

LO PEOR DE TODO DE RAY LORIGA: UNA NUEVA FORMA DE ESCRITURA REALISTA

Raúl M. Illescas

Universidad de Buenos Aires

rillescas@cnba.uba.ar

RESUMEN: Este trabajo tiene como propósito el análisis de la novela corta *Lo peor de todo* (1992), de Ray Loriga. El mismo releva las referencias socioculturales de que se nutre, considera las marcas de una nueva escritura realista y establece la configuración de un héroe moderno finisecular. A partir de ellas se reconoce una nueva subjetividad juvenil, producto de las condiciones actuales socio-políticas y económicas. Este artículo se enmarca en los estudios de la narrativa española contemporánea y su vinculación con otras artes.

PALABRAS CLAVE: Generación X, Realismo, Ray Loriga, Punk, Identidad.

ABSTRACT: This article aims at analyzing the short novel, *Lo peor de todo* (1992), by Ray Loriga. It surveys the cultural references that Loriga nourishes, considers the marks of a new realistic writing and sets up the figure of a modern hero of the end of century. In this short novel, we recognize a new subjectivity of the youth, which can be read as a product of the current socio-political and economic conditions. It is our hope that this project contributes to the corpus of the academic study of contemporary Spanish narrative and its relationship to other arts.

KEYWORDS: X Generation, Realism, Ray Loriga, Punk, Identity.

Nuevo, Novedad, Noveles

“(…) No hay nada que envejezca tan rápido como el futuro.”
Caídos del cielo, Ray Loriga

La palabra nuevo posee un brillo especial, quizás producto de la fugacidad. El adjetivo nuevo incluye una idea voluntarista e ingenua de futuro. Pero también es cierto que lo nuevo convoca a lo estático y es además una forma de resistencia.

Esta breve reflexión en torno a lo nuevo es lo que nos permite referirnos a Ray Loriga, uno de los que fueran los nuevos escritores españoles de fin de siglo XX. Ray Loriga es el seudónimo de Jorge Loriga Torrenova (Madrid, 1967) y además de escritor,

es guionista y director de cine. Ha colaborado en publicaciones como *Ajoblanco*, *El Europeo* y actualmente en *El País*. Formó parte de la llamada Generación X.

A partir de ello, la propuesta de este trabajo es la consideración de su primera *nouvelle*, *Lo peor de todo* (1992)¹ que constituye la presentación del mencionado escritor en la escena literaria española. La elección de dicho texto tiene varias razones. En primer lugar y de manera exploratoria, la posibilidad de leer algunas de las claves de la constitución de la narrativa española de los años noventa. En segundo lugar, situarnos en un texto que a diferencia de su vasta producción posterior no ha sido analizado. Teniendo en cuenta las características que permiten relevar en la novela corta condiciones de una nueva narrativa en el panorama español, se analizará la escritura, el tratamiento del lenguaje como así también el universo cultural del que se nutre, los referentes socioculturales y la relación con la historia española. En consecuencia será necesario situarlos en el contexto y hacer algunas consideraciones. Por lo antes afirmado, este trabajo tiene como propósito el análisis de *Lo peor de todo*, texto que permitirá leer principalmente, la presencia de influencias culturales anglosajones que determinan un nuevo tipo de escritura realista y la configuración de un héroe moderno finisecular escéptico.

Sobre la Generación X o de la multiplicidad de etiquetas

Es evidente que la última década del siglo XX se caracteriza por la irrupción de una serie de autores noveles en España, que suscitaron opiniones y juicios diversos y desencontrados; además, éstos eran jóvenes. Nacidos entre 1960 y 1971 fueron incluidos en un conjunto y catalogados con el concepto de generación que recibió diferentes etiquetas.

Dicho concepto es importante en la medida que describe un forzado imperativo estético y da cuenta de las expectativas que se depositaron en el grupo. Fueron llamados los jóvenes de la Generación X en una precisa y directa alusión al libro homónimo del escritor canadiense Douglas Coupland, publicado en 1991². El mote Generación X es aprehendido por la industria editorial española dado que la novela de Coupland evidencia los cambios culturales, que se traducen en la presencia progresiva de las nuevas tecnologías en clave de cultura de masas y el modo de privilegiar –a través de aquellas– la cultura popular norteamericana. También se relaciona a esta generación con el Realismo sucio (*Dirty realism*) que tiene como referentes lejanos a J. D. Salinger (*The Catcher in the Rye*, 1951), John Fante (*Wait Until Spring, Bandini*, 1938 y *Ask the Dust*, 1939), Charles Bukowski (*Hot Water Music*, 1983) y más próximos a Bret Easton Ellis (*American Psycho*, 1991 y *The Rules of Attraction*, 1987) y David Leavitt (*Equal Affections*, 1989 y *Arkansas*, 1997). En el ámbito español se han referido a esta nueva estética como “realismo cutre”. La lista de la Generación X resulta interminable por el efecto editorial. A los primeros nombres como José Ángel Mañas, Lucía Etxebarria, Ray Loriga y Benjamín Prado se sumaron otros como Pedro Maestre, Juan Bonilla, Juan Manuel de Prada, Gabriela Bustelo, Roger Wolfe, Care Santos, Ismael Grasa y Caimán Montalbán.

¹ Todas las citas corresponden a esta edición.

² COUPLAND (1991).

En un tono irónico Jorge Herralde (Sabas, 1997)³, editor de Anagrama, calificó como la “cofradía del cuero” a estos escritores cuyas producciones estaban sustentadas en la literatura de carretera, condimentadas con una dosis de sexo, drogas y rock 'n' roll a la que sumaba cine y televisión. Tal simplificación en la que coincidió con parte de la crítica, no le impidió llevar a cabo su tarea editorial. Así el autor de *Pensamientos mohicanos* no dejó escapar mediante premios y el argumento contundente de su sello, a algunos de ellos⁴. Asimismo, en esa aseveración corroboramos cómo el editor deja entrever la fórmula que el mercado editorial reconoce.

Probablemente uno de los textos más importantes sobre estos escritores sea *Páginas amarillas*, una compilación de treinta y ocho relatos realizada por Antonio Álamo y Martín Sabas (1997). Este último realizó un detallado trabajo introductorio a modo de cartografía de la nueva situación. *Páginas amarillas* forma parte del catálogo de Lengua de Trapo, una editorial surgida durante los noventa y que se ha convertido quizás, en la cantera más importante de narradores jóvenes españoles.

José María Izquierdo (2001) en su trabajo “Narradores españoles novísimos de los años noventa” amplía la cantidad de integrantes; la referencia etaria, clave de la lógica editorial es la que permite engrosar el conjunto y registrar una serie de referencias comunes en estos escritores. Germán Gullón (1999) también señala críticas y al mismo tiempo hace una evaluación optimista de esta nueva ficción, en la medida que la Generación X permitiría entrever la sociedad actual.

Además, existen planteos más radicalizados respecto de estas nuevas propuestas; una de las voces más poderosas es la de Ignacio Echevarría quien circunscribe esta literatura a un “costumbrismo veinteaño” (Echevarría, 1996: 11) y abre el debate hacia otras perspectivas. Echevarría trata de desmontar la idea de una irrupción como aire nuevo para la literatura española y revela su costado comercial y cínico de la empresa editorial. Es decir, es la tipificación de un modo de vida y de un estereotipo de la juventud que busca lectores estratificados, los jóvenes. Echevarría establece un presupuesto del mercado: la relación directa entre juventud y consumo. A partir de ello, podríamos reconocer un doble fetichismo de la mercancía que tiene como objeto al lector. Para tener una precisa dimensión de lo que produjo la Generación X, este reconocido crítico participó en 1996, en el encuentro “La literatura en pañales”, realizado por la Universidad Complutense de Madrid. En su trabajo titulado “Los narradores del yo-yo”⁵, este apasionado detractor señala que el infantilismo y la inmadurez parecen ser las claves de la estética dominante de la generación, que alcanza tanto a personajes como a narradores. Próximo a estas críticas, encontramos al escritor Manuel Vázquez Montalbán; en un artículo publicado en el diario El País en 1995, es decir inmediato a la aparición de los *equis*, el escritor desmenuza literalmente la nueva literatura. Dicha vivisección reconoce en la visión del mundo de los noveles escritores, su estilo copiado y epigonal, y todas las relaciones culturales con el afuera: “Estas son las tribus urbanas de Madrid que actúan como referentes más o menos, mejor o peor seguidos por la llamada generación x a punto de ser x, y y z” (Vázquez Montalbán,

³El trabajo remite a una entrevista al editor. Barrios, Nuria: “Promesas por cumplir”, en *El Correo de Letras*, Barcelona, marzo de 1997.

⁴ Por ejemplo, *Los dos Luises* de Luis Magrinyà; Premio Herralde de Novela, 2000.

⁵ “La literatura en pañales: narrativa española reciente.” (Almería: 8-12 julio 1996).Curso de verano de Universidad Complutense de Madrid.

1995). O cuando sentencia: “Los personajes de Prado, como los de Mañas o Loriga, parecen venir de una galaxia cultural en la que no existe la literatura ni la cultura española” (Vázquez Montalbán, 1995).

El artículo de Vázquez Montalbán señala síntomas de una cultura para la cual la historia carece de peso, donde “la curiosidad es egocéntrica” y cuyos sujetos etiquetados también como la “primera generación de escritores de la democracia española” son solo “la primera promoción biológica de españoles rigurosamente posfranquistas” (Vázquez Montalbán, 1995). Este nuevo rótulo manifiesta la desilusión –no sólo literaria– del escritor catalán respecto de estos jóvenes, cuya única identificación se advierte en los comportamientos de una tribu urbana⁶.

En mayor o menor medida, los críticos citados tienen en cuenta las operaciones que el mundo editorial realiza y que – por tanto – organiza un panorama cultural diferente, que pareciera estar regido por una lógica de mercado. La idea ambigua de “fenómeno editorial” se adueña de este paisaje, que dice tanto como tan poco. En tal caso, ello supuso por parte de los editores, la búsqueda incansable de jóvenes escritores que amplíen el conjunto Generación X. El éxito que se vio reflejado en las numerosas ediciones tiene su correlato en los premios que han obtenido los *equis* y los contratos que consiguieron.⁷ También fue llamada Generación Kronen, en referencia al libro de José Ángel Mañas, *Historias del Kronen* (1994). Mañas, quien contaba con apenas 23 años y resultó finalista del Premio Nadal⁸, es un nombre importantísimo porque entreabrió la puerta para permitir la llegada del resto de estos escritores y se transformó en un autor emblemático de su generación. La novela se constituyó en una impensada cabecera de playa y fue algo más que un éxito editorial.⁹

Sin embargo y en contrapartida al éxito comercial y a la recepción del público de que gozó esta generación, la academia y la crítica especializada han sido – por momentos – impiadosas con algunos de los *equis*.

En suma, este grupo de escritores recibió diferentes denominaciones: Generación X, La cofradía del cuero, Generación Kronen, Narradores del yo-yo, Realismo cutre o también por un efecto de historización, se lo denominó “Primera generación de escritores de la democracia española”. De este modo, la aparición del grupo de escritores en España, no escapa a la lógica de la mediación analizada por Pierre Bourdieu (1997) y en la que reconocemos la presencia de las editoriales, la crítica y el público.

En este contexto, la ópera prima de Loriga es la que inicia una acelerada carrera que hoy cuenta con más de una docena obras publicadas. Entre ellas se destaca *Caidos*

⁶ Al respecto, Pedro Maestre (2000) realiza una defensa de los *equis* como una forma de realismo testimonial y reconoce una genealogía española.

⁷ Por sólo proponer unos pocos ejemplos: Juan Bonilla (Premio Biblioteca Breve, 2003), Juan Manuel de Prada (Premio Ojo Crítico de Narrativa, 1996; Premio Planeta, 1997; Premio Primavera, 2003), Lucía Etxebarria (Premio Nadal, 1998; Premio Primavera, 2001; Premio Planeta, 2004), Belén Gopegui (Premio Tigre Juan, 1993), Pedro Maestre (Premio Nadal, 1996).

⁸ Recordemos que el Premio Nadal fue otorgado a Rosa Regás por su novela *Azul* pero la apuesta a futuro que realizó la editorial con Mañas se cumplió sobradamente.

⁹ El texto fue llevado al cine en 1995 por Montxo Armendáriz y la novela fue vendida en 2001 por el suplemento dominical del diario *El Mundo*.

del cielo (1995), que es además su debut como guionista y director¹⁰, en 1997 con el título *La pistola de mi hermano*. De ahí que fuera reeditada con ese título. A ellas siguieron: *Tokio ya no nos quiere* (1999), *Trífero* (2000), *El hombre que inventó Manhattan* (2004) y recientemente, *El bebedor de lágrimas* (2011).

En *Lo peor de todo*, Ray Loriga apuesta por la forma *nouvelle* o novela corta. Asimismo, puede comprobarse que esta forma le resulta cómoda y productiva; por ese motivo es la que elige para sus otros trabajos tempranos: *Héroes* (1993) y *Caídos del cielo*. Pensando en clave generacional, Benjamín Prado por ejemplo, eligió también la *nouvelle* en sus primeras producciones.¹¹

Quizás por la profusión de jóvenes autores –suerte de explosión editorial– y la importancia que acaparó *Historias del Kronen*, *Lo peor de todo* es considerada como un punto de partida de la estética de los *equis* pero sin leer en ella marcas de lo que luego se reconocerá en libros posteriores del autor y miembros de la generación, hasta la automatización.

Recordemos que *Lo peor de todo* fue publicado durante los últimos años de la editorial Debate como sello autónomo; así, durante los estertores de esa casa editorial que apostaba a escritores no consagrados, la novela apareció con una faja comercial que decía: “Al fin una voz que no es del 68”. La leyenda señala de modo taxativo la aparición de lo nuevo y también el intento de clausura de lo viejo. Es evidente que el año 1968 remite a la escritura existencialista, sobre todo al héroe sartreano de las novelas. *Lo peor de todo* se reeditó por la Editorial Alfaguara, en 2008.

Sin dudas, la aparición de estos textos está sustentada por la apuesta editorial y además por la recepción crítica de los mismos. Ello puede explicarse desde las batallas que se han librado, juicios y valoraciones enjundiosas y enfáticas que para algunos señalan una presencia nueva y decisiva en las letras españolas, mientras que para otros, son textos producto de la moda y de una fuerte acción editorial.

Sobre la novela

De manera muy simplificada, podemos decir que *Lo peor de todo* es la historia de Elder Bastidas, un joven de 22 años que revisa su existencia. La *nouvelle* en tanto texto, planea entre la forma autobiográfica y el intento de una reparación o enmienda. En primer lugar, resulta un texto breve en apariencia errático – en sentido positivo – que no busca seguir un orden establecido y, en segundo lugar, evidencia una escritura del momento, a través de observaciones, glosas o apuntes sin pulir. Todo ello le provee al texto, la frontalidad y la brutalidad de ese joven que adopta el nombre de Elder Bastidas.

Elder Bastidas es un nombre que le robé a uno de esos cretinos de la Iglesia de Jesús de los Santos de los Últimos Días mucho antes de que me enrolase con ellos y empezase a transitar por sus caminos de infinita alegría. A T le gusta mucho el nombre y a mí me gusta mucho T, así que estamos todos contentos. A mi madre no le gustó nada que me

¹⁰ En el medio cinematográfico además colaboró como guionista con Pedro Almodóvar en la película *Carne trémula* (1997) y es autor del guión de *El séptimo día*, dirigida por Carlos Saura (2004).

¹¹ Por ejemplo, *Raro* (1995), *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* (1996) y *Dónde crees que vas y quién te crees que eres* (1996).

cambiase el nombre, pero uno no puede pasarse la vida preocupándose por no contrariar a su madre. (Loriga, 1992: 31)

A través de las páginas violentamente fulgurantes, podemos leer la tristeza y la desilusión de quien podríamos caracterizar como un joven viejo. Esta aseveración que no intenta ser un juicio, resulta productiva en la medida en que advertimos signos de una nueva concepción del realismo a través de la escritura y de elementos culturales que forman parte del universo del narrador-protagonista.

Lo peor de todo junto con *Héroes y Caídos del cielo* constituyen un núcleo importante de la literatura de la Generación X. El primero nos sitúa en un panorama escéptico de la realidad. La historia que se narra desde una primera persona remite a hechos, situaciones, recuerdos, a una suerte de acumulación negativa. Sin embargo, ésta es proteica en la medida que permite conocer quién es ese personaje y cómo se reconoce o identifica. (O bien podríamos decir: quién desea ser y cómo querría reconocerse). De modo que en *Lo peor de todo*, asistimos a trazos, fragmentos de los recuerdos del protagonista.

Es conveniente detenernos en el narrador de la historia, Elder Bastidas, de quien conocemos sólo el nombre por el cual él optó. No habla de seudónimo sino de nombre, es decir, que se reconoce con y a partir del mismo, el cual robó o tomó de un mormón.

Yo no me llamaba Elder Bastidas pero ahora me llamo así porque me suena más mío. El nombre se lo robé a uno de esos tíos de mierdas de la Iglesia de Jesús de los Santos de los Últimos Días mucho antes de que me enrolase con ellos. Pienso que Elder Bastidas es un buen nombre. (Loriga, 1992: 88).

En cuanto al nombre – como todos sabemos – hace a la configuración de la identidad personal y consta de dos partes: el nombre de pila y el patronímico, que es el apellido. El nombre propio es inseparable de cada persona: es lo asignado y lo recibido. En la primera situación, nombrar implica un proceso en el que se ponen en juego la historia familiar y sus referencias culturales, además de los deseos inconscientes. De modo que teniendo en cuenta todas las implicancias que supone asignar un nombre, esta instancia promueve un acontecimiento y una acción simbólica. La misma conlleva consensos y desacuerdos para quién o quiénes nominan y al hacerlo intentan transmitir o perpetuar algo. En la segunda situación, lo recibido implica – luego de lo expuesto – una expectativa con un fuerte peso simbólico.

En el caso del nombre de pila, éste posee una fuerza significativa en la medida que se constituye en un puente o en una articulación entre los deseos parentales y familiares y el sujeto nombrado o hijo. En cuanto al apellido, éste nos ofrece un marco respecto del origen cultural, étnico y hasta de pertenencia social.

Sin dudas el nombre de nuestro protagonista no les es indiferente, a tal punto que decide tacharlo y cambiarlo, y apropiarse e identificarse con el de Elder Bastidas. De este modo, el narrador protagonista rompe el compromiso implícito que se establece a partir del nombre de nacimiento entre los deseos parentales y él, en tanto hijo. Mediante esta acción, Elder termina con las huellas que la historia familiar trazó en él y decide escribir su propio texto, su propia vida. A partir del nombre asignado, Elder no reescribe permanentemente su historia, sino que adopta un nombre para ser otro, gesto que además convalida su soledad y aislamiento.

Así, el narrador-protagonista decide liquidar esa historia y autodenominarse, asignarse un nombre. Y del mismo modo que tiene urgencia por contar su vida, también y de manera veloz, decide darse a conocer con ese nombre. No hay una motivación especial en la elección, sino que como observamos resulta azarosa. “Solo tuve que leer en su plaquita de plástico” (Loriga, 1992: 63), cuenta el narrador.

Al mismo tiempo al protagonista no le preocupa la opinión de sus padres. Tampoco reconocemos relaciones de idealización respecto de un deportista o músico, no importa la lengua ni la moda o referencia política o religiosa, apenas alcanza la fascinación del momento y la posibilidad de apropiarse de un nombre. Como lo reitera a lo largo de su diario, cuenta que lo robó y su única argumentación es “Pienso que Elder Bastidas es un buen nombre” (Loriga, 1992: 88). De esta manera, liquida historias, tradiciones y hasta expectativas familiares.

Sin embargo, comprobamos que la elección surge de una confusión, porque el supuesto nombre Elder no es tal. Elder no es un nombre de pila sino un cargo dentro de la Iglesia Mormona.¹² Los élderes son uno de los estamentos en el orden sacerdotal de dicha institución. Estos misioneros o “hermanos mayores” no informan su nombre y en su placa identificadora suman al cargo solamente el apellido. De allí la confusión del protagonista, que cree apropiarse de un nombre que es un oficio o jerarquía institucional. Asimismo, recordemos que en la lengua inglesa “elder” significa mayor, entendido como la persona más vieja con respecto a otra. Siguiendo esta idea, “elder” conlleva toda la carga que esa edad tiene respecto de la sabiduría y la experiencia.

En este sentido, el narrador se apropia más que de un nombre, de una condición o cualidad, a la cual sin saberlo responde en tanto expectativas. Nos referimos en primer lugar, a su condición de joven viejo, desilusionado de su presente e incrédulo del futuro. En segundo lugar, el discurso de Elder respira y hasta enfatiza ese lugar de supuesta sabiduría. Al repasar el texto, reconoceremos una gran cantidad de formas breves y sentenciosas que intentan presentarse como indiscutibles y también muestran la tristeza y la desolación del narrador. Así la sentencia o el supuesto consejo que cancela algún recuerdo o situación, conlleva una mueca sarcástica.

Lo importante no es ir muy rápido, sino ir en una dirección adecuada. (Loriga, 1992: 9).

Se puede ser un cielo en la vida y un pedazo de mierda en el campo, también se puede ser gloria bendita en el campo y un pedazo de mierda en la vida, pero esto último es mucho más perdonable. (Loriga, 1992: 19).

De modo que asistimos a una historia de vida, contada desde otra identidad. Esto se relaciona además con la elección de un narrador en primera persona. Este narrador interno es asimismo, el protagonista. Elder Bastidas narra fragmentos, retazos de su vida en apariencia de manera errática, aunque en ella descubrimos una operación nada simple. Es decir, narra intercalando dos planos temporales; de modo tal que Elder se instala en el presente para contar su historia y al mismo tiempo, en el pasado para generar un verosímil más preciso de lo acontecido. Ello otorga más intensidad a cada una de las situaciones en las que decide recalar. Sostenido por el doble plano entre

¹² Sitio web oficial de La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días <http://mormon.org/mormonorg/spa/> (Acceso 10/01/12)

pasado y presente y sin renunciar a un tono seco que denota inmediatez, el narrador nos introduce en la lógica de la novela de formación o aprendizaje a partir de este joven que narra sus desventuras familiares y personales.

El texto da cuenta de las ganas del narrador por contar; podríamos hablar de la decisión y sobre todo la necesidad por hacerlo. A partir de ello, ingresamos a un relato que puede ser considerado un diario “sui generis”. El texto amontona recuerdos a través de imágenes y situaciones que le permiten iluminar como fogonazos, momentos de su vida. Como puede observarse, el texto que no intenta describir, opta por registros visuales veloces. Estos parpadeos privilegian por un lado, la presencia del mundo de la imagen y, por el otro, el esbozo de otra forma de estética.

Apenas iniciado el texto, Elder Bastidas escribe:

De alguna manera todo lo que pueda contar va a sonar extraño, porque la verdad es que odio lo detalles, me aburren. Podría decir que me duelen... (Loriga, 1992: 13).

En efecto, Elder está explicitando de modo tan fragmentario como subjetivo, una estética de la escritura. Es decir, algo que merece ser recogido, traído a ese presente precario y pasajero pero que tampoco quiere profundizar. Es allí donde leemos una intensidad momentánea, de superficie. Tal vez por ello, el narrador no se instala en los recuerdos sino que éstos le sirven para conectarse con el presente. Entonces podríamos preguntarnos qué es el pasado para él. Es apenas una serie de fotografías o de diapositivas que funcionan como modo de ingresar al pasado y comprender el presente. De allí que ese pasado alimente con intermitencias, el presente de Elder Bastidas y que justifique su actualidad. En una línea sociológica y tal vez como posible respuesta a gran parte de la crítica respecto de los *equis*, se puede pensar el texto en términos de lo identitario. Esto resulta fructífero en la medida que se ponen en tensión y hasta entran en contradicción, ideas que remiten tanto al colectivo como a lo individual; con ello nos referimos a lo que podríamos denominar una identidad nacional frente a una identidad individual, pero en ninguna de las instancias puede obviarse la cuestión etaria.

En el caso de *Lo peor de todo*, este “diario” es la escritura que repasa esos dos momentos definitorios en la configuración de la identidad. Así, niñez y adolescencia se constituyen en cronotopos, donde se conjugan situaciones y espacios privilegiados para la configuración de la subjetividad. Conjugando la importancia de estos dos territorios – niñez y adolescencia – en *Lo peor de todo* puede leerse una existencia poco satisfactoria, desagradable y carente de bienestar en ambos estadios. De esta manera, con un pie en el pasado y otro en el presente, la novela corta da cuenta de esos ritos de pasaje de esa desangelada niñez a la adolescencia, y además, de las posibilidades compensatorias que implica crecer y cerrar etapas, que en el relato no reconocemos.

Las cosas en general van siendo peores según creces, por eso resulta especialmente cruel que te amarguen la vida de pequeño, cuando aún tienes posibilidades. Los hombres se vuelven repugnantes con la edad, van empeorando año tras año hasta convertirse en viejos babosos. (Loriga, 1992: 10).

De allí que la *nouvelle* busque en esta acción de contar, un sesgo curativo, aunque doloroso. Como podemos observar en cada una de las historias, Elder no logra cristalizar satisfactoriamente sus experiencias personales y sociales, lo cual lo lleva a

vivir –o para precisar– a estar siempre de una manera precaria. Loriga tanto en *Lo peor de todo* como en *Héroes y Caídos del cielo* modeliza un mundo en el que sus héroes no vislumbran horizontes de vida, sino que simplemente están en el mundo. Hablamos de personajes que transcurren. Elder Bastidas vive y está situado en la precariedad, la cual se constituye en una forma de vida.

A ello se suma la elección de esta forma breve que resulta productiva en la medida que como procedimiento de condensación explicita un clima de época. El autor da cuenta de un fragmentarismo epocal a través del tratamiento especial respecto de la trama así como también de la presentación de los personajes.

A su vez, a través de las condensaciones, Loriga busca un nuevo efecto mimético o una nueva manera de pensar el realismo. En esta búsqueda subyace la presencia de nuevas tecnologías, la música y el mundo de la imagen en sus diferentes posibilidades. La representación de un acontecimiento y los personajes en la *nouvelle*, muestran esa necesidad por capturar el instante y al mismo tiempo, explicitan el nivel de angustia del narrador, que se verifica en el modo acelerado en que se plantean la acción, el tiempo y el espacio.

Así, en *Lo peor de todo* la acción es vertiginosa. La velocidad y la aceleración determinan y atraviesan relaciones, recuerdos y hasta el *no-future* de Elder. Y es allí como el relato en tanto *nouvelle* se asocia con la tecnología. En términos audiovisuales, el relato está contaminado por la lógica del *zapping*. De esta manera, si bien cada uno de los personajes que convoca Elder: su familia, su novia, sus compañeros de escuela y de trabajo, tienen una historia tras de sí; el narrador opera desde y con la brevedad de un efecto coloquial que exuda angustia, violencia y soledad. También, en ese registro acelerado, aparecen las digresiones y las descripciones. El relato de Elmer se establece entre la necesidad por hablar y la urgencia por llevarlo a cabo. No obstante, esta necesidad no desemboca en profundidades ni en análisis psicológicos prolongados. Por el contrario, Elmer no escapa a la digresión pero su angustia hace que el relato que elabora, salte de un recuerdo o una escena a otros, mediado por su angustia, sus miedos y sus obsesiones.

Retomando la lógica del *zapping*, que nos permite asociarla a la imagen del relámpago y de lo fulgurante, observamos la manera en que Elder Bastidas configura, por un lado, la condición de texto errático y, por el otro, pone una vez más en discusión el término realismo en tanto multiplicidad de sentidos, tal como lo había pensado Roman Jakobson (2002). Incluso esta línea de pensamiento coincide con la tensión manifestada por Georg Lukács en el artículo “¿Narrar o describir?” (1966).

De esta manera podemos observar cómo la novela corta –como forma escogida– y algunos de los procedimientos señalados están en consonancia con el intento de una nueva forma de literatura, con marcas culturales de la época y vislumbrando un lector generacional, muy preciso.

Hacia un realismo de fin de siglo

La *nouvelle* está en diálogo directo con su época y en particular privilegia la cultura anglosajona.¹³ Se respira un clima cuya innegable referencia está puesta en la

¹³ Sin embargo no podemos soslayar la referencia sobre la infancia que recuerda Elder cuando fue al cine a ver *Los 400 golpes*, de François Truffaut.

música. Por un lado, el universo de Elder tiene como sustrato la estética punk. Sid Vicious, el bajista de la banda Sex Pistols, es una figura icónica del movimiento y es al mismo tiempo, una configuración del héroe moderno para Elder. Asimismo, Sid y su novia Nancy conforman una pareja emblemática y conflictiva. Por el otro, lo epocal – aunque sin explicitar – está en la relación con el grupo Nirvana. En *Lo peor de todo*, no se precisa esta referencia que sí aparecerá en novelas posteriores de Loriga y de otros autores¹⁴. Esta banda de la escena *grunge* de Seattle¹⁵ resulta tan fulgurante como el texto de Loriga. Su segundo disco *Nevermind* fue editado en septiembre de 1991. Allí comprobamos cómo la banda de Kurt Cobain intenta (¿alcanza a?) borrar los límites que tan férreamente había demarcado el punk. A este movimiento encorsetado y restrictivo y por momentos con marcas totalitarias, Nirvana se permite incorporarle nuevos aires. Se sirve del pop sin renunciar por ello al desencanto y al *no-future*, la bandera del punkismo.

Respecto de ello, Greil Marcus analiza el derrotero del punk:

La sensación de riesgo que uno puede oír en el punk es la desconfianza hacia la propia coyuntura de ese movimiento. Es la voluntad de decirlo todo surcada de la sospecha de que no valga la pena hacerlo. Nadie sabía de dónde procedía esa oportunidad, nadie sabía qué resultaría de todo aquello, sólo que no podía durar. (...) El punk no era un género musical. Era un momento en el tiempo que tomaba forma como un lenguaje que preveía su propia destrucción, persiguiéndola algunas veces, buscando qué podía llegar a decirse sin palabras ni acordes. No era historia. Era una oportunidad para crear acontecimientos efímeros que sirviesen como juicio a todo lo que viniera después, acontecimientos que juzgarían las futuras deficiencias. También eso el significado de no-futuro. (Marcus, 1993: 92).

Asimismo, reconocemos en Nirvana un espíritu ácrata y libertario, que alcanza la filosofía *green*. Dicho espíritu establece precisos vínculos con la cultura norteamericana en un amplio abanico que comienza con el filósofo libertario Henry David Thoreau – autor de *Civil disobedience* (1849) –, y continúa con el poeta Walt Whitman, el músico Neil Young, la *Beat Generation*, el *Dirty Realism* y hasta los Hipster. En esa de suerte de genealogía, se puede incorporar justamente a Kurt Cobain, líder de Nirvana. Su actitud indócil y desobediente impregna a toda la generación de los *equis* españoles de esa filosofía *grunge* y lo convierte en un ícono. Los nuevos aires hacen pie en Madrid, una ciudad que recién comienza a manifestarse a principios de los años ochenta y exhibe otra forma de vida. Ello se verifica por ejemplo, a través de nuevos modos de comunicarse: los *graffities* y los movimientos Okupa. En su envés, y también producto de todas las novedades a que tiene acceso esta generación son conscientes, una vez más, del *no-future*, de una sociedad que los tiene como productos desagregados y que hace de ellos, viejos en envases jóvenes. Dicha situación la reconocemos en Elder Bastidas.

Lo antisocial, la violencia como registro de la soledad y la desilusión emergen en su comportamiento; la condición errante, el no establecimiento en un trabajo y la

¹⁴ Explícitamente, Santos (1997).

¹⁵ Se podría sumar a la lista a la banda Pearl Jam.

creación de un mundo interior como único refugio son las características de algunos jóvenes de fin de siglo. De allí que en el gesto individualista, Elder Bastidas como metáfora de su generación descrea de los valores de los adultos.

Mañana voy a buscarme otro de mis trabajos de idiota para recuperar un poco de confianza y, de paso, para poder comer. Antes T lo pagaba todo, pero eso ya se acabó, así que voy a buscar trabajo y después ya veremos cómo me organizo. (Loriga, 1992: P49c).

En forma intuitiva, Elder establece una ideología basada en una exploración desconfiada de la realidad. Entre una forma de rebelión idealista y un gesto cínico, el texto trata de dar cuenta del inconformismo.

Para retomar aquello que habíamos esbozado, todas estas condiciones determinan una existencia precaria que intentaremos señalar en el texto. De este modo, lo precario resulta productivo en la medida que permite leer las nuevas formas del realismo.

Se puede observar cómo desde el título se enuncia esa precariedad e inestabilidad que se constituirá en una suerte de retahíla que sostiene el relato. No lo marca sólo desde una intencionalidad que busca subrayar el aspecto anímico, sino también como la posibilidad de recrear, de traer al presente de Elder, vestigios del pasado como forma terapéutica. La precariedad articula un modo de contar su vida subrayado en las sentencias escépticas, y de iluminar su historia y todo aquello que le interesa. Es por ello que el narrador afirma:

De todas formas creo que lo que uno se inventa es más real que lo que a uno le pasa. Al fin y al cabo, lo que a uno le pasa no deja de ser un accidente. (Loriga, 1992: 38).

Así como contar duele y lo que ocurre no deja de ser un accidente, ambas son dos maneras de posicionarse ante la escritura y hacer de ella una forma de confesión. La misma deviene terapéutica y es satisfactoria porque sintetiza el modo en que el narrador decide contar la realidad. Allí parecen oponerse la necesidad por contar, el hastío y el dolor que esa acción ocasiona y que tiñe al texto de un profundo nihilismo.

No obstante ello, comprobamos que el relato de Elder propende a una fuerte presencia de la oralidad, lo cual le confiere inmediatez y proximidad; ello se emparenta con el “*new speech*” puesto en práctica por la *Beat Generation*. La precariedad se manifiesta en la mimesis respecto de la lengua coloquial. Reconocemos una marca etaria que da cuenta no solo del mundo de Elder y sus amigos sino también de un tipo preciso de lector buscado. Esa lengua se constituye como resistencia a la descripción y solo pretende un registro informativo. En este sentido podemos hablar de un texto descarnado en más de una acepción.

El relato salta de un tiempo a otro sin profundizar en ninguno. De modo que Elder “surfea” por su vida como un animal herido y arisco, producto de su historia familiar y de la inadaptación del protagonista a la escuela. De allí que la ficción a la que asistimos, la que Elder Bastidas nos propone, carece de nombres. Aquellos que pertenecen a su núcleo más íntimo están escondidos tras iniciales (su novia, sus hermanos) o con seudónimos (su amigo Bowie). El deslizamiento de un tiempo a otro se

completa con el periplo de Elder, informado escuetamente, porque él no quiere hacer enojar ni a su novia T, ni a su hermano M.

Siguiendo esa forma minimalista, deudora de Raymond Carver, el texto no elude el contexto histórico, que se realiza a través de los campeonatos ganados por el Real Madrid, el equipo del dictador Francisco Franco y por historias familiares: la de su bisabuelo como tutor de Alfonso XII y la de su tío Paco, miembro de la División Azul y héroe mutilado de guerra, asesinado a la salida de un prostíbulo.

Hasta ahora no ha habido más héroes en mi familia, pero eso no es grave porque hay familias que nunca han tenido uno. (...) A mí los militares nunca me han gustado, ni mucho, ni poco, ni nada. Me gustaba mi tío Paco, pero es que él estaba cojo y tenía un bastón estoque. (Loriga, 1992: 86).

Así en la precariedad del discurso se introduce la memoria histórica respecto del contexto español diseminado en situaciones de la vida cotidiana y también en sus lecturas. Éstas nutren al narrador que incorpora al contexto nacional desde lo familiar, el contexto internacional desde los periódicos y mediante informaciones indirectas, las historias de sus amigos. Elder a partir de expresiones tales como “leí en un diario, en un libro o los cuentos de sus compañeros”, construye una representación del mundo. La referencia por ejemplo, a los presidentes de EEUU y su relación con la guerra de Vietnam no es ingenua y le otorga densidad al relato. Ello es importante como modo de relación con el mundo, es decir no solo por lo que cuenta, sino por el modo en que es relatado, donde se juega la credulidad del narrador, en la que subyace la heroicidad como forma de soledad.

Para ser un «as» de la Luftwaffe había que superar los cien derribos. Cuando comenzó la guerra, en el 39, Werner Molders contaba ya 14 aviones abatidos en Brunete, Zaragoza y Madrid. Al final de la guerra, en 1945, el mayor Erich Hartmann había alcanzado los 352 derribos a bordo de un Messerschmitt ME-262. (Loriga, 1992: 12).

Por tanto, el texto íntimo siempre en una condición inestable de lo escrito, de primera mano, pone en discusión el pacto autobiográfico.

Sobre la heroicidad

Respecto de la configuración de este héroe de fin de siglo, Loriga propone perfiles de un nuevo sujeto. En dicha configuración se conjugan al menos dos condiciones: el amor y el humor. La mirada escéptica que caracteriza a Elder Bastidas, ese estado de ánimo, está subrayado por el amor. A partir de ello reconocemos en Elder actitudes pseudo-románticas, sin que por eso pierda candidez e ingenuidad. Allí observamos cómo el amor se convierte en un bálsamo en la existencia del narrador y al mismo tiempo condiciona su escritura.

Yo tenía una novia a la que ahora llamo T, por si lee esto y se enfada. T ya se ha ido, me refiero a que ya no es mi novia. Nunca he tenido otra novia y a lo mejor nunca vuelvo a tenerla. (Loriga, 1992: 16)

En otro aspecto, el amor como condicionante del texto descubre las zonas más traumáticas y oscuras del protagonista. Por este motivo, nuestro héroe deviene potencial asesino. La violencia se convierte en el medio, en instrumento y fin último. Es la causa de la expulsión del colegio, la estadía en el internado y la posibilidad de fantasear, de ser otro.

De la misma manera que Elder se adueñó del nombre propio que leyó en una chapa plástica; como joven lector se apropia del universo musical, de los comics, del cine y la televisión. Y a partir de todos estos medios, tantea buscando una identidad que oscila entre la soledad de una estrella del rock, las facultades de un personaje de comic y el gesto automatizado de un asesino serial o un campeón de box. Ello podemos reconocerlo en su relación con T, su ex novia. Mientras el relato da cuenta del estado de ánimo de Elder, en forma concomitante plasma su amor desgarrado, su enojo y la violencia producto de la pérdida.

T se bañaba desnuda por la noche y se imaginaba algo. Las cosas no están puestas aquí para T, ni para mí, por eso de vez en cuando me acuerdo de Sid y Nancy. (Loriga, 1992: 45).

T es el amor de mi vida y la chica más bonita que he visto nunca, ni de pequeño ni de mayor he visto otra igual. No exagero. (Loriga, 1992: 43).

A partir de sus lecturas y a propósito del amor, Elder rememora la historia de Issei Sagawa¹⁶, el estudiante japonés que en París, en 1981, invitó a cenar a su casa a la estudiante holandesa Renée Hartevelt, a la cual asesinó y fue comiendo parte de su cuerpo, hasta que fue arrestado por la policía francesa. Su obsesión por las mujeres occidentales y su complejo de inferioridad fueron los motivos que lo llevaron al homicidio y la antropofagia. En su versión, Elder se refiere a la víctima como la novia del japonés antropófago y escribe:

T es una chica bonita como una niña. Sagawa se la habría comido. Vi una foto de Renee y no era ni la mitad de bonita que T, era más bien una alemana gorda con cara de hogaza de pan. (Loriga, 1992: 88).

Elder entrevé su frustración amorosa con T y su clave es la violencia. De igual manera, en otros aspectos, la subjetividad del narrador se constituye entre la idealización infantil, la desilusión y la desesperanza.

Creo que podría matar con mis propias manos a todos los tíos de mierda que se han jodido a T; también mataría a los que le han contado un chiste gracioso, pero empezaría con los que se la han jodido. (Loriga, 1992: 50).

¹⁶ La historia del antropófago japonés nos sirve para incorporar otro recurso frecuente en el texto. Mediante éste y otros, comprobamos que el narrador es lector; es decir tiene una percepción del mundo a partir de los medios de comunicación, lo cual le permite incorporar pequeñas historias y una valoración desoladora de las mismas.

Los personajes a los que recurre son el escapista Sang-Chi, el verdadero hijo de Fumanchú, y hasta su juguete, el soldado *Actionman* y las noticias que privilegia colocan a la violencia como un instrumento reparador. En el caso del mago oriental, leemos un efecto de rápido desencanto. “San-Chi, (...) maestro de las luchas orientales, aunque no creo que eso sirva para nada” (Loriga, 1992: 38). En cuanto su soldado preferido, ilustra el modo de pensarse a sí mismo:

A los soldados de plástico antes de romperse les sale una pequeña franja blanca. Mi *Actionman* no duró mucho después de eso, se le partió un brazo y se le saltaron las gomas. (...) No es que piense que los muñecos en general andan por ahí suicidándose, pero estoy seguro de que el mío se decidió por el camino más corto y más digno. (Loriga, 1992: 42).

Finalmente, toma partido por los invadidos en la Guerra de Vietnam, ilustrando la violencia reparadora:

El 14 de noviembre de 1967 el Vietcong y las fuerzas norvietnamitas, llegadas a Vietnam del Sur por la serpenteante ruta de Ho Chi-Minh, empezaban a apuntarse las primeras victorias importantes. Dak To, Gio Dinh y Khe Sahn le enseñaban al mundo que el ejército americano no era invencible. (Loriga, 1992: 82).

Como puede observarse, en algunos de los personajes que convocan sus recuerdos y en cada una de estas microhistorias perpetuadas, intenta a través de la violencia soterrada – ya sean gestos o acciones – alcanzar una forma de reparación o compensación. En otros casos, hay una explicitación y hasta la premeditación de un asesinato, cuando decide terminar con la vida del empleado en su lugar de trabajo y piensa qué dirán luego, los medios.

Con una Magnum 44 se puede tumbar a un elefante. (Loriga, 1992: 91).

A veces pienso en matar a una de esas señoras que andan siempre preguntándote de qué piso eres cuando bajas a la piscina. Yo soy del séptimo C, del edificio Tres, de la fase IV y voy a saltarle los sesos a alguien antes de que termine el verano. (Loriga, 1992: 70-71).

Probablemente lo relatado, pensado o realizado por Elder sea el modo de oponerse a la indiferencia que percibe del mundo y al abandono de su novia T. Su desazón se completa con el periplo de vida que comprende la expulsión en el colegio, el pasaje por el internado, su viaje a Inglaterra y el regreso a Madrid. Sus amistades y los empleos transitorios son señales de contrariedad en las que sobrevive. Estas situaciones lo fijan en el presente y le desdibujan cualquier posibilidad de futuro.

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 te duermes. (Loriga, 1992: 93)

He acudido a tres entrevistas de trabajo, pero no he salido muy contento. Hace falta ser muy listo y contestar muy bien a todas las preguntas para conseguir un trabajo que podría hacer queso de bola sin poner en ello los cinco sentidos. (Loriga, 1992: 94)

Frente a la violencia omnipresente, quizás el humor sea la forma de conjurarla, una válvula de escape. Ello es llevado hasta el absurdo mediante la hipérbole.

En el Caribe puedes estar bañándote en el mar, tan tranquilo, y de pronto llega un tiburón y te come una pierna. Puede parecer exagerado pero es verdad. Un tiburón puede comerte una pierna o puede comerte entero, eso depende del hambre que tenga. (Loriga, 1992: 98).

Así, el amor y el humor configuran a este héroe juvenil maltrecho. Así lo alto y lo bajo confluyen en la constitución de este héroe maldito finisecular, que se encuentra desacomodado e inmerso en el dilema de la pertenencia social. Lo alto se verifica en la cuerda amorosa que sostiene al relato. A través de la relación con T, Elder muestra un perfil romántico y etéreo a la vez que violento y vengativo. Con ribetes pseudo-románticos, Elder se sitúa en el pasado desde donde cree intuir la felicidad, lo perdido. Asimismo, las actitudes violentas subrayan la imposibilidad de realizar el duelo amoroso y lo llevan a confundir pasado y presente.

A T se la están atorando, se la están atorando y se la están atorando, así que yo voy a reventar al empleado del mes a ver si se equilibran un poco las cosas. Después de morir Nancy se murió Sid, así debería ser siempre. (Loriga, 1992: 123).

El humor como segunda vertiente, exhibe al buscavidas, que se entronca con la tradición picaresca. Cuando los mormones lo invitan a integrarse a la Iglesia, la única preocupación de Elder era si daban de comer: “Yo la verdad es que no sé muy bien qué hacía con esa gente; no eran simpáticos, no eran graciosos, ni siquiera daban bien de comer.” (Loriga, 1992: 90).

De igual manera, no escatima críticas al clero. “A mí no me gustan los curas y me siento mejor si no tengo ninguno cerca. Creo incluso que a M le han vuelto un poco loco los curas con tanto pecado, tanto demonio y tanta mierda” (Loriga, 1992: 68).

Amor y humor hacen a la identidad de Elder como héroe y además, entreabren una posibilidad de esperanza, acaso como anticuerpos frente a la indiferencia que lee el protagonista.

Finalmente como hemos tratado de demostrar en este trabajo, *Lo peor de todo* permite la posibilidad de leer las condiciones de la literatura española durante los años noventa. Loriga logra poner en eficacia a través del relato íntimo de Elder Bastidas, la situación de una franja juvenil urbana, apenas restituida la democracia. El derrotero del protagonista evidencia su búsqueda identitaria en la que se reconocen nuevas condiciones políticas y socio-económicas y la presencia – dada la apertura del país – de otras culturas en las que prima la anglosajona. Al nuevo escenario se suma la tecnología como elemento omnipresente. Asimismo el relato de Elder exhibe marcas de un intento de escritura realista diferente, evidenciado en la angustia del personaje. Despojada, violenta y vertiginosa, la escritura de Elder se emparenta con una importante tradición

anglosajona en la que la oralidad resulta privilegiada como así también el tipo de lector buscado. En este sentido, el nuevo escenario señalado y la búsqueda de otra forma de escritura, dan cuenta de un héroe moderno, desacomodado, escéptico y carente de futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO, Antonio y Martín Sabas (1997): *Páginas amarillas*, Madrid, Lengua de Trapo.
- BOURDIEU, Pierre (1997): *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- COUPLAND, Douglas (1991): *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, Canadá, St. Martin's Press.
- ECHEVARRÍA, Ignacio: "La retórica del desamparo", *Babelia*, 10/02/1996, p. 11.
- GULLÓN, Germán, "El miedo al presente como materia novelable" *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, nº 634, (oct.1999), pp. 15-17.
- IZQUIERDO, José María: "Narradores españoles novísimos de los años noventa", *Revista de estudios hispánicos*, nº 2, tomo XXXV, 99, (2001), 293-308.
- JAKOBSON, Roman (2002): "Sobre el realismo artístico" en Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, pp. 71-80.
- LORIGA, Ray (1992): *Lo peor de todo*, Madrid, Editorial Debate.
- LUKÁCS, Georg (1966): "¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo" en *Problemas del realismo*, México, FCE, pp. 171-216.
- MAESTRE, Pedro (2000): *Los nietos de Cela y Delibes*, Generación.net, <http://www.generacion.net/los-nietos-de-cela-y-delibes> Acceso: 12/01/12.
- MARCUS, Greil (1993): *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*, Barcelona, Anagrama.
- SABAS, Martín (1997): "Narrativa española tercer milenio (guía para usuarios) en Álamo, Antonio y Martín Sabas: *Páginas amarillas*, Madrid, Lengua de Trapo, pp. XIII, XIV y XV.
- SANTOS, Care (1997): *La muerte de Kurt Cobain*, Barcelona, Alba.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: "La generación x, y, z", *El País*, 2/9/1995. http://www.elpais.com/articulo/opinion/PRADO/_BENJAMIN_/ESCRITOR/LORIGA/_RAY_/ESCRITOR/GRASA/_ISMAEL_/ESCRITOR/MANAS/_JOSE/_ANGEL_/ESCRITOR/elpepiopi/19950902elpepiopi_8/Tes (Acceso: 05/01/12)

© Raúl M. Illescas



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C