión más de una existencia insatisfactoria y caótica. La obra ofrece una grieta por la cuál podemos ver las zonas de indistinción desde las que opera el delirio esquizofrénico, las líneas de fuga del inconsciente desde las que, en palabras de Deleuze (2015), éste “huye y forma sus máquinas deseantes” (p. 75).

Todas las adicciones, le contó, no eran más que formas de tratar un mismo problema. Las drogas, el exceso de comida, el alcohol o el sexo, todo era una simple forma de encontrar la paz. De escapar de lo que conocemos. De nuestra educación. Eran nuestro mordisco a la manzana.

El lenguaje, le dijo, no es más que nuestra forma de disipar con explicaciones la maravilla y la gloria del mundo. De deconstruirlo. De desdeñarlo. (Palahniuk, 2007, p. 155)

Mancini, personaje principal de la novela, es un hombre que ha dejado la facultad de medicina para poder pagar un costoso asilo para su madre. Es además un adicto al sexo y se gana la vida en un empleo mediocre con el que ni siquiera alcanza a cubrir los gastos que le representan tener una madre delirante en un estado degenerativo. Es por esto que, para completar un cuadro absurdo y complejo, Mancini se asfixia en restaurantes, atragantándose con un pedazo de comida, esperando ser salvado por alguien con el fin de obtener su cariño y su dinero*. Así, el personaje formula una filosofía de la salvación ajena a través del sacrificio propio: al ser salvado salva a otros y además, por una especie de sentido de la responsabilidad, obtiene un poco de su dinero en fechas especiales. A través de esta forma retorcida de entender la satisfacción personal y la piedad, podemos ver un personaje con una postura más compleja que los de Loriga y Welsh.

Uno obtiene poder fingiendo ser débil. De esa manera, haces que la gente se sienta fuerte. Uno salva a la gente dejándose salvar por ellos.

Lo único que tienes que hacer es ser frágil y mostrarte agradecido. Mantente siempre desamparado.

La gente necesita de verdad a alguien con quien sentirse superior. Mantente siempre oprimido.

«Caridad» no es la palabra adecuada, pero es la palabra que viene a la mente. (Palahniuk, 2007, p. 57)

* Esta acción no es gratuita, tiene un antecedente en la niñez de Víctor. En un intento por escapar de su madre se asfixia en un puesto de comidas, allí es salvado y por primera vez en la vida se siente amado. La sensación de desamparo que agobia al personaje es resuelta sólo en momentos puntuales, en la asfixia, en el sexo y finalmente, cuando conoce a la doctora Paige Marshal.

En medio de las adicciones, la locura de su madre y la lucha por sobrevivir, Víctor construye una versión decadente de la vida que se fundamenta en un mandamiento: ¿Qué no haría Jesucristo? Mandamiento desde el que es capaz de cometer toda clase de actos escandalosos, regodeándose de su propia capacidad de mantenerse siempre en el fondo. Mancini es un personaje muchísimo más radical que Bastidas y Renton, transforma sus deseos y frustraciones en una filosofía de vida apática, retorcida y salida de tono. Sus acciones rondan los límites de lo creíble y tienen una incidencia más directa sobre el mundo en el que habita, (su asfixia llega a cambiar la vida de varios de sus salvadores, restaurando la fe* en ellos mismos).

No obstante, Víctor es víctima del mismo modo de vida que aqueja a todos los personajes de las obras que he ido mencionado. Todo es consumible, y hasta la posibilidad de conservar el delgado hilo del que pende la vida de su madre resulta siendo un producto que puede ser comprado (sólo si tiene el dinero suficiente). Sobre el personaje pesan también los límites y las carencias de unas estructuras económicas que, como a Renton y a Bastidas, lo someten a condiciones de trabajo humillantes. Así que, por desgracia, el que los tratamientos de su madre sean cada día más costosos hace que Mancini permanezca al borde de la desesperación (ya que ni la asfixia ni su trabajo parecen ofrecerle soluciones suficientes).

Victor tiene un trabajo que, como los personajes de Loriga y Welsh, en ocasiones desempeña de una manera negligente y mediocre, y en otras, sabotea con intenciones muy específicas. No importa en este caso cuál sea el curso que tomen las acciones del personaje, se trata de la consciencia de que el trabajo no es más que una forma de conseguir dinero y que éste último está lejos de comprar la felicidad; los personajes aquí presentados derrumban los imaginarios sobre la “dignificación a través del trabajo” al mostrar una perspectiva muy lejana a la de “alcanzar los

* En *El club de la pelea*, Tyler practica los “sacrificios humanos”. Esto consiste en abordar a un individuo fracasado con un trabajo mediocre y amenazarlo de muerte, con el objetivo de obligarlo bajo esa amenaza a cumplir sus metas.

sueños” que tanto se ha publicitado en el entretenimiento de los últimos cincuenta años: “Aquí estoy yo, la espina dorsal de la América de principios del período colonial. Esta es la mierda estúpida que hacemos por dinero” (Palahniuk, 2007, p. 33).

Como intérprete histórico* de un inmigrante analfabeta en un parque temático colonial, debe vivir apegado a las normas del siglo XVIII e irónicamente, sometido a la marginación en dos sistemas socioeconómicos distintos. Aquí es donde Mancini es también un hábil y honesto pícaro que, con estrategias tramposas y retorcidas logra salir más o menos bien librado en ambas épocas. El mundo del Dunsboro colonial es un simulacro de la realidad creado para poder escapar de los problemas reales, de los trabajos reales y las necesidades reales:

Lo único divertido del Dunsboro colonial es que tal vez sea demasiado auténtico, pero por las razones incorrectas. Todo este ejército de perdedores y chiflados que se esconden aquí porque no se las pueden arreglar en el mundo real, en los trabajos reales: ¿no es por eso que nos fuimos de Inglaterra en realidad? Para establecer nuestra propia realidad alternativa. ¿Acaso los colonizadores no fueron los chiflados de su época? Está claro: en lugar de querer creer algo distinto de Dios, los perdedores con quienes trabajo buscan la salvación en las conductas compulsivas. (Palahniuk, 2007, p. 39)

El personaje es el más claro ejemplo de la reconfiguración de la picaresca en una fórmula posmoderna. Mancini se acomoda a una vida que no ha elegido: no elige a la madre loca, su gusto por las salchichas rebozadas de maíz, las madres sustitutas, la soledad, el aislamiento ni la adicción. Es un marginado que no consigue un lugar estable en el mundo en el que vive, salvo el de ser un villano, un excluido que ha sido creado por una sociedad que ha globalizado hasta sus más íntimas perversiones.

Abría la puerta y me encontraba a una extraña sentada, una rubia todo ojos azules y dientes con un anillo en el ombligo y zapatos de tacón alto, con el tanga bajado a la altura de las rodillas y el resto

* Una etiqueta pretenciosa para un trabajo que se limita a actuar como si se viviera en el siglo XVIII.

de la ropa y el sujetador doblado en la pequeña encimera del lavabo. Cada vez que esto me pasaba yo me preguntaba, ¿por qué coño la gente no se molesta en pasar el pestillo?

Como si aquello pasara por accidente. (Palahniuk, 2007, p. 246)

El origen de las adicciones del personaje se halla en un difuso espacio entre el “circuito del aire” y las acciones subversivas de su madre: Ida Mancini. Esta mujer practica en su juventud un activismo radical y venenoso, mientras, su hijo se ve sujeto a una crianza extraña plagada de acciones simbólicas y contestatarias que no siempre comprende. Ida es un ejemplo distinto al del tío de Renton, ya que nunca renunció a su lucha *antiestablishment* pero, al final, es ese mismo sistema contra el que luchó por años es el que la mantiene postrada en una cama esperando tratamientos paleativos que su hijo no puede pagar. La madre de Víctor pertenece a una generación consumida por sus propias luchas sociales, sin poder sobrevivir a la “potencia de recuperación” del capitalismo, aquellos que no terminaron en una oficina lo hicieron como ella. Sus acciones, como las de los demás personajes, se encuentran en un lugar intermedio entre la lucidez y la locura.

Ida hace de Víctor un hombre honesto, crítico e inteligente, pero a la vez, inculca en él todas sus inseguridades y temores. La falta de amor propio, la ausencia de principios y la necesidad de llevar un ritmo de vida vertiginoso que lo mantenga lejos de todo aquello que necesite un compromiso personal, son parte de una historia aún más profunda que ronda entre lo trágico y lo paródico. Ida Mancini es, finalmente, la voz en *off* que dirige los pensamientos del personaje: “He usado la rebelión como una manera de ocultarme. Hemos usado la crítica como una falsa participación” (Palahniuk, 2017, p. 116).

Hasta este punto, y con lo visto en estas tres obras, quiero hacer hincapié en la presencia de una reconfiguración de las perspectivas que tienen los personajes con respecto a su lugar en el mundo. En una sociedad en la que se ha preestablecido la necesidad de que cada individuo tome un trabajo tan lucrativo como sea posible para finalmente vivir bajo los códigos del consumo, los personajes

de la literatura de la Generación X configuran una línea de fuga del sistema que siempre es recuperada por una axiomática. En términos generales, el aspecto político no se encuentra propiamente en la visión anti-sistema de Ida Mancini o el sindicalismo del tío de Renton, se encuentra en la sustracción que practican Bastidas y Renton, en el enrarecimiento de toda experiencia vital de Víctor Mancini. Obras como *El club de la pelea*, *Lo peor de todo*, *Asfixia* y *Un listillo* tienen como objetivo establecer un pacto diferente con el lector: el de dar una versión tan honesta e incómoda como sea posible sobre la falsedad de nuestras certezas ontológicas:

Having seen in the last three chapters tactics designed to arouse unpleasant emotions, we turn now to attacks aimed at our intellect, our sense of what is real. To function efficiently, we rely on a set of beliefs about the nature of reality. These ontological assumptions provide stability as we deal with day-to-day living. They govern our responses to sights, sounds, and events; they keep us from expending all of our energy on permanent fight or flight readiness. Authors who challenge our ontological assumptions with the aim of destroying our faith in them are trying to undermine the foundations of daily comfort and confidence. Many aims may produce this impulse, from political wakeup call to contempt for readers naïveté to sheer mischief or playfulness. The more a book succeeds in provoking discomfort, the more it qualifies as a kind of attack on the reader*. (Hume, 2012, p. 107)

Los X han creado una estética de lo insignificante en la que los personajes toman todo el tiempo decisiones atípicas que están predisuestas para incomodar al lector y herir su sensibilidad. La

* Habiendo visto en los últimos tres capítulos las tácticas diseñadas para despertar emociones desagradables, pasamos ahora a los ataques dirigidos a nuestro intelecto, a nuestro sentido de lo que es real. Para funcionar eficientemente, confiamos en un conjunto de creencias sobre la naturaleza de la realidad. Estas suposiciones ontológicas brindan estabilidad al tratar con la vida cotidiana. Estas gobiernan nuestras respuestas a imágenes, sonidos y eventos; nos impiden gastar toda nuestra energía en la lucha permanente o la preparación para el vuelo. Los autores que desafían nuestros presupuestos ontológicos con el objetivo de destruir nuestra fe en ellos están tratando de socavar los cimientos del *comfort* y la confianza diaria. Muchos objetivos pueden producir este impulso, desde la llamada de atención política hasta el desprecio por la ingenuidad de los lectores hasta la pura travesura o el juego. Cuanto más logra incomodar un libro, este califica más como una especie de ataque al lector. Traducción libre del autor.

constante de sus obras ronda lo atípico, lo anormal. A través de una reconfiguración de los resultados del consumismo, los X representan una voz escéptica y apática que se sitúa en la *episteme* posmoderna como ejercicio político. La tendencia a las adicciones, la mediocridad y la predisposición a “no servir”, son fórmulas políticas en cuanto hacen más evidentes las grietas que han ido quedando con el avance del capitalismo tardío. En palabras de Welsh:

La ausencia de perspectivas laborales o educativas, el acabar encontrando un trabajo de mierda, estar endeudado con los bancos el resto de tu vida, acaba alienándote del todo. Nada tiene sentido. La heroína, sin embargo, te proporciona una narrativa y una obligación: tienes que levantarte por la mañana para ir a buscar drogas. Y tu día consiste en intrigar con diferentes personas del submundo hasta acabar consiguiéndolas. Eso es una *raison d'être* ideal para tirar adelante. Algo que hacer, por lo menos. Cuando no existe nada más, la heroína gana por defecto. Amat. k. (2014, Septiembre 1)

Los X han dispuesto una manera diferente de atacar las estructuras económicas del siglo XX a partir de una marcada desconexión con el mundo. Lo cotidiano, pese a ser un material compositivo utilizado de manera abierta e indiscriminada, es una dimensión extraña que no permite la solidificación de una moralidad específica. En la obra narrativa de los X hay una ausencia de moralidad, en un sentido nietzscheano, que no permite salvación alguna; una negación de la moral sin posibilidad de un superhombre: “así es en gran medida como pasamos la vida. Viendo la televisión. Fumando porquería. Automedicándonos. Desviando nuestra propia atención. Cascándonosla, Negando la realidad”. (Palahniuk, 2017, p. 67).

6.2. *No satisfaction*: entre la euforia y la depresión

Los *Rolling Stones* lanzaron en 1965 su tercer álbum titulado *Out of our heads* incluyendo en la versión para el público norteamericano su último sencillo *Satisfaction*. A partir de este momento, la insatisfacción de cada generación tuvo una banda sonora y con ella, la globalización de los

símbolos cotidianos referidos a la contracultura. El uso de *Satisfaction* como ambientación de las narraciones de autores como Ray Loriga y Chaparro Madiedo, refleja la manera en que obras literarias de procedencias distintas pueden encontrar referentes comunes en cultura globalizada. A la larga, lo que estos autores han hallado en la música es una manera de concretar ciertas modalidades expresivas que dan cuenta de la condición espiritual de una época (condición que configuraría las maneras de ser de muchos de los personajes presentes en las obras de la narrativa de la Generación X). El *Rock and Roll* es un canal universal desde el que se narra la insatisfacción y frustración de algunos individuos que aquí he considerado como *esquizos*. Así, la visión del mundo de los personajes es también una línea de fuga de una realidad rizomática que se alimenta de las diversas maneras de dislocar las certezas ontológicas establecidas por la cultura.

Por ejemplo, en la obra de Palahniuk existe una constante que resume la problemática vital del hombre contemporáneo en la ausencia de un propósito para la vida. Tyler Durden, por mencionar un caso, explica que la profunda frustración de sus seguidores proviene de las grandes mentiras de la televisión, la publicidad y el cine. En su filosofía, el momento histórico en el que se encuentra la América de los años 90 no tiene mucho que ofrecer: no hay grandes guerras*, crisis que superar, o alguna causa por la cuál dar la vida, así que la única batalla que el mundo puede brindar es la vida misma, una vida en la que sus protagonistas permanecen engañados, creyendo ingenuamente que un día, de la nada, saltarán a la fama o se convertirán en millonarios (es aquí donde surge esta desesperanza).

En la obra de Irvine Welsh, tenemos personajes que aprecian más una dosis de heroína que una vida mediocre frente a la televisión en la que, al estilo de Sarah en *Requiem for a Dream* (1978), se vive en espera de un milagroso momento que nunca va a ocurrir. Los personajes de Welsh viven

* Este punto hace más énfasis en la inexistencia de causas por las que valga la pena pelear, que por la inexistencia de la guerra en sí.

bajo la consciencia de un hecho fundamental, la vida ha sido prediseñada para el consumo, para pagar deudas y padecer el trabajo (ya que este último ha dejado de ser sinónimo de realización); así que ellos se sustraen, se quedan en la indeterminación. Esta elección de “no elegir” a la que se refiere Mark Renton en el monólogo inicial de la versión cinematográfica de *Trainspotting* (1996) dirigida por Danny Boyle, sintetiza la actitud de los personajes de Welsh: “Yo elegí no elegir la vida: yo elegí otra cosa. ¿Y las razones? No hay razones. ¿Quién necesita razones cuando tienes heroína?” Boyle, D. (1996) *Trainspotting*. Gran Bretaña. Film4 productions.

Los personajes de Ray Loriga están más interesados en el alcohol, el fútbol y la música que en preocuparse por las responsabilidades de una vida “normal”, son un ejemplo más de la construcción de un mundo en constante desequilibrio. Como Elder Bastidas, viven insatisfechos y a la vez, son eclécticos, en la medida en que no se permiten demasiadas licencias. Un personaje como Bastidas resulta siendo un monumento al equilibrio, un *aurea mediocritas* entre la tragedia y la comedia:

Me refiero a que si te jodes y te aguantas un poco puedes decir: «mira, yo también hago muchas cosas que no me gustan», pero si resulta que eres incapaz de hacer cosas que no te gustan, entonces estás perdido y sólo te queda sentarte a esperar que lo poco bueno que te ha pasado en la vida se haya marchado. (Loriga, 1992, p. 84)

Esta condición es el origen de la insatisfacción que aqueja a los personajes y esta se debe a que el lugar del individuo en la sociedad posmoderna se ha restringido a una nueva forma de ciudadanía que resulta inaceptable para ellos. Las determinaciones del consumo establecen un nuevo propósito para la vida humana: la posesión. Así que en sus casos particulares, la mayoría de los personajes de las obras mencionadas desean mantenerse al margen, no desear nada es realmente su dilema.

En este orden de ideas, lo que intenta decir el personaje de Palahniuk es que ya no podemos refugiarnos en grandes causas o proyectos, y que la ausencia de esos principios ontológicos ha

dejado un vacío que intentamos llenar con cosas materiales. No se trata de un mensaje novedoso, ya que no es el único momento en que el peso de las exigencias socioeconómicas se ha manifestado en las producciones artísticas de una época, especialmente cuando las bases del pensamiento posmoderno vienen cimentándose ya desde la modernidad. Lo particular reside en la forma en que los personajes reaccionan ante los paradigmas tardocapitalistas, al ponerse al margen sin salir completamente, evitando siempre el desarrollo de una vida normal (algo que sucede especialmente en la ficción de Chaparro). Es por esto que las obras de la Generación X enfrentan problemáticas menos “pomposas” o interesantes que las de generaciones anteriores, y ya que no existen propósitos más concretos (como los mencionados por Durden), la normalización producida por el capitalismo nos deja en una puesta en abismo muchísimo más íntima, más solitaria:

In most of these narratives there is no relief, no real revelation or redemption, only a profoundly depressing sense of impending destruction. The fictional worlds these texts represent seem clouded by millennial anxieties and touched by the violent, destructive and decadent currents of what has been described as the 'apocalypse culture' of the late twentieth century. Blank fiction's emphasis on what appears to be a culture plagued by *fin de siècle* concerns demands interpretation, an analysis that can be contextualized by exploring the significance of this 'apocalypse culture'*. (Annesley, 1998, p. 108)

La obra de Rafael Chaparro Madiedo** puede ser un significativo ejemplo de los resultados de una mentalidad fundada en la sensación de imminente destrucción propia de la “cultura apocalíptica”

* En la mayoría de estas narraciones no hay alivio, ni revelación real o redención, solo una sensación profundamente deprimente de destrucción inminente. Los mundos ficcionales que estos textos representan parecen estar empañados por ansiedades milenarias y conmovidos por las corrientes violentas, destructivas y decadentes de lo que se ha descrito como la "cultura apocalíptica" de finales del siglo XX. El énfasis de la *Blank fiction* en lo que parece ser una cultura plagada por las preocupaciones de *fin de siècle* demanda una interpretación, un análisis que puede contextualizarse explorando el significado de esta "cultura de apocalipsis". Traducción libre del autor.

** Chaparro fue un escritor bastante particular, especialmente si hablamos de la escena literaria colombiana de finales de los años 80 y principios de los 90. Una época en que una buena parte de la producción literaria del país indagaba en la violencia y la historia, en medio de la crisis del narcotráfico (que se convertiría en una moda años después), el Bogotano miraba en una dirección completamente diferente.

de fin de siglo descrita por Annesley. Existe en Chaparro una representación del fin de los tiempos cuando al final de *Opio en las nubes* la ciudad se autoconsume, como los personajes, cede a la desdicha y se deja llevar hacia la nada. Sin embargo, es en la actitud de los personajes donde encontramos un desarrollo más profundo de esta mentalidad decadente, ya que su construcción es polifacética, un *pastiche* de sensaciones y percepciones inconexas que redundan en la soledad y la tristeza. Su obra es una especie de composición musical dedicada a la angustia, la melancolía, la euforia y la insatisfacción. El colombiano supo conjugar la alegría, la admiración, el desencanto y la tristeza en una obra casi musical, indeterminada e inconclusa.

...y alcanzas a ver que los claveles vibran con el viento de la mañanita alcanzas a percibir que todavía en los labios de aquellos muertos hay dibujada una sonrisita triste triste triste que nunca más se reflejará en las nubes en la lluvia ni tampoco en el vuelo de las aves que todas las mañanas rayan el cielo y llenan las ramas de los árboles con su mierdecita triste triste triste y entonces vuelves a mirar hacia el cielo cierras los ojos y te tocas el corazón y compruebas que en verdad lo que late allí dentro como un perro herido es una mierdecita muy triste triste triste. (Chaparro, 2014, p. 11)

La obra de Chaparro Madiedo consigue reunir toda una gama de perspectivas diversas, caóticamente regadas por la ciudad, que siempre aparecen distorsionadas por la enrarecida visión de los personajes y el extraño tránsito de los días que muestran en los capítulos. Uno tras otro, los sujetos de su obra desfilan en escenarios atípicos desde los que pueden dislocar la visión que el lector tiene de lo común. En *Opio en las nubes* (1998), la fragmentación, yuxtaposición y la visión esquizofrénica propuestas por Jameson, hacen de la novela un texto con una composición, por excelencia, posmoderna. El clima emocional que ronda las páginas del autor permite la aparición de una especie de *ataraxia* (que ya he mencionado anteriormente), un “equilibrio perfecto entre la felicidad y la tristeza” (Palahniuk, 2007, p. 286), construido desde una narración más que literaria, musical.

Sólo así la música puede ser “repatriada” al libro, en la separación entre el mito musical y la ficcionalización de la música, entre las imposibles frases en lengua de luz y los inhallables “episodios” de sustancia transparente. La literatura no existe, más que como ficción de la literatura (Rancière, 2015, p. 221).

El lenguaje musical, ya explorado por Andrés Caicedo, es una constante en Chaparro Madiedo, y lo es porque mantiene un estilo coherente en toda su escritura, ya sea en su producción periodística o literaria. En la ya mencionada primera novela del escritor colombiano, los personajes se remiten a espacios urbanos, a lugares comunes que aunque lleven el título de Meisen o Chapinero, han sido arrebatados del mapa y puestos en un plano distinto. Los escenarios de Madiedo son más bien psicológicos, como en la Comala de Rulfo, los personajes viven fuera del tiempo, en una ciudad consumida por la desesperanza.

La carreteta no conduce a ningún lado
Estamos en la mitad de la niebla
y el día se desangra en el asfalto
Es domingo, son las tres de la tarde
y me dices que mis teticas son como dos naranjas
invisibles
en la mitad de la pradera de los días
Higway mi amor
Houston vuela alto
Escuchas a Mozart
y esa carretera no conduce a ningún lado. (Chaparro, 1998, p. 152)

La novela es una suerte de coro polifónico en el que las voces no consiguen armonizar más que con ellas mismas. *Opio en las nubes* es una oda a la tristeza, una obra en la que la sintáxis fue desplazada por el ritmo trepidante de una guitarra y una batería. Los personajes de la novela se

expresan desde una mirada periférica, lejana a la normalidad. Chaparro escoge el punto de vista de un gato llamado Pink Tomate como una especie de testigo neutral de todas las acciones que suceden en la ciudad. Aunque la obra podría contar más de seis narradores distintos, entre personajes principales y secundarios, el felino es un observador más objetivo. Pink, el gato de Amarilla, es el contrapunto constante de este rizoma*, sus narraciones son mesetas y es por esto que es un narrador esquizofrénico, un testigo casi omnisciente de las grietas de la realidad.

Cada cosa tiene su lógica. Las calles tienen su lógica propia. Los tomates y los gatos también. Mi lógica es un poco gris, un poco nocturna. Es una lógica con techos, lluvia, una lata vacía de cerveza trip trip trip, qué cosa tan seria y un poco de soledad y whisky. En el fondo toda lógica es solitaria y sobre todo la de los gatos. (Chaparro, 1998, p. 147)

Opio en las nubes es una novela de personajes yuxtapuestos en una sucesión indefinida de situaciones aparentemente inconexas. Sus personajes habitan en las zonas de indistinción de la realidad, una obra que conjuga en unas páginas un mundo sinestésico, no representable, donde “lo prohibido y lo imposible” (Rancièrre, 2005, p. 43) tienen un lugar. Es por esto que sus historias son atípicas, extrañas y anormales, consumidas por la desdicha, una desesperanza que se mueve al ritmo acelerado y caótico del *Rock and Roll*: “era lunes y no pude obtener satisfacción” (Chaparro, 1998, p. 31). Esta suerte de delirio esquizofrénico que compone el caótico mundo de la novela la sitúa en el terreno de lo antiedípico, ya que la obra no solamente escapa del polo paranóico que describe Deluze, sino también hace “huír algo”, establece flujos que se escapan por las grietas del consenso. Sven, Amarilla, Max, Marciana y Gary en cierta manera pueden ser personajes arquetípicos, representaciones de un deseo o de una ausencia de deseo que se materializa en la tristeza.

* Evidentemente la obra tiene una estructura fragmentada, carente de una jerarquía donde los puntos relativamente estables se pueden ubicar en las narraciones de Pink Tomate.

Me llamo Sven y me morí ayer o tal vez la semana pasada. Realmente no sé qué sucedió. No sé si fue una inyección de veneno en las venas o si me estallaron una botella de whisky en la cabeza. No sé. No sé. O si me abalearon en la puerta del Bar Anaconda. O tal vez en el Bar de Los Moluscos. Lo único que recuerdo son las luces de un bar, el baño lleno de vómito y una canción without you en el fondo del recinto, en el fondo de las luces, en la lluvia, un letrero en el espejo que decía “entonces dire que nunca más me pondré esa ropa”, un teléfono que decía oye tranquilo yo puedo vivir sin ti, with or without you, doce de la noche, mierda se nos muere, mucha heroína, mucho alcohol, mucha tristeza. (Chaparro, 1998, p. 27)

La constante de Chaparro Madiedo en su escasa pero coherente producción es la creación de personajes con nombres llamativos sacados del cine americano y europeo. Cada uno de ellos está dotado de una personalidad única que, además, tiene cierto carácter de anonimato ya que ellos no son en sí más que sombras y fantasmas que deambulan por las calles de ciudades imposibles. Esta apuesta les otorga un lugar creíble en medio de esta dislocación generalizada de la realidad que presentan sus obras: “Hoy día los anónimos son, simplemente, como dice el artista, “especímenes de humanidad” (Rancière, 2005, p. 36). En una buena parte de los cuentos del autor se repite la fórmula de *Opio*, la propagación de una forma de tristeza, el enrarecimiento de la experiencia que demuestra que al fin y al cabo sus obras también hablan desde la marginación:

Yo era un desastre absoluto. Un perdido. No me lavaba, no saludaba, no era saludable, olía a tabaco y a alcohol y las moscas eran mis mejores amigas en las noches frías. Entonces, me aísle en el pequeño aire de la mañana, en el pequeño olor del brandy, en los pliegues de las hojas de los árboles de los parques. Un desastre. (Chaparro, 2015, p. 85)

En un *Cognac para dos perros y un gato* y la *Substancia absurda de Hendrix* se presentan dos narradores autodiegéticos que sufren un cambio causado por su hastío. Aunque en la primera narración se trata de una intervención externa y en la segunda una elección, en ambos casos existe

una dislocación de la realidad. El primer personaje es una especie de Gregorio Samsa que despierta convertido en perro y que al igual que el héroe de Kafka, se aferra al único pedazo de humanidad que le queda cuando intenta regresar al lado de su novia. Sin embargo el desenlace es distinto y el personaje cada día se deja arrastrar un poco más por su naturaleza animal, al punto en que incluso en la muerte sigue siendo un perro. El segundo, una emulación de *Alicia a través del espejo*, cruza a través de su propio reflejo para ser aniquilado por éste, se enfrenta al desprecio generalizado hacia todo lo que le rodea.

Me mamé del ruido del tren elevado, me mamé de los rostros, remotos y rotos, pegados a los cristales del tren: me mamé de la lluvia, del ruido de los gatos escarbando en los tejados, me mamé de andar deambulando por los mares de la noche naufragando en cada ola, naufragando en cada copa de whisky, naufragando en cada teta, en cada mirada en cada metro. Me mamé. (Chaparro, 2015, p. 98)

De esta manera, la obra del colombiano es un ejemplo de una segunda instancia de la desestabilización ontológica del sujeto: la de la depresión. Esta radicalización patológica de la tristeza es precisamente el enemigo que combate Tyler Durden al fortalecer hombres insignificantes en los clubes de lucha clandestina. Uno de los resultados de la oposición entre el delirio paranoico y el esquizofrénico es que el primero intenta regresar al orden, a los investimentos molares como la familia. Pero este delirio paranoico no es suficiente para detener los flujos que se escapan de la visión edípica: la sensación de desesperanza que conduce a al sinsentido.

Uno puede querer mucho a su loro, pero luego viene un perro y se lo come. Por otro lado, uno puede no querer nada a su loro, pero luego va un perro y se lo come. Así que da igual cuánto quiera uno a su loro, porque eso no va a servirle de gran ayuda si anda un perro cerca. (Loriga, 1992, p. 45)

La tristeza es, en este contexto, una manifestación artística del incosciente estético que se fuga en distintas direcciones. No sólo en Chaparro Madiedo, en los demás autores se manifiesta de maneras diferentes. En *Un listillo*, Renton vive con una sensación constante de abandono

producida por la ausencia de su madre, al punto en que algunas de las escenas más logradas de la obra proceden de las alucinaciones en las que aparece ella. En *Asfixia*, Víctor Mancini vive bajo la sombra de los escasos recuerdos de su madre, despersonalizado frente al único ser que le ha amado, finge ser un hombre distinto cada día para poder responder a la delirante realidad de Ida y, de paso, sacarle un poco de información sobre la identidad verdadera de su padre. En síntesis, los autores pueden poner una lupa sobre los problemas de la vida cotidiana que han sido sistemáticamente sepultados bajo una apabullante cantidad de anuncios publicitarios que prometen emociones a cambio de dinero. Un mundo de experiencias empaquetadas y consumibles, pero al final, no más que simulacros de lo real.

6.3. La carnavalización de lo grotesco

Patrick Bateman se masturba mientras porta sobre su cuello un collar hecho con vértebras de mujeres a las que ha torturado y asesinado. Horas antes, practicaba un ritual de higiene personal tan minucioso y enfermizo como sus macabros crímenes. En sus descripciones encontramos enumeraciones precisas, frías y pausadas de grotescas escenas que se mezclan con la obsesión por el mejoramiento personal propuesta por el *American way of life*. La higiene, la fetichización de las marcas y la fotográfica memoria del personaje son una elegante contraparte de su conducta psicópata. Bateman es un hombre exitoso, pero también un marginado, su estilo de vida sería lo que en términos de una filosofía capitalista podría denominarse como una vida perfecta. Lo tiene todo y sin embargo, está hastiado, una sensación que se convierte en un impulso primario que hace surgir todo lo que reprimió antes de convertirse en un asesino. El personaje vuelca en la violencia esta sensación de aburrimiento y es sólo de esta manera como logra equilibrar la balanza. La tercera novela del norteamericano Bret Easton Ellis, construye una narración autodiegética en la que, si

se lee detenidamente, existe una crítica al estilo de vida americano. La obra contiene una carga altísima de elementos grotescos que se usan sin miramientos para poder establecer una línea de fuga que huye del material cultural capitalista.

Ellis strengthens these impressions by developing his portrait of Bateman's personal identity and producing a character for whom personal wealth and personal identity are one and the same thing. People are measured by the amount they earn, the clothes they wear and the places they eat. The judgements he makes are based on economic valuations*. (Annesley, 998, p. 16)

American Psycho (1991), es una muestra radical de las diferentes maneras en que el público y la crítica han recibido las obras de la Generación X. La obra estuvo envuelta en escandalosas polémicas desde antes de su lanzamiento, incluso la casa editorial *Simon & Schuster*, que inicialmente tenía sus derechos de publicación, desistió de lanzarla debido a una campaña de desprestigio liderada por sectores feministas. No obstante, hablamos de la misma sociedad que había aceptando el *gore* y el *slasher* como formas de entretenimiento de masas, la misma que venía acostumbrándose a la presencia, e incluso, a la romantización de los asesinos en serie. Las críticas a la obra fueron diversas, en algunas ocasiones fue tachada de ofensiva e inapropiada, en otras como una invitación a la violencia. Los intentos de censura fueron múltiples y en varias instancias, las valoraciones del texto se centraban más en la polémica misma que en lo literario:

Cierto número de críticos había recibido un ejemplar justo antes de que el 14 de noviembre del pasado año cayera el hacha de la cancelación sobre la obra. La revista *Newsweek* llamó al antihéroe de Ellis -un *yuppy* de 26 años que mata por placer- "banquero de inversiones del infierno". Y John Leo, crítico de sociedad de *U S. New and Worl Report*, montó en cólera: "La novela es tan mala que es muy

* Ellis refuerza estas impresiones desarrollando su retrato de la identidad personal de Bateman y produciendo un personaje para el que su riqueza personal y la identidad personal son una y la misma cosa. Las personas se miden por el monto que ganan, la ropa que usan y los lugares en los que comen. Los juicios que realiza se basan en valoraciones económicas. Traducción libre del autor.

probable que decepcione incluso a los sádicos... Lo que aquí está sobre el tapete es nuestra cada día más degradada y brutal cultura popular. El hecho de que el índice de violaciones y asesinatos sea en nuestro país tres veces mayor que en otros países occidentales tiene mucho que ver con las violentas imágenes y fantasías que inundan nuestra cultura”. Elgrably, J. (1991, marzo 12) El libro “American psycho” reaviva la polémica de la censura en Estados Unidos. El país. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1991/03/12/cultura/668732403_850215.html

La recepción de *American Psycho* es un síntoma de la forma en que lectores y críticos abordarían la literatura de la Generación X en años posteriores (especialmente en cuanto a la problemática de la interpretación de los textos desde miradas abyectas y canónicas). Esto se debe a la intención directa de romper las relaciones tradicionales que se presentan con el lector; el pacto narrativo es distinto, se aleja de una noción de literatura como alivio o entretenimiento y se sitúa en la de irrupción. “The grotesque is the intrusion of the one into the other, or the invasion of that space between” (Hume, 2012, p. 78).

Palahniuk nos invita a dejar de leer sus textos, Welsh no hace concesiones con el lector y es excesivamente explícito en el uso de lo grotesco*. La sexualidad en sus obras es una dimensión extraña, desagradable, lejana a toda forma de erotismo tradicional. Es por esto que su lectura puede resultar especialmente incómoda para un lector que se aproxima a ellas sin prevención alguna. Lo grotesco es una forma especialmente radical de desestabilizar las certezas ontológicas del lector, ya que se construye a partir de la dislocación de los códigos culturales básicos (los límites de la violencia, el sexo y la moralidad). Se trata de una imagen del mundo distorsionada, enrarecida e

* También se puede ver este tipo de violencia en Rafael Chaparro Madiedo, aunque de una manera más restringida. Dos ejemplos de esto pueden ser, primero, el cruel asesinato que Gary Gilmour comete con una pelota de Baseball después de que su víctima, una hermosa rubia, lo rechazara. Segundo, la muerte de Marta, la perra de Alain que es acuchillada por Oliver quien le abre el vientre de lado a lado con un cuchillo de cocina mientras le dice palabras dulces.

irreconocible que se abre paso a golpes entre las frases que componen las narraciones para sacudir la mente del lector:

Why an author should wish to make readers uncomfortable with grotesquerie can be answered in many ways. Some writers live in a world that seems grotesque to them, so they represent that world, and they may enjoy pushing their nightmares on what they perceive to be smug, satisfied, and blind middle-class readers. The class element of this attitude saturates Dunn's *Geek Love*. Writers may enjoy the feeling of forcing a reader to respond strongly; Coover is avowedly one of these. They may wish, as Morrow does, to make some ideological or moral point and use the grotesque to pierce reader defenses and shake the reader up*. (Hume, 2012. 83)

En *Acid House* (2005) de Irvine Welsh tenemos varios ejemplos del uso de lo grotesco como sacudimiento, ya sea desde la violencia, la exageración paródica o la sexualidad explícita, el autor rompe los códigos atribuidos a lo normal. Por ejemplo, en el cuento *La recortada*, un personaje conocido como Jock** acompaña a su amigo Gary a un edificio de apartamentos en el que pretenden dar un susto a un hombre llamado Witworth, con la intención de que pague un dinero que les debe (un asunto que va más allá de lo económico y se circunscribe en la exigencia de respeto). Antes de asaltar al hombre en su propia residencia, Gary saca una escopeta recortada y se dirige al edificio, Jock no espera esto por que se aleja del plan: “El corazón se me detuvo cuando sacó una escopeta de cañones recortado de debajo del asiento” (Welsh, 2005, p. 18). Sin embargo, y pese a la presencia del arma, la situación parece estar bajo control. Witworth se somete y ofrece a los dos hombres pagar el dinero, e incluso intenta sobornarlos. Sin embargo, Gal decide disparar:

* El porqué un autor desearía hacer que los lectores se sientan incómodos con lo grotesco puede ser respondido de muchas maneras. Algunos escritores viven en un mundo que les parece grotesco, por lo que representan ese mundo, y ellos pueden disfrutar empujando sus pesadillas hacia lo que perciben como presuntuosos, satisfechos y ciegos lectores de clase media. El elemento de clase de esta actitud satura el amor *geek* de Dunn. Los escritores pueden disfrutar la sensación de obligar a un lector a responder con fuerza; Coover es, reconocidamente, uno de estos. Es posible que deseen, como lo hace Morrow, hacer algún punto moral o ideológico y usar lo grotesco para perforar las defensas del lector y sacudirlo. Traducción libre del autor.

** Un apelativo usado por los ingleses para referirse a los escoceses. Esta palabra es considerada ofensiva.

«¡Nosotros tenemos lo que andas buscando tú, cabrón!» soltó bruscamente Gal, mientras apretaba el gatillo.

Se produjo un bang escalofriante y Witworth pareció desaparecer en el interior de la casa. Durante un instante fue como una especie de truco teatral, como si nunca hubiera estado allí. Durante esa fracción de segundo pensé que había sido víctima de una tomadura de pelo [...] Entonces miré hacia el recibido. Lo que una vez fue su cara era ahora una masa quebrada y espachurrada de sangre y materia gris. (Welsh, 2005, p. 20)

Al final, la violencia no fue del todo gratuita y se debía a que, según Gary, Witworth había violado a una niña llamada Lisa. Esto no hace de Gary un héroe o un personaje trágico que pretende restablecer con su sacrificio el orden universal. Después del asesinato y cuando el relato ha alcanzado su clímax, Welsh continúa con una escena en la que los personajes se retiran a beber en casa de Jock. Gary explica el porqué de su resistencia a trabajar con él: no quería compartir su tajada del pastel. Luego se deleita en una cruda descripción del desfigurado semblante de Witworth antes del disparo y luego del grotesco resultado del mismo. Mientras hace su descripción apunta al rostro de Jock: “...Es cierto, Jock, la gente cambia cuando le sacas una escopeta»” (Welsh, 2005, p. 21).

Acid House contiene varios relatos que acuden, ya sea a una violencia gratuita y sin sentido, o a un elemento grotesco como eje de la narración. Por mencionar algunos ejemplos, en *Los dos filósofos* se narra una historia en la que una disputa sobre los límites históricos entre la ciencia y la magia se resuelve a golpes. Un cuento en el que el mayor bastión del pensamiento racional se derrumba cuando los dos personajes entran en un enfrentamiento casi animal (*La casa de John Deaf* es un cuento con una temática similar, una historia construida alrededor de una brutal golpiza).

El cuento *Snuff** es un caso diferente del manejo de lo grotesco. Cuenta la historia de Ian Smith, un apático cinéfilo que encuentra una línea de fuga de la realidad en las películas. El personaje no tiene otro propósito en su vida que el de ir cumpliendo con un itinerario trazado en la *Halliwel's Film Guide* (al punto en que lo pierde todo por mantenerse fiel a su intención). Fuera de ir resaltando cada película que veía, Ian no desea nada de la vida, ni el éxito ni la felicidad, absolutamente nada. El personaje es un perverso ejemplo de la tendencia a la indeterminación del personaje esquizofrénico**: “No podía sentir nada, salvo una tenue sensación de incómoda culpabilidad por el hecho de no sentir nada” (Welsh, 2005, p. 79). Es así que la historia se desarrolla entre referencias a la cultura cinematográfica y el progresivo aislamiento del personaje. A medida que avanza en la lista de películas***, también lo hace su desconexión de la realidad:

En un sentido más amplio, más allá de la rutina del trabajo, de ver y de dormir, el tiempo se había convertido en algo insignificante para Smith. Las semanas y los meses, que pasaban volando, no podían ser definidos por cambios o acontecimientos de su vida. Tenía un control casi absoluto sobre el estrecho proceso que imponía a su existencia. (Welsh, 2005, p. 79)

Sin embargo, lo grotesco no se revela en su apatía o su aislamiento sino en sus acciones finales (las que vienen a explicar la elección del título del cuento). Una vez la lista ha llegado a su término**, el propósito del personaje está cumplido y se da respuesta a la reiterada pregunta: ¿Qué

* El video *Snuff* es un producto comercializado en el mercado negro en el que se muestra un crimen real. Las cintas de este estilo suelen tener contenido pornográfico, torturas, pedofilia, suicidios y asesinatos, un género que aparentemente inició con las grabaciones sobre los asesinatos de Charles Manson.

** El personaje no sufre ni con la muerte de su madre ni con el abandono de su esposa. Pasa los días entre las películas y un trabajo en oficina en el que tampoco se esfuerza demasiado. Cumple con características similares a las de Renton o Bastidas, pero su indiferencia se limita al campo del trabajo, no consume drogas y sus excesos se encuentran en la tendencia a sustraerse de la realidad.

*** La lista contiene películas como: *Mad Max* (1985), *Le llamaban Bodhi* (1991), *Terciopelo Azul* (1986), *Tres solteros y un biberón* (1985), *El paso* (1949) y *Sammy y Rosie se lo montan* (1987).

harás cuando la termines? Smith elabora una especie de *performance* en la que es al mismo tiempo espectador y protagonista de un video *Snuff*.

Se coloca el nudo alrededor del cuello, lo aprieta, aparta la escalera de una patada [...] Da vueltas en el aire y vislumbra a la figura de la pantalla por el rabillo del ojo; pateando, balanceándose, muriendo. Smith intenta gritar ¡CORTEN!, pero no puede articular sonido alguno [...] Se asfixia; la cabeza le cuelga a un lado y el pis le chorrea por la entrepierna.

La cámara está colocada encima de la pantalla de televisión; su ojo frío y mecánico lo observa todo de modo desapasionado. El aparato está puesto en RECORD, girando lentamente hasta llegar a la inmovilidad completa. Entonces la cinta se acaba sin decir fin, pero lo es. (Welsh, 2005, p. 88)

Otra dimensión de lo grotesco es la representación de lo sexual, una de las concepciones culturales más “carnavalizadas”* dentro de la literatura posmoderna. Por un lado, ya no se trata del erotismo que surge en la modernidad, adornado y estilizado, conceptual o formalmente, para ambientar o crear un clímax que narra con naturalidad un instante que se consideraba exclusivo de la intimidad, por el otro, tampoco coincide con la imagen mercantilizada del sexo. Los tabúes se han superado, y en una sociedad hipersexualizada, se trata de establecer una presentación completamente enararecida de esta experiencia. Los cuerpos, puestos en vitrinas, comercializados y divididos bajo cánones de belleza estereotipados, aparecen en las obras, deformados, imperfectos, e incluso desagradables. El carnaval descanoniza las prácticas sexuales:

Carnavalización. El término, desde luego, es de Bajtín, y abarca desordenadamente la indeterminación, la fragmentación, la descanonización, la ausencia del yo, la ironía, la hibridación, todas las cuales he presentado ya. Pero el término también comunica el *etos* cómico o absurdista del postmodernismo, anticipado en la «heteroglosia» de Rabelais y Sterne. (Lozano, 2017, p. 17)

* Podemos entender la carnavalización como un ejercicio de desterritorialización, en la medida en que disloca los presupuestos ideológicos que se consideran como estables.

Irvine Welsh presenta lo grotesco como *leitmotiv* de sus relatos, en distintas ocasiones, el ejercicio de escritura del escocés apunta a la producción de una atmósfera anormal y, en ocasiones, desagradable. Veamos dos ejemplos en *Un Blandengue* y *La causa de Granton Star*. El primer cuento es protagonizado por Johnny, un cobarde que se deja manipular por su exmujer Katriona y su “amigo” Larry, quienes viven juntos a costa suya después de que ella lo abandonara dejándolo con su hijo. El relato usa el cuerpo de Katriona para mostrar una progresiva decadencia mental del personaje que, al estilo de la pintura en *El retrato de Dorian Gray*, va deteriorándose a medida que su frustración aumenta. Los personajes consiguen sobrellevar la decadencia desde una filosofía de vida en la que parece no existir un límite para “tocar fondo”. Finalmente, ella es abandonada por Larry que huye al enterarse de que está embarazada. Katriona, despojada de la poca belleza que se le atribuye en el relato, empobrecida y abandonada, busca nuevamente a Johnny quien accede a volver con ella: “El caso es que supongo que seguía queriéndola; supongo que nunca dejé de hacerlo. Me gusta ir al Bull and Bush. Siempre tuve un poquitín de suerte con la tragaperras que tenían allá. Pero probablemente haya una nueva; da igual” (Welsh, 2005, p. 67).

En el segundo texto, la repentina necesidad de dos personas de avanzada edad de recuperar su privacidad los conduce a desalojar a su hijo Boab (quién además pierde su trabajo y es abandonado por su novia). Tras su partida, Boab es transformado en mosca, porque un apático, aburrido y mediocre Dios ha aparecido ante el joven para decirle que se hartó de todo, del mundo y de estar resolviendo problemas insignificantes, así que su compañía le resulta entretenida: “Eres igualito que yo. Un capullo perezoso, apático y chapucero” (Welsh, 2005, p. 145). Este Dios nihilista le otorga, como a Gregorio Samsa, una bizarra liberación de su miserable condición y lo convierte en mosca. Boab decide aprovechar su nueva naturaleza para vengarse de todos aquellos que le han herido en algún momento. Una por una, va consumando sus venganzas, se acostumbra a su

transformación, y al final, elige vengarse de sus padres pero al entrar en la casa se encuentra con una desagradable escena:

Su padre llevaba un body de nailon negro con un agujero en la entrepierna. Tenía los brazos tendidos con las manos sobre el manto de la chimenea y las piernas abiertas. Las mantecas de Boab senior se estremecían dentro de su ajustado desfráz. La madre de Boab estaba desnuda, salvo por un cinturón abrochado tan apretadamente a su cuerpo que se elevaba en sus carnes bamboelantes, dándole aspecto de una almohada atada por el medio con un trozo de hilo. Acoplado al cinturón había un enorme consolador de látex, que en su mayor parte se encontraba dentro del ano de Boab Senior. (Welsh, 2005, p. 149)

Esta escena de la obra se aleja de todos los cánones de lo erótico y redundante en lo grotesco. El final llega a ser tan perturbador como lo que presencia Boab: es asesinado por su propia madre mientras sigue metamorfoseado y luego, es hallado en su forma humana, desnudo y con los huesos destrozados en lo que fue su antigua habitación.

James Annesley (1998) arguye la existencia de un “giro sexual” que implica la aparición de una deformación de las representaciones de la sexualidad en la literatura. Dicha perspectiva se encuentra dominada por la objetivación y mercantilización del cuerpo (no al pie de la letra, sino descanonizada, alternativa). Así, en la narrativa posmoderna la sexualidad explícita es un medio para mostrar la aparición de una fórmula estilística que asocia lo sexual con la violencia, lo grotesco y lo paródico. Esta perspectiva depende tanto de los presupuestos del capitalismo como de una mirada masculinizante que predomina en éste.

This emphasis on objectification does not, however, necessarily gesture towards a link with patriarchy. An alternative view can be offered by suggesting that these forces depend as much on capitalism as they do on the male gaze. Legitimation for this approach can be found in Mulvey's own work. 'Visual pleasure and narrative cinema' is an essay that employs a terminology drawn from

writing related to commodity theory. In her argument, the gaze turns the body into 'the fetish object', a transformation that suggests the existence of a link between these objectifying processes and commodification. Her use of a language borrowed from commodity theory makes the two approaches compatible, a symmetry that provides the foundation for an argument that sees the fetishising gaze as a function, not of masculinity, but of contemporary capitalism. The suggestion is that these visual objectifications have as much to do with the commodifying processes of late twentieth century economics as they do with the mortifications of patriarchy* . (Annesley, 1998, p. 47)

Las recurrentes escenas de una sexualidad explícita en los autores de la Generación X, son a la vez exageradas y paródicas, desestructurantes en la medida en que se alejan de los consensos sociales sobre los que se ha elaborado una imagen mercantilizada de la sexualidad (una en la que ha primado la artificialidad). En la obra de Chuck Palahniuk tenemos ejemplos diversos que se reparten entre sus novelas y sus relatos, por ejemplo en *Tripas*, un relato que pertenece a la obra *Fantasma* (2006), un joven narrador practica osadas técnicas de masturbación que provienen de recomendaciones hechas desde círculos clandestinos que según el narrador reinventaron esta práctica. Su exploración se va haciendo más radical, pese a que en su recuento de historias de conocidos y leyendas urbanas también refiere terribles accidentes que ocurren a otros hombres. La necesidad compulsiva de cruzar cada vez un límite más arriesgado y placentero, hace que el personaje intente con el “buceo por perlas” (una forma de masturbación que se practica en el fondo de una piscina mientras el ano es succionado por la bomba de circulación conectada al tubo del

* Sin embargo, este énfasis en la objetivación no necesariamente señala un vínculo con el patriarcado. Se puede ofrecer una visión alternativa sugiriendo que estas fuerzas dependen tanto del capitalismo como de la mirada masculina. La legitimación de este enfoque se puede encontrar en el propio trabajo de Mulvey. *Placer visual y cine narrativo* es un ensayo que emplea una terminología extraída de la escritura relacionada con la teoría de la mercantilización. En su argumento, la mirada convierte el cuerpo en 'el objeto fetiche', una transformación que sugiere la existencia de un vínculo entre estos procesos de objetivación y la mercantilización. Su uso de un lenguaje tomado de la teoría de la mercantilización hace que los dos enfoques sean compatibles, una simetría que proporciona la base para un argumento que ve la mirada fetichista como una función, no de la masculinidad, sino del capitalismo contemporáneo. La sugerencia es que estas objetivaciones visuales tienen tanto que ver con los procesos de mercantilización de la economía de finales del siglo XX como con las mortificaciones del patriarcado. Traducción libre del autor.

filtro). El personaje pierde una buena parte de su intestino, narra en primera persona esta cruda situación y así, consigue mostrar al lector por qué desde el principio le solicitaba aguantar la respiración tanto como pudiera:

Después mi hermana tuvo un atraso en su período menstrual.

Aun cuando cambiaron el agua de la pileta, aun después de que vendieron la casa y nos mudamos a otro estado, aun después del aborto de mi hermana, ni siquiera entonces mis padres volvieron a mencionarlo.

Esa es nuestra zanahoria invisible.

Ustedes, tomen aire ahora.

Yo todavía no lo hice. (Palahniuk, 2006, p. 30)

En las novelas del autor, la sexualidad grotesca es recurrente, en *Monstruos invisibles* utiliza la deformidad de una mujer para hacer una crítica de la delimitación social creada sobre la belleza, en *Eres Hermosa*, lo sexual se encuentra tan deformado y descanonizado que el libro inicia con una violación que se desarrolla en un juicio. En *Asfixia*, la adicción de Víctor nos muestra los niveles de decadencia a los que puede llegar un ser humano. Mancini usa el sexo como salida y también como una fórmula para la salvación personal, pero no se trata de una sexualidad verdaderamente orientada hacia el placer, más bien es una cuestión de límites. Lo sexual se muestra desde una grotesca percepción en que ni el placer ni el amor tienen importancia, donde la dignidad y la redención se hallan en la humillación, en la decadencia. Los plateamientos de la obra son polivalentes, rizomáticos, en la medida en que no están situados en un lugar fijo entre causas y consecuencias. La adicción del personaje tiene que ver tanto con el sentimiento del triunfo como la derrota, la felicidad e infelicidad, con la Madre loca y con el trabajo. Es por esto que una de las escenas más reveladoras para Víctor se remonta a su niñez, cuando visita una página de pornografía. En ella un hombre es sodomizado por un chimpancé que le introduce cacahuetes en

el año con una actitud ceremoniosa. Esta escena muestra dos puntos: el primero, que la progresiva propagación de la internet puede globalizar hasta la más íntima y específica perversión, y el segundo, que a partir de estas dislocaciones de lo normal, un ser humano puede también construir una versión alternativa de la realidad. Este es el caso de Víctor Mancini, que a partir de lo grotesco establece una filosofía de vida:

La cuestión es que en un mundo donde todo el mundo tiene que estar guapo todo el tiempo, aquel tío no lo era. Ni el mono tampoco. Y lo que estaban haciendo no era bonito.

La cuestión es que el sexo no fue una parte de la pornografía que enganchó al niño estúpido. Fue la confianza. El valor. La falta total de vergüenza. La comodidad y la sinceridad genuina. (...)

Al insultarse a sí mismo estaba insultando al mundo. (...)

Libertad no es la palabra adecuada pero es la primera que viene a la mente. (Palahniuk, 2007)

Con esta última frase, Palahniuk revela el despertar de la conciencia de una generación que ha tenido que enfrentar la propagación del sida, la globalización y la aparición de la internet. La libertad en las novelas de Palahniuk consiste en despojarse de todo lo que se ha fijado como cierto. Esta radicalidad es una forma de responder a la despolitización que también ha sabido arrastrar la intimidad dentro de los límites del consenso. Lo que consigue Palahniuk a través de esta absurda carnavalización de la sexualidad, es encontrar una línea de fuga desde la que el *esquizo* puede hallar una forma de desjerarquización de lo fijado a través de una forma perversa, pero honesta de entender lo grotesco, lo anormal: “la tortura es tortura y la humillación es humillación solamente si uno elige sufrir” (Palahniuk, 2007, p. 46).

6.4. La desestabilización ontológica como una postura política

Raymond. K. Hesel permanece de rodillas esperando a que su verdugo lo asesine, llora, gimotea y, completamente aterrorizado, ruega al narrador que lo deje ir. Sin embargo su destino está

decidido desde que Tyler dio la orden a los integrantes del proyecto estragos de hacer diez sacrificios humanos. Es un hombre como muchos otros, trabaja en una tienda de abarrotes por un salario mínimo, ha dejado la facultad de biología porque le resulta difícil (aunque realmente deseaba ser veterinario), vive en un apartamento ubicado en un sótano, y a duras penas tiene con qué pagar lo que come.

Raymond se limita a llorar, a esperar, a contestar a medias las preguntas del narrador, mientras, este último piensa en que ojalá la pistola no se dañe por la sal de sus lágrimas. No obstante, la intención del narrador no es asesinar a Raymond, esta no sería una acción coherente si estamos hablando de un miembro del proyecto estragos. La intención es reunir información suficiente para poder determinar las causas de su vida fracasada. Lo que pretende el narrador es que Raymond. K. Hessel viva una experiencia cercana a la muerte, una lo suficientemente drástica como para que vuelva a tomar las riendas de su vida.

Esta puesta en abismo está diseñada para abrir los ojos del personaje, una manera de hacerle ver que está desperdiciando el milagro de su existencia*: “Lárgate y vive tu vida insignificante, pero recuerda que te vigilo, Raymond Hessel, y que preferiría matarte a que sigieras en ese trabajo de mierda ganando únicamente dinero para comprarte queso y ver la televisión” (Palahniuk, 2014, p. 165).

Hasta este punto, me he dedicado a mostrar cómo la literatura de la Generación X ha jugado a desestabilizar las certezas ontológicas sobre las que se sostiene la cultura a través de diferentes formas de desequilibrio de lo real: por un lado tenemos la indiferencia, acompañada de la incapacidad real de involucrarse con algo, por el otro está la mediocridad como una forma de

* Aquí podemos encontrar diferentes apreciaciones deformadas de la vida, algunos personajes practican un retorcido, pero al final, coherente vitalismo, otros desprecian la vida de una forma tajante, ya sea por apatía o porque vienen marcados por situaciones personales (como en *El último refugio en el Adriático* de Irvine Welsh, cuento en el que un hombre se suicida en el mismo punto del Mar Adriático en el que diez años atrás lo hizo su mujer).

sustraerse a los presupuestos sociales del trabajo. En algunos casos podemos ver cómo la obra desestructura la realidad y conduce al lector hacia zonas en las que no existe alivio alguno, en otras hacia una euforia nihilista en la que nada importa salvo vivir al límite.

En muchos sentidos, la fórmula de los autores es polifacética: puede aparecer de maneras diferentes y en relación a ciertos elementos en concreto, sin embargo, coincide con una perspectiva común que resume lo que hasta el momento he enunciado: el lector no puede salir intacto. Así, esta desestructuración de las certezas del consenso, en palabras de Rancière, es una forma de discursividad política que se funda en el desacuerdo, una especie de oposición a la despolitización que ejerce el capitalismo sobre la cultura:

La política es un asunto de sujetos, o más bien de modos de subjetivación. Por subjetivación se entenderá la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado, cuya identificación, por lo tanto, corre pareja con la nueva representación del campo de la experiencia. (Rancière, 1996, p. 52)

Las narraciones aquí elegidas como objeto de estudio, permiten ver un común denominador: los autores se ubican en las líneas de fuga, en los límites de la cultura para hacer de lo irrepresentable un ejercicio de escritura literaria. El valor político de la mayor parte de las obras estudiadas hasta el momento reside en su capacidad de desjerarquizar lo que se considera estable y ubicarse en una mirada, si no, transgresora, sí disruptiva e incómoda (una que no permite al lector un espacio en el cuál encontrar un asidero).

¿Qué ocurre cuando el concepto de realidad comienza a ser percibido de forma caótica? Entramos en el paradigma estético de la modernidad: lo real contingente es fragmentación, es caos, pero la subjetividad del creador, su conciencia, podrá reorganizarlo y trascenderlo o, al menos, ese será su objetivo. La estructura de la novela, para guardar coherencia con este cambio, se romperá, pero la conciencia narrada flotará sobre los pedazos. (Lozano, 2017, p. 155)

La literatura de la Generación X se funda bajo un clima de escepticismo, lejano a lo estable y lo que ha sido fijado en la cultura. Es por esto que en éste existe un carácter crítico que aunque se halle camuflado en esta tendencia a hacerse al margen, puede establecer una imagen paródica de todo lo que se ha considerado cierto hasta el momento. La obra entonces tiene la capacidad de usar lo común para redistribuirlo en agenciamientos que he llamado esquizofrénicos. Así, los mundos creados por los autores estudiados pretenden esa dislocación paródica que puede ridiculizar hasta lo más macabro (un caso como el de *American Psycho* puede leerse bajo esta perspectiva y la obra tendría un valor distinto al atribuido por sus críticos)

El arte crítico es entonces un arte que negocia la relación entre las dos lógicas estéticas: entre la tensión que empuja al arte hacia la «vida, y la que separa la sensorialidad estética de las otras formas de experiencia sensible. Debe tornar prestado a las zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas las conexiones que provocan la inteligibilidad política. Y debe tornar prestado al aislamiento de la obra el sentido de heterogeneidad sensible que alimenta las energías políticas del rechazo. Esta negociación entre las formas del arte y las del no arte es la que permite establecer combinaciones de elementos capaces de expresarse por partida doble: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibilidad. (Ranciere, 2005, p. 35)

Raymond. K. Hessel huye despavorido de su atacante. Tal vez con una mezcla entre el desencanto y la alegría, imaginando qué sería de su vida de ahora en adelante. El personaje es un sencillo, pero significativo ejemplo de la forma en que las retorcidas propuestas de la literatura de la Generación X pueden minar las certezas ontológicas del lector. Puede que una lectura que parece un deformado espejo genere un cambio práctico en una persona, o seguramente, el impacto dure hasta el día siguiente, como la mayoría de las experiencias posmodernas. Lo que sí está claro, es que las obras de la generación X están hechas para sacudir consciencias, que su forma de “retratar” los rincones olvidados de la vida diaria puede ser poco ortodoxa, apática, exagerada y hasta

grotesca, pero en últimas, es efectiva en su manera de mostrar al lector una línea de fuga, un límite o una grieta de la realidad que se nos ha ofrecido en el mundo actual. Así, cerramos el libro y huímos del violento sacudimiento, desconcertados y esperando que una *voz en off* diga: “Raymond K.K. Hessel, la cena te va a saber mejor que nunca y mañana será el día más hermoso de toda tu vida” (Palahniuk, 2014, p. 166).

7. Desterritorialización y reterritorialización, cultura de consumo y contracultura en la Generación X

Consideraciones finales

Teenage angst has paid off well,

Now I'm bored and old...

Nirvana – Serve the servants

La Generación X ha tenido que presenciar los maravillosos y desastrosos resultados de la globalización y el capitalismo tardío. Sus intergantes pasaron de la superación del miedo a la crisis nuclear al de la propagación del sida. Empezaron creando listas musicales en cintas magnéticas para pasar a grabarlas en dispositivos móviles en formato MP3 y, sin embargo, integrarían la última generación que preferiría el consumo de material artístico en físico. Los X han presenciado una buena parte de los cambios que han permitido que vivamos en la era digital, fueron lo suficientemente jóvenes y curiosos para aprender a manejar la internet, y lo suficientemente mayores como para recibir este fenómeno con admiración y, a la vez, desencanto. Esta es una generación ubicada en un momento de tránsito entre dos formas de vida, en el fondo, completamente diferentes.

La generación de MTV supo hacer de la marginalidad una fórmula artística, de la disrupción el nuevo “pacto” con el espectador, de la fragmentación la forma de descomponer el mundo y de la crítica una forma de evasión. No sólo se trata de la confluencia de los temas, sino también de la presencia de una propuesta estética general que surge de la *episteme* posmoderna, que los sitúa al borde de la estructura del sistema económico mundial. Los X han sido apáticos, tanto como para

evitar caer completamente en las redes del capitalismo; aunque fueran conscientes de que nunca saldrían de ellas. Así, crearon una perspectiva estética que hizo de la indeterminación una forma de reproducir y deformar una cultura acelerada que se fundamenta en los valores del *mainstream*:

This “unknown” quality of Generation X would later translate into a desire to avoid being identified, or “known.” In 1964, Charles Hamblett and Jane Deverson seize upon the work of Capa (as well as Bertrand Russell) to publish a paperback book, entitled Generation X, about British mods and rockers with the aim of depicting a generation of youths that must grapple with what Douglas Coupland will eventually call an “accelerated culture,” that is, a culture in which subjects will have “no unique, well-defined identity,” partly because of their inability to stay ahead of the information curve (Ulrich 10). By now, the term Generation X is linked specifically to a loosely connected mass of youths who, in response to modernity’s crushing pace and seemingly false values, have willingly placed themselves on the fringe of mainstream society*. (Begin, 2012, p. 16)

Es por esto que la narrativa de la Generación X permite ver a través de las grietas de la hiperrealidad en la que nos hemos situado en los últimos tiempos. Desde una mirada claramente esquizofrénica, los cuatro autores abordados presentan maneras similares de establecer una conexión con la cultura de masas. En las páginas anteriores hemos visto cómo la fórmula común de los autores es la tendencia a la automarginación, pero no una marginación al estilo revolucionario, sino que se trata de una ruptura o de una sustracción en la que la experiencia directa

* Esta cualidad "desconocida" de la Generación X se traduciría más tarde en un deseo de evitar ser identificado o "conocido". En 1964, Charles Hamblett y Jane Deverson se aprovecharon de la obra de Capa (tanto como de la de Bertrand Russell) para publicar un libro de bolsillo, titulado Generación X, sobre *mods* y *rockeros* británicos con el objetivo de representar a una generación de jóvenes que deben lidiar con lo que Douglas Coupland eventualmente llamaría una "cultura acelerada", es decir, una cultura en la que los sujetos no tendrán "ninguna característica única o identidad bien definida", en parte debido a su incapacidad para mantenerse por delante de la curva de información (Ulrich 10). Por ahora, el término Generación X está vinculado específicamente a una masa de jóvenes poco conectados que, en respuesta al ritmo aplastante de la modernidad y los valores aparentemente falsos, se han colocado al margen de la sociedad en general. Traducción libre del autor.

de los valores decadentes del capitalismo, permite poner ante el lector una panorámica clara del mundo contemporáneo:

Sigue con tu historia. Enfermedades, muertes, suerte, millones por casi nada en la televisión, culos, tetas, coños en la televisión, disparos en la cabeza en la televisión, vendedores de alfombras y de remedios contra la impotencia y cirujanos, que gente tan extraña los cirujanos que se meten dentro de los demás y después salen como si nada y bancos, dinero, comisiones, intereses que crecen alrededor de una deuda como una ballena que crece alrededor de Jonás, sida, sobre todo sida, no te vayas a cortar ahora, si no estoy en casa empieza con los curas y después regálate debajo de las tapas de yogures. Big Bang, nuevas teorías acerca de la creación de la vieja mierda y Dios es parapléjico y bienaventurados los homosexuales y los yonquis porque ellos nos precederán en el reino de los cielos, olimpiadas y campeonatos del mundo de fútbol y genocidios y epidemias, las siete plagas, los negros, habrá que ver que hacemos con los negros y las mujeres, también habrá que ver que hacemos con ellas y los enanos, no hay que olvidar a los enanos, y sobre todo no juzgues desde lejos. (Loriga, 2014)

De esta manera un personaje circunscrito en este contexto literario puede usar unos tenis *Adidas* mientras roba una joyería en *Manhatan* y en el fondo se escucha una canción de *Radiohead*. El uso recurrente de elementos propios, técnicas y temas de la cultura de masas es precisamente uno de los puntos desde los que he podido establecer la manera en la que los autores de la Generación X hacen un recorte de lo sensible y por ende, un discurso político. Las obras aquí citadas, y muchas otras del panorama analizado, pueden ser leídas desde el análisis de dicho discurso en la medida en que su desestructuración de lo común se encadena con la composición, al punto de convertirlas en objetos disensuales. El uso de las marcas, la adhesión a las lógicas aceleradas del *márqueting* y la formulación de un *ethos* común puede demostrar la presencia de una estética global, en palabras

de Irvine Welsh: “Lo malo es que en Edimburgo, Berlín o Boston todos hacen exactamente lo mismo, tienen una cultura globalizada”. Amat. k. (2014, Septiembre 1).

Un proceso rizomático de territorialización y desterritorialización continua se evidencia en las obras, desde su estructura fragmentaria, yuxtapuesta, hasta la indeterminación de sus temas, dispersos entre las páginas, puestos de manera casi aleatoria en una red de conexiones más o menos evidentes en la mayoría de los casos. La Generación X ha sabido poner en escena un proceso esquizofrénico de fuga que funciona como la única alternativa viable ante la propagación inevitable de la cultura de consumo. Obras diseñadas para incomodar al lector, predispuestas para dejar una sensación amarga de un panorama sin respuestas, cuentos y novelas en los que nada se resuelve, ya que lo importante es el proceso y no el resultado:

Paige y yo nos quedamos mirándonos, viéndonos tal como somos de verdad. Por primera vez.

Podemos pasarnos la vida dejando que el mundo nos diga quiénes somos. Si estamos locos o cuerdos.

Si somos santos o adictos al sexo. Héroe o víctimas. Dejando que la historia nos diga si somos buenos o malos.

Dejando que nuestro pasado decida nuestro futuro.

O podemos decidir por nosotros mismos.

Y tal vez nuestro trabajo sea inventar algo mejor. (Palahniuk, 2007, p. 290)

En la obra narrativa de Welsh, Palahniuk, Chaparro y Loriga encontramos una perspectiva, a la vez honesta y deformada del mundo en el que vivimos. Encontramos obras capaces de desestructurar completamente la experiencia lectora al proponer textos tan inconexos y rizomáticos como *Héroes*, *Lo peor de todo* y *Opio en las nubes*. En esta primera tendencia a la ruptura de los pactos con el lector podemos ver una necesidad de resquebrajamiento de las certezas ontológicas del individuo que se sitúa en lo político. En el orden de lo planteado desde Jameson, la fórmula posmoderna expuesta por los autores ha permitido el desarrollo de una estética del desencanto que

sin oponerse directamente a la cultura de consumo ha llegado a elaborar una crítica alternativa de sus presupuestos: “Ojalá nunca llegue a realizarme. Ojalá nunca me sienta satisfecho. Ojalá nunca llegue a sentirme perfecto” (Palahniuk, 2014, p. 56).

Un autor de la Generación X puede situarnos en la más enrarecida versión de la vida cotidiana, en la mirada más íntima de la sociedad, como en *Asfixia* de Palahniuk, *Héroes* y *Lo peor de todo* de Loriga, puede mostrarnos el lado más perverso y a la vez humano de una cultura global (en la que en distintos lugares pasa más o menos lo mismo). De esta manera, podemos encontrar referencias a los mismos fenómenos globales en distintos escenarios: la Guerra de Vietnam, la caída del muro de Berlín, la Guerra del Golfo, hazañas deportivas, descubrimientos científicos, leyendas urbanas y sucesos políticos, entre otros elementos, rondan las páginas de una serie de novelas y cuentos ubicados en espacios distantes geográficamente*.

Muchos de estos autores se alimentan de los mismos referentes, especialmente cuando se trata de la música. Podemos encontrar a Marilyn Monroe teniendo relaciones sexuales en *Acid House*, o siendo objeto de una retorcida terapia de hipnosis en *Asfixia*. Podemos encontrar a Jim Morrison y a Hendrix en las páginas de *Héroes* y *Siempre es saludable perder Sangre*, ambos situados en una estética inmanentista, del ahora. Es en la Generación X donde finalmente encontraremos a Kurt Cobain y a Charles Bukowski como personajes de una narrativa que ha perdido su conexión con todo género:

Mister Bukowski Charles, el escritor indecente de California, más indecente que Miller y mister Cobain. Ambos, unas moscas en medio del desayuno con vitaminas norteamericano. Ambos en el útero de la anarquía. Ambos desgraciados. Uno, Charles, creyente del sexo y del alcohol. El otro,

* Si nos detenemos a comparar los hipotextos de *Lo peor de todo* y *Héroes* de Loriga, *Opio en las nubes* y *Un poco triste pero más feliz que los demás* de Chaparro Madiedo, podemos encontrar la repetición de referencias musicales, históricas, políticas y culturales.

creyente de la heroína y de la música. Héroes malditos en una sociedad maldita. (Chaparro, 2013, pp. 67 – 68)

Lo político es entonces el resultado de la confluencia de varios factores que redundan en una desjerarquización de todo lo que ha sido fijado por la máquina social. Rancière habla de la presencia del disenso cuando existe una dislocación de lo sensible, así el arte es para el autor un ejercicio político porque pone en evidencia las estructuras de dominación, tanto las que operan socialmente como las que lo hacen sobre las fórmulas mismas de la composición artística. Es por esto que el autor nos permite ver las obras como una especie de ejercicio metaficcional en el que la desestructuración de las unidades narrativas convencionales, la ruptura del pacto con el lector y la intención de obtener un relato incómodo e inconexo son estrategias reflexivas de construcción artística: “De este modo la autocrítica del arte se mezclaba con la crítica de los mecanismos de dominación estatal y mercantil” (Rancière, 2005, p. 40).

Es este uno de los principales elementos de la construcción de un discurso político en la narrativa de la Generación X, pero no es el único. También encontramos esa dislocación de lo sensible en el manejo de los temas y en las perspectivas desde la que los autores ubican a sus personajes en un mundo fragmentado. Welsh acusa a la literatura contemporánea de caer en la homogenización (un hecho al que Rancière ha llamado “democratización” de la cultura), el irlandés encuentra en la escena literaria actual una especie de normalización de los temas y las estrategias de escritura que han deteriorado la disciplina literaria: “Ahora mismo las novelas están plagadas de héroes genéricos. Da igual que la acción se desarrolle en Barcelona o Chicago o Londres, porque podría ser el mismo lugar. Tengo la sensación de que la gente se ha cansado de esta homogeneización *online*”. Amat. k. (2014, Septiembre 1).

Lo descrito por Welsh es paradójico ya que literalmente es esto lo que podremos encontrar en las obras de la Generación X: un mundo en cierta medida genérico, repetitivo y globalizado. Sin

embargo, el uso de esta estrategia responde también al enfoque político que he expuesto. Los X usan la cultura de consumo para establecer una forma de irrupción sobre ella misma, así, los temas recurrentes en su narrativa se sitúan en el subsuelo, en las cloacas desde las que surgen historias poco convencionales pero, en el fondo, verosímiles. Esta es la naturaleza del *esquizo*, usa el proceso de corte para crear nuevas líneas de fuga, la obra posmoderna usa la cultura de consumo y la deforma para apartarla hacia los límites.

Es así como los elementos señalados en las obras analizadas responden directamente a los postulados de la *episteme* posmoderna, son el resultado de los procesos descritos por Lozano Mijares en los que la literatura se ha liberado de sus ataduras para convertirse en una amalgama de todos los géneros, en un *pastiche*. La narrativa de los X ha conseguido establecer una estética alejada del consenso, por eso su carácter ofensivo y políticamente incorrecto. Desde Douglas Coupland hasta Palahniuk, los autores que han alimentando esta manera específica de “acontecer” en la literatura han conseguido elaborar, en primera instancia obras composicionalmente desarticuladas, fragmentadas y aparentemente inconexas, y en segunda instancia, han propuesto relatos que se salen de lo convencional, que utilizan los elementos más marginales de la cultura mezclados con los más convencionales para construir mundos grotescos y violentos, dominados por la apatía y la necesidad de sustraerse de lo fijado por la máquina social.

Son estos factores los que permiten la aparición de un discurso político, de la irrupción violenta en la *psique* del lector a través de artilugios literarios. Los caminos por los que cada autor han dirigido sus obras pueden haberse separado del de su primera producción, tal vez el impulso violento con que iniciaron su inútil cruzada hacia la nada se haya apagado, de eso no estamos completamente seguros. Sin embargo, la oleada de obras literarias que se publicaron a finales del siglo XX y principios del XXI han fijado un momento irrepetible: “un instante era lo máximo que

se podía esperar de la perfección” (Palahniuk, 2014, p. 211). Entre los autores de la Generación X encontramos una mercantilizada manera de escapar, al menos momentáneamente, de la hegemonía del consumo.

El líder, una voz en *off* que sacude nuestras certezas, camina entre la multitud mientras esperamos la siguiente instrucción: perder una pelea, hacer un sacrificio humano o una acción subversiva: “sólo después del desastre podemos resucitar” (Palahniuk, 2014, p. 82). Sin embargo, después del sacudimiento el sistema seguirá allí, como una bestia que corta las cabezas de una hidra esquizofrénica, intentando ahogar un grito que dice que algo anda mal con el mundo. Tal vez exista una voz que pueda fugarse por un instante y encontremos otro momento de incómodo alivio, pero la primera regla del club de la pelea es que no se habla del club de la pelea.

Bibliografía

Annesley, J. (1998). *Blank Fictions : Consumerism, Culture and the Contemporary American Novel*. London: Pluto Press.

Astur, M. (2012). *Generación X, la revolución dormida*. Revista de letras. Recuperado de: <http://revistadeletras.net/generacion-x-la-revolucion-dormida/>

Burger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona.

Chaparro, M. (2014). *El pájaro speed y su banda de corazones maleantes*. Bogotá: Tropo.

Chaparro, M. (1998). *Opio en las nubes*. Bogotá: Proyecto editorial.

Chaparro, M. (2015). *Siempre es saludable perder sangre*. Bogotá: Tropo.

Chaparro, M. (2013). *Un poco triste pero más feliz que los demás*. Bogotá: Tropo.

Deleuze, G. (2015). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos aires: Cactus.

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja negra.

Deleuze y Guattari. (2002). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Easton, B. (1993) *American psycho*. Barcelona: S.A. Ediciones B

González, A. (2009). *Zoológicos urbanos, historias mutantes de Rafael Chaparro Madiedo*.

Medellín: Universidad de Antioquia.

Gullón, G. (2008). *La novela neorrealista de la Generación X*. Novela española contemporánea.

Recuperado de:

<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/nec/ptercernivel.jsp?conten=historia&pagina=historia2.jsp&tit3=La+novela+neorrealista+%2528o+de+la+generaci%2526oacute%253Bn+X%2529>

Hassan, I. (2006) *El pluralismo, una perspectiva posmoderna*. La habana: Criterios. 29, 267-288.

Hume, K. (2012). *Aggressive Fictions : Reading the Contemporary American Novel*. Ithaca:

Cornell University Press.

Jameson, Frederic (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.

Barcelona: Paidós.

Loriga, R. (1992). *Lo peor de todo*. Madrid: Debate.

Loriga, R. (2014). *Hérores*. Obtenido de: Apple Books.

Loriga R. (2014). *Tokio ya no nos quiere*. Obtenido de: Apple Books.

Lozano, M. (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.

Palahniuk, C. (2007). *Asfixia*. Barcelona: Mondadori.

Palahniuk, C. (2016). *Eres Hermosa*. Bogotá: Penguin.

Palahniuk, C. (2014). *El club de la pelea*. México: Debolsillo.

Palahniuk, C. (2006) *Fantasmas*. Barcelona: Mondadori.

Palahniuk, C. (2014) *Monstruos invisibles*. Obtenido de: Apple Books.

Palahniuk, C. (2014) *Nana*. Obtenido de: Apple Books.

Palahniuk, Chuck (2016) *Rant, historia de un asesino*. Obtenido de: Apple Books.

Pope, R. D., & Henseler, C. (2007). *Generation X Rocks : Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville. Tenn: Vanderbilt University Press.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.

Rancière, J. (2011). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna cadencia editora.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva visión.

Rancière, J. (2006). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del estante.

Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y política*. Santiago de Chile: Palinodia.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rosario, R. (2001). *El canon cool: joven literatura anglo-americana de los 90*. *Anales de la universidad Metropolitana* 1(2), 111-116. Caracas: Universidad Metropolitana.

Welsh, I. (2005). *Acid house*. Barcelona: Anagrama.

Welsh, I. (2008). *Escoria*. Barcelona: Anagrama.

Welsh, I. (2007). *Secretos de alcoba de los grandes chefs*. Barcelona: Anagrama.

Welsh, Irvine (2015). *Trainspotting*. Barcelona: Anagrama.

Welsh, Irvine (2018). *Porno*. Barcelona: Anagrama.