

RAY LORIGA, NARRADOR DE LA GENERACION X Y NOVELISTA DE LA MODERNIDAD

ANNE LENQUETTE

Université de Lille III

La narrativa de Ray Loriga pertenece a lo que se ha dado en llamar la literatura de la generación X. Además de Loriga, entre los autores españoles que encarnan esta corriente figuran J. A. Mañas, L. Etxebarria, Francisco Casavella, Benjamín Prado, Roger Wolfe, etc. Hablar de generación X supone por una parte un criterio de edad y, por otra parte, unas características literarias.

En cuanto a lo primero, la contraportada de la novela fundadora del concepto¹ señala que Coupland escribió «el manifiesto de los que tuvieron la idea imbecil de nacer entre 1960 y 1970». De hecho, el propio Ray Loriga cumple este requisito generacional al haber nacido en 1967. Es más, Loriga nos deja entender que sus protagonistas novelescos son adolescentes o jóvenes adultos. Tienen actividades y referentes que los ubican en el mundo de la juventud. De allí su gusto por la cultura audiovisual, la música y las drogas en sentido amplio. Por mucho que se esmere uno en no confundir al autor con el narrador, su criatura, cabe reconocer que en el caso de la generación X ambas cosas tienen mucho que ver. El crítico Constantino Bértolo señaló con agudeza esta peculiaridad intrínseca a parte de la narrativa de los 90:

El fenómeno de hoy es que autores jóvenes escriben sobre jóvenes.[...] Todos los autores lo han sido en algún momento, pero

¹ Douglas Coupland, *Génération X*, Paris, Robert Laffont, 1993, 263 p.

Anne LENQUETTE

no todos los escritores comienzan su andadura narrativa escribiendo sobre jóvenes¹.

Huelga, por tanto, decir que para los novelistas de la generación X la juventud de fin de siglo resulta un tema de estudio y de observación tanto más privilegiado cuanto que pueden nutrirlo y enriquecerlo las vivencias y experiencias personales. Así es como la portada de *Héroes* nos brinda la foto sugerente de un Ray Loriga que parece talmente sacada de la película *Rebeldes sin causa*. Esta foto del autor debajo de un título de ficción propicia a conciencia la confusión entre el autor y el narrador.

Como lo anunciaba al principio, la edad es tan sólo el primer elemento que interviene en el concepto de «generación X». Otro elemento viene a ser la existencia de una serie de características literarias comunes esbozadas de modo despectivo por Ramón Freixas:

A esta camada literaria, asociada al cine, el cuero y la carretera, les hermana su locuacidad, su rugiente pasotismo, pero también su indigencia narrativa, su prosa acelerada y poco revisada, su lacerante esquematismo, su carencia de espesor e intensidad².

o de modo más objetivo y exhaustivo por J. A. Masoliver:

[...] la otra dirección está marcada por un conflicto generacional, la desintegración o la redefinición de la familia, el nihilismo, un hedonismo a veces cansino y otras desesperado, centrado en el sexo sin pasión, la droga, la bebida, la velocidad etc. La reivindicación de una cultura (vídeo, televisión, música, cine etc.) hasta ahora considerada como subcultura. La admiración por los ídolos y por la cultura norteamericana. La pasión por los fetiches. La fragmentación del relato construido a base de escenas. El humor desconcertante. Cierta ironía ante los propios planteamientos³.

¹ Constantino Bértolo, «La nueva narrativa española... y sus editores», *Lateral*, año IV, nº33, setiembre de 1997.

² Ramón Freixas, «La pistola de mi hermano. Juventud a la intemperie», *Dirigido*, nº263, diciembre de 1997, p. 13.

³ Juan Antonio Masoliver Ródenas, «Encuesta a los críticos», *Ínsula*, nº589-90, enero-febrero de 1996, p. 25.

Ray Loriga, narrador de la generación X

Trataremos primero de ver en qué medida estas diferentes características, presentes en mayor o menor grado en las novelas¹ de Ray Loriga, cristalizan en un malestar del que la violencia y la soledad van a ser los máximos exponentes. A continuación, nos detendremos en las incidencias formales de esta poética de la contemporaneidad, en particular la fragmentación de la realidad y la creación de una prosa poética con destellos de surrealismo, de ingenuidad, de modernidad e incluso de humor.

I- LA DESESPERANZA DE UN FIN DE SIGLO

1- LA VIOLENCIA

Las novelas de R. Loriga nos sumen en un mundo en que impera una violencia tanto verbal como física. Ahora bien, es de notar que los actos de violencia no suelen venir presentados como tales sino más bien como formas de ser naturales. En *La pistola de mi hermano*, la evocación del futuro asesinato de su hermano le viene anunciado al narrador como un acto desagradable pero necesario: «Chico, te juro que no me va a gustar nada, pero nada, tener que llenar de agujeros a tu pobre hermano». La violencia se expresa también a través de la utilización de un léxico coloquial donde menudean las palabrotas «joder», «polla», «puta», «mierda», «cagar», «coño», «cojones», «culo» o sus derivados. El narrador de *Héroes* no duda en tomarla con el lector potencial y en asestarle un rotundo «que te den por el culo» (p. 30 y 156). No obstante, la presencia de semejante vocabulario participa más de una voluntad de preservar la oralidad y la espontaneidad lingüística que de una voluntad de agredir al lector por medio de lo verbal. El que se eche mano a porfía de estas palabras procedentes de la escatología quizá sea una de las manifestaciones del tan cacareado pasotismo de la juventud.

En realidad, en el texto impera una violencia física más que verbal. Ésta invade el texto y resulta polifacética. Las agresiones se convierten en actos gratuitos que parecen vaciarse de su contenido destructivo. El acto

¹ El estudio se basará en cuatro novelas: *Lo peor de todo* (1992), *Héroes* (1993), *La pistola de mi hermano* (anteriormente titulada *Caídos del cielo*) (1995) y *Tokio ya no nos quiere* (1999). Se manejarán las ediciones siguientes: *Lo peor de todo*, Debate bolsillo, 1995, *Héroes*, Plaza y Janés, 1998, *La pistola de mi hermano*, Plaza y Janés, 1999 y *Tokio ya no nos quiere*, Plaza y Janés, 2000. Señalemos que acaba de traducirse al francés la novela *Héroes*: *Héros*, Paris, Pauvert, 2000.

Anne LENQUETTE

de violencia se convierte en un mero entretenimiento o en un antojo que hay que saciar sin que se repare en sus consecuencias nefastas y aniquiladoras. De allí que el protagonista de *Lo peor de todo* pueda declarar:

Voy a aplastarle el cráneo debajo de su hamburguesa de cartón, voy a reventarle con el mazo de hielo y me voy a quedar tan ancho, porque ni siquiera es un tío simpático. (p. 105)

En este mundo, donde el estar violento es un estado como cualquier otro, a uno puede apetecerle «reventarle la cabeza a una de estas ancianas que van a merendar» (*Lo peor de todo*, p. 85) o cambiar de blanco porque «lo mismo da uno que otro» (*Lo peor de todo*, p. 115). Desde este punto de vista, R. Loriga nos recuerda implícitamente su filiación con un Bret Easton Ellis¹. Esta violencia, a pesar de ser extrema y de remitir a hechos sangrientos, viene minimizada, desdramatizada y hasta, en cierto modo, desrealizada. Prueba de ello es que la violencia se nos aparece numerosas veces mediatizada a través del sueño, de la tele o de la indiferencia del que la enuncia. En este contexto de normalización de la violencia, todo se verá contaminado por ella, desde las relaciones humanas cotidianas hasta la sexualidad pasando por el deporte y los fantasmas más íntimos. En materia de sexo, el pene es un atributo potente capaz de «derribar un muro» (*Lo peor de todo*, p. 100) o de cortar para vengarse (*Héroes*, p. 96). A veces, el acto sexual llega incluso a teñirse de matices sadomasoquistas. Éste es el caso de la pareja abocada a la huida en *La pistola...* Llega un momento en que el coito se asocia con un momento de violencia. La chica le ordena a su pareja que la pegue (cap. 37) e instaura, al mismo tiempo, una relación dominante/dominado característica de las relaciones sadomasoquistas. Asimismo, el narrador anónimo de *Tokio ya nos quiere* se encuentra con un personaje masoquista que, en última instancia, consigue su placer sexual autocastigándose (p. 58-59). La fuerza física se nos aparece como uno de los elementos determinantes que rige las relaciones humanas y la vida afectiva. Por consiguiente, el boxeo como deporte será ensalzado y sus héroes serán sacralizados desde Monzon y Tyson hasta Mohamed Ali

¹ Patrick Bateman, el protagonista de *American Psycho*, es un asesino en serie que mata a diestro y a siniestro sin que suela haber motivo que justifique la elección de tal o cual individuo. Las descripciones más horribles vienen además presentadas con una frialdad que evidencia la naturalidad y la falta de remordimiento con las cuales el asesino lleva a cabo sus crímenes.

pasando por Sugar Ray del que el autor tomó parte de su seudónimo. De lo anterior se deduce que la violencia no aparece como tal. Se la evacúa y sólo se enfoca su carácter espectacular y viril. Lo que ejerce una fascinación sobre el narrador es más bien la parte técnica que convierte el combate en espectáculo : la capacidad de aguante, la rapidez y la cantidad de asaltos, el ser buen bailarín en el ring etc. La sangre y los golpes inherentes al boxeo pasan a ser una consecuencia inevitable que dignifica a quien los provoca y soporta. Mear sangre, cagar sangre y tener la nariz aplastada viene a ser un «orgullo» (*Lo peor de todo*, p. 114) y saber pegar una ética de vida («si no eres capaz de pegar a nadie, estás perdido», *Lo peor de todo*, p. 10).

Ahora bien, esta violencia que se insinúa en todas las novelas de Ray Loriga puede alcanzar un grado de intensidad tal que huele a muerte. De hecho, la muerte ronda por las páginas de estas novelas. Todos los personajes, en mayor o menor medida, se ven involucrados en un proceso de muerte. El protagonista de *Lo peor de todo* ha vivido siempre con la amenaza de los intentos de suicidio de su hermano subnormal (¡también se suicidan su loro y su muñeco!), presencia la agonía del padre de su novia, piensa en su propia muerte o en la de sus ídolos muertos Nancy (Spungen) y Sidney Vicious y acaba planeando el asesinato del empleado del mes de la hamburguesería en la que trabaja. El de *Héroes* se obsesiona con los muertos (los amigos muertos, el chico rubio que va a morir, la muerte de John Belushi). El de *La pistola de mi hermano* mata a dos personas y acaba dejándose matar como si su huida no hubiera sido sino un suicidio disfrazado. Su acompañante se regodea acosándole con preguntas sobre la muerte. Con lo que respecta al protagonista de *Tokio ya no nos quiere*, se pasea por el mundo inmune a la muerte mientras que, como en una parodia de película de serie B, muchos de los personajes que giran a su alrededor mueren fulminados. Unos se suicidan, otros mueren asesinados y algunos matan.

Por una parte, no cabe duda de que la muerte es la expresión última de la violencia. Pero, por otra parte, si todos viven perseguidos por la idea y la imagen de la muerte, es porque todos son personajes en trance de mutación. Cada uno de estos protagonistas está consciente de la transitoriedad de lo que está sintiendo y viviendo, saben que crecer es morir un poco. Son Peter Panes que saben que algún día dejarán de serlo para acceder a la condición de adulto. El protagonista de *Lo peor de todo* aspira a trabajar y a convertirse en empleado modelo, el de *Héroes* se proyecta en un futuro normativo al imaginarse con mujer e hijos y el

Anne LENQUETTE

narrador desmemoriado de *Tokio ya no nos quiere* puede, al amparo de una amnesia irreductible, empezar una nueva vida y «comenzar el viaje».

En cuanto al sexo o al amor, conllevan una violencia tal que también provocan pulsiones de muerte. Quisiéramos detenernos en una imagen que aparece bajo diferentes formas: la del canibalismo. Quizá no sea ninguna casualidad el que en Italia triunfe un fenómeno gemelo al de los narradores de la generación X en España. Este fenómeno de sociedad es el de los «jóvenes caníbales» y remite, en boca de Ramón Freixas, a un «batallón de escritores que traban crónicas generacionales habitadas por el desengaño, las dudas, la actitud frente al sexo de sus jóvenes protagonistas»¹. Víctor Fuentes recalcó la vigencia, a nivel simbólico, de esta voracidad entre los jóvenes de la generación X. Según éste, «el conflicto generacional aparece exacerbado en sus novelas» porque estos jóvenes novelistas acogieron «con fruición el reclamo de la generación X de comerse al padre»². O sea que, el prurito antropófago ya estaba latente como si de algún pecado original se tratara. El caso es que los novelistas X son caníbales. Lo son, en primer lugar, en sentido metafórico por la avidez que muestran ante el cuerpo humano y el sexo³. Entre el protagonista Elder Bastidas que confiesa haber querido y haber follado mucho a su novia (p. 110) y el diler anónimo de *Tokio ya no nos quiere* que se entrega casi a diario a múltiples experiencias sexuales, la cantidad es el denominador común de este hambre sexual. Ahora bien, el canibalismo se manifiesta también en sentido propio al filo de las páginas. Vuelve la imagen recurrente del niño comido (*Héroes*, p. 30 «aquellos niños a los que alguien se comió alguna vez», p. 113 «un país que desayuna niños», *La pistola de mi hermano*, p. 61 «Y ¿ si te encontraras con un perro que se está comiendo a un niño ?»). Este niño, en constante peligro de ser devorado, bien podría ser el paradigma del hijo sacrificado por sus padres. Quizás los jóvenes de la generación X se vean a sí mismos como víctimas y como una generación sacrificada. Más inquietante puede resultarnos la alusión al sueño con Lou Reed en que se nos sugiere una posible vampirización (*Héroes*, «deberíamos bebernos su sangre» p. 86-87) o el relato con pelos y señales de la matanza antropófaga de Issei Sagawa que causó mucho ruido a principios de los años 80 (*Lo peor de*

¹ Ramón Freixas, *op. cit.*

² Víctor Fuentes, «Los nuevos novísimos narradores de la generación X. Entre el simulacro y el realismo traumático», *Claves de razón práctica*, n° 76, octubre de 1997, p. 65-70.

³ Roger Caillois, en su magnífico ensayo titulado *Le mythe et l'homme* (1938), desarrolló el vínculo existente entre sexualidad y nutrición.

todo, p. 73-76). Si queda claro que, en el primer caso, sólo se trata de un sueño y que, en el segundo, el narrador confiesa su asco para con «el maldito japonés caníbal», no podemos por menos que constatar cierta fobia por lo carnal tanto en su aspecto sexual como en su aspecto alimenticio.

2- LA SOLEDAD

Frente a la violencia de la sociedad, los antihéroes —todos son de algún modo fracasados— de R. Loriga acaban presos de la soledad. Son hombres solitarios. Elder Bastidas ha sido abandonado por su novia, el chico recluso de *Héroes* ha hecho de la soledad una vocación, el adolescente de *La pistola...*, a pesar de tener una acompañante provisional, empieza y termina solo su aventura mortal y el narrador de *Tokio...* también se encuentra solo por misteriosas razones. Sin embargo, todos rechazan a su manera una soledad impuesta por las circunstancias. Bastidas no admite la ruptura con su novia, el chico recluso se inventa héroes para poblar su soledad, el adolescente fugitivo intenta romper la inexorabilidad de su destino solitario al aceptar a una cómplice y se puede suponer que el diler de *Tokio...* halla en la multiplicidad de aventuras sexuales un sucedáneo destinado a suplir la carencia de pareja estable. La novela que más rezuma soledad es *Héroes*. El protagonista reivindica una y otra vez su soledad : «quiero estar solo porque no confío en los que tengo alrededor» (p. 49) o «mientras dure esta locura prefiero estar solo» (p. 65). Paradójicamente, la sublimará a través de la recreación de un universo habitado en parte por ídolos muertos o a través del sueño. La descripción de uno de los sueños del protagonista da pábulo a uno de los fragmentos más humorísticos y surrealistas del libro. Es la historia de un chico condenado a la soledad porque «era alérgico al polen y al polvo y al serrín y al humo provocado por combustión de carburantes y a las ensaladas y a los gatos y a las ballenas y a las fibras sintéticas y a uno de cada dos medicamentos» (p. 50). Desafortunada o afortunadamente éste va a experimentar un flechazo pero la mujer de la que se enamora «iba vestida con fibras sintéticas y tenía ojos de gato, y estaba gorda como una ballena y tenía polen en el pelo y serrín en el cerebro y antibióticos en los dedos y ensaladas en la falda y un motor de explosión que le ayudaba a subir las escaleras». Ante semejante acumulación de incompatibilidades, el chico se muere. La moraleja de este cuento surrealista tiende a demostrar que la soledad puede ser fuente de vida y que el peligro radica

Anne LENQUETTE

más en los demás que en uno mismo. El lema sartriano de *Huis clos* (« l'enfer, c'est les autres ») le convendría perfectamente al personaje del cuento. A nivel sicoanalítico, huelga decir que el narrador tiene un sueño a su medida. Lo podemos identificar con este personaje alérgico a todo y que no tiene más remedio que vivir aislado. Nos encontramos frente a una versión moderna y revisitada del mito de Narciso. En efecto, el día en que Narciso rompe el tabú y se enamora de una imagen que no es la suya, muere. Este sueño se puede interpretar como una metáfora de la situación autárquica del narrador. Salir de su mundo significaría para él la muerte. Al renunciar a la soledad y a los sueños engendrados por esta situación, tendría que renunciar a su inocencia y a una parcela de infancia. El antihéroe narrador no puede renunciar a su soledad porque intuye que tendría que matar al niño que lleva dentro.

Esta imposibilidad de salir de la soledad va a provocar entre los diferentes protagonistas un malestar existencial —es algo común a los jóvenes de la generación X— que cristaliza en una feroz misantropía y un desencanto visceral. Elder Bastidas siente sin cesar la tentación del mal. Ya de niño le destroza un elefante de escayola a un niño más débil y se confiesa abiertamente atraído hacia aguas turbias:

Quando eres niño no quieres ser buena persona por nada del mundo, quieres tumbar a los pesos pesados, ser expulsado de dos de cada tres clases y hacerte pajas hasta que te den calambres en las manos. Cuando eres niño quieres quemarte en el infierno y ver como todo el jodido colegio te admira por ello. (*Lo peor de todo*, p. 25)

Con el paso del tiempo, el narrador se convertirá en un ser radicalmente antisocial :

A la mayoría de la gente no la soporto: andan y comen y cagan y hacen ruido todo el tiempo y no hay quien lo soporte (*Lo peor de todo*, p. 109)

Síntoma revelador de la vigencia del conflicto generacional, su blanco de predilección serán los adultos y los ancianos, en particular las señoras «con cara de continuo acoso», las que andan preguntando de qué piso es uno cuando baja a la piscina o los señores que ponen vidrios rotos en las

Ray Loriga, narrador de la generación X

vallas. Esta misantropía cobrará también la forma del ensimismamiento o de la indiferencia hacia los demás en otras novelas.

El desencanto también impera en todas las novelas de Ray Loriga en las que ninguno de los personajes tiene porvenir. En *Lo peor de todo*, Bastidas se dedica a trabajos poco gratificantes y tanto el adolescente fugitivo de *La pistola*... como el protagonista de *Héroes* carecen de estatuto social. Además, les corroe un pesimismo existencial («no tenía mucho sentido tratar de mejorar las cosas», *Héroes*, p. 27) y una «tristeza constante» (*Héroes*, p. 40). Están de vuelta de todo y están convencidos del sinsentido de la vida, lo que les lleva a actos desesperados (encerrarse durante días en una habitación, huir con una pistola después de matar a dos hombres o premeditar la muerte de un colega) y a sentencias desilusionadas que no consiguen ocultar un estado de ánimo depresivo:

Desde que dejé el colegio y a mi familia no he vuelto a comer el espeso puré del aburrimiento absoluto y la pena negra absoluta escondida debajo de la cama. (*Héroes*, p. 49)

O

No miramos hacia arriba porque no se nos ha perdido nada en las estrellas, todo lo que tenemos está tirado por el suelo. (*Héroes*, p. 55-56)

Ahora bien, este desencanto frente al mundo echa sus raíces en un referente audiovisual que influye también en el modo de narrar y en la percepción del tiempo.

II- DE LA FRAGMENTACION NARRATIVA A LA CONDENSACION CRONOLOGICA

1- IMAGEN Y MUSICA

Germán Gullón, en un artículo esclarecedor, señaló con razón que una novedad de las novelas de la generación X descansaba entre otras cosas sobre el uso de la parareferencialidad, o sea:

Anne LENQUETTE

El que en la página de ficción surgen innumerables menciones a películas, vídeos, drogas, conciertos de rock, incluso a las noticias principales dadas en los telediarios¹.

En el caso de Loriga, el referente musical es variopinto pero procede esencialmente del rock and roll y, por lo tanto, del mundo anglosajón. Abunda en *Héroes* y *La pistola...* Citemos sin jerarquías: David Bowie, Iggy Pop, Ray Manzarek, Jim Morrison y The Doors, Lou Reed y la Velvet Underground, Keith Richards y los Rolling Stones, Kurt Cobain y Nirvana, Sydney Vicious y los Sex Pistols, Iggy Pop, Bruce Springteen, Elvis Presley, Jimi Hendrix, los Beatles, Sonic Youth etc.

Notemos de paso el malditismo de muchos de los cantantes o de los grupos. Jimi Hendrix, Jim Morrison, Sid Vicious y Kurt Cobain forman parte de la mitología rockera porque han desaparecido prematuramente en circunstancias trágicas o misteriosas. Han pasado a convertirse en iconos del rock de los años 60-70 para los tres primeros y de los años 90 para el último. Iggy Pop empezó con unas canciones nihilistas y fue dado a la heroína. Lou Reed también se entregó a la droga y escribió canciones con prostitutas, marginales y drogadictos. Bruce Springteen ha sido consagrado con canciones desencantadas llenas de perdedores y de marginales. En lo relativo a los grupos, los Rolling Stones encarnaron, ya a partir de los años 60, el rock indecente y políticamente incorrecto por el pelo largo, las drogas y el desaliño de sus músicos².

El referente audiovisual remite a películas de culto de los años 80 y 90 como *El resplandor* (en *Tokio ya no nos quiere*) o *Thelma y Louise* y *Terminator* (en *La pistola...*). Entre los actores citados destacan Jack Nicholson, Al Pacino, Steve Mac Queen y Marlon Brando.

Este doble referente va a imprimirle al relato un modo de narrar particular, en la medida en la que éste se verá contaminado por modelos filmicos y musicales.

En primer lugar, tres de las cinco novelas de R. Loriga han tenido en un principio títulos inspirados en títulos de canciones. *Días extraños* (*Strange days*) fue el título elegido por el mítico grupo The Doors para su

¹ Germán Gullón, «Cómo se lee una novela de la última generación (apartado X)», *Ínsula*, n° 589-590, enero-febrero de 1996, p. 31-33.

² Para mayor información, se leerá con provecho el libro de Eduardo Guillot : *Histoire du rock*, ed. La Máscara, Valencia, 1998.

Ray Loriga, narrador de la generación X

disco en 1967. *Héroes* es el título de un disco de David Bowie que salió a la luz en 1977. Además, Ray Loriga confesó que *Héroes* había tenido antes un título sacado de otra canción de David Bowie titulada : *Gracias por dudar*¹. No es menos cierto que la novela *La pistola de mi hermano* se tituló primero *Caídos del cielo*. La deuda era doble. Este título remitía a un referente musical y cinematográfico a la vez. En efecto, *Caído(s) del cielo* es el título de una película de Dennis Hopper que data de 1980 (*Out of the blue*) y es al mismo tiempo el título de una canción de Neil Young. No nos parece ninguna casualidad el que ambos artistas vengan citados explícitamente en *Héroes*.

En segundo lugar, las novelas de R. Loriga se caracterizan por una fragmentación evidente. *Lo peor de todo* consta de dos partes que podrían ser las dos caras de un mismo disco. Cada parte incluye respectivamente 14 y 12 fragmentos narrativos de 2 a 17 páginas que podrían leerse como canciones o como secuencias filmicas. A veces, dentro de estos fragmentos se insertan mini-fragmentos que reanudan los hilos de los diferentes relatos desarrollados (los recuerdos de clase, la enfermedad del padre de T, la del hermano subnormal M, los trabajos del protagonista, la fascinación por el fútbol o el boxeo y anécdotas variadas). La fragmentación resulta aún mayor en *La pistola...*, una novela dividida en cuatro partes desiguales, ya que la primera se compone de 19 «retazos» narrativos, la segunda de 14, la tercera de 16 y la cuarta de 2. En *Tokio ya no nos quiere* la narración se diluye aún más, ya que las nueve partes del libro, vinculadas con sendas ciudades en el largo viaje iniciático que llevará al protagonista hasta el descubrimiento final, se subdividen a su vez en una multitud de fragmentos de relatos. Éstos son poco extensos y nos proyectan en varios momentos del día, en episodios y encuentros distintos. Dentro de cada parte, cada uno de ellos viene separado por un pequeño espacio blanco fácilmente visible para el lector. A pesar de que Loriga reveló en una entrevista que escribía con la televisión y la música puestas, no hablaríamos de «zapping narrativo» por la relativa coherencia de las tres novelas.

En cambio, *Héroes* ocupa un lugar aparte porque, a diferencia de las demás novelas aludidas, no respeta un orden cronológico ni cuenta una historia en el sentido tradicional. Se trata más bien de:

¹ Ray Loriga y Gabriel Martínez, «Un púgil a ritmo de zapping», *Ajoblanco*, n°58, diciembre de 1998, p. 34-38.

Anne LENQUETTE

textos que se suceden uno tras otro sin más conexión interior que las visiones de su narrador. (...) De este modo, si una novela, bajo la perspectiva más tradicional, podría compararse con una ópera o con una sinfonía en donde todo sigue unos esquemas prefijados y normalizados, *Héroes* sería similar a un disco de rock o pop, en donde las composiciones son independientes, formalmente, y se suceden con mayor libertad. Esta manera de trabajar (...) nos hace enfrentarnos a un texto (...) a caballo entre un disco y un poemario¹.

Como lo recalcó el propio autor, *Héroes* admite dos lecturas : una lectura seguida y cronológica y otra más aleatoria que lleve al lector de una unidad tipográfica y narrativa a otra sin que medie nada que no sea el antojo o el azar, precisamente como si fuera un libro con poemas o canciones que pudieran saborearse de modo independiente. Dicha atomización del texto supone una visión fragmentada de la realidad. Paradójicamente, esta fragmentación resulta superficial en lo que se refiere a la representación del tiempo.

2- HACIA UNA CONCEPCION UNIFICADORA DEL TIEMPO

A primera vista, coexisten varios tiempos que, en su pluralidad, contribuyen a reforzar esta impresión de fraccionamiento. *Grosso modo*, en las tres primeras novelas, notamos un constante vaivén entre presente y pasado. El futuro como tiempo verbal no aparece casi nunca porque estamos en un mundo donde los protagonistas no tienen porvenir. Desde el punto de vista de los tiempos verbales, *La pistola...* sigue un esquema clásico : desde el presente en el que narra, un joven recuerda en pasado (imperfecto y pluscuamperfecto) la larga huida de su hermano. No ocurre lo mismo en *Héroes* y *Lo peor de todo*. En la primera, presente y pasado (predominancia de imperfecto y de pretérito) se utilizan de modo irregular según el estado de ánimo del protagonista. El presente remite a reflexiones y sensaciones del instante y los tiempos del pasado a recuerdos inmediatos (el recuerdo de un sueño por ejemplo) o más remotos (recuerdos de un pasado real o inventado). Sin embargo, el presente parece contaminarlo todo. El lector tiene más bien la impresión

¹ Antonio Jesús Luna Pérez, «*Héroes*. El regreso de Billy el Niño», *Reseña*, n°248, marzo de 1994, p. 20.

Ray Loriga, narrador de la generación X

de una inmovilidad del tiempo, de una ucronía. El tiempo no parece pasar para quien se crea un mundo imaginario que lo nivela todo: las reflexiones del ahora y los recuerdos del pasado se vuelven vivencias presentes necesarias para la supervivencia mental del «héroe». En *Lo peor...* el narrador instauro implícitamente la misma convención narrativa que anteriormente: el narrador, desde un presente marcado por la ruptura con la novia y su trabajo de empleado en una hamburguesería, se deja abrumar por sus recuerdos. El texto se caracteriza, pues, por una preponderancia de verbos en presente y en imperfecto. Pero, por una parte, el presente, más allá de su valor meramente anecdótico, cobra un valor aforístico que convierte lo dicho en verdad universal. Por otra parte, el *imperfecto*, más allá de su valor anecdótico y mnemónico, parece condenado a subrayar la incompletud de la vida y la *imperfección* de un mundo cruel donde «lo peor de todo» les toca a los más débiles. Como lo apuntaba el crítico Martín Sacristán:

El tiempo desaparece. De aquí que la relación del narrador en *Lo peor de todo* parezca preceder en apenas un instante a su intento homicida¹.

En estas dos novelas, a pesar de la coexistencia o la mezcla de tiempos, prevalece una concepción unitaria del tiempo. El pasado se une al presente para mejor fundirse con él. Es como si la situación de inmovilidad (inmovilidad social de Elder Bastidas en *Lo peor...* e inmovilidad espacial en *Héroes*) a la que se ven sometidos los protagonistas invalidara la elasticidad y la fragmentación del tiempo.

Por último, en la novela *Tokio ya no nos quiere* esta visión unitaria del tiempo será llevada hasta sus últimas consecuencias. A pesar de ubicarse la acción en un tiempo definido (comprendido entre el año 2003 y el año 2005), el pasado y el futuro desaparecerán tanto temática como gramaticalmente. Serán tiempos proscritos en un mundo donde el futuro es «incierto y el pasado imposible». Cuando el pasado, por estímulo artificial, viene evocado, lo es a través de un presente inevitable en un mundo sin memoria. Pasado y futuro pueden también surgir de modo casual cual estigmas confusos y enfermizos de un tiempo perdido. Entonces, el protagonista no puede sino confesar aturdido que «ayer será otro día».

¹ Martín Sacristán, «Un mundo quebrado», *El Urogallo*, nº72, mayo de 1992, p. 62-64.

Anne LENQUETTE

Si la fragmentación heredada del universo musical y audiovisual halla, en última instancia, una cohesión en el soporte libresco, asimismo la pluralidad de los tiempos verbales encuentra una unidad en un *fluir* confuso facilitado por la voz confesional de un narrador. Gracias a la permeabilidad de las fronteras del tiempo, pasado y futuro tienden hacia un presente totalizador.

III- UNA POETICA DE LA MODERNIDAD

1- ENTRE PROSA Y POESIA

El que el autor haya elegido el presente como tiempo de predilección y el que haya optado por tomar en cuenta los últimos aportes de la modernidad, en particular a través de lo audiovisual muestra a las claras una voluntad para él de adaptarse a su tiempo y de estar en armonía con él. Conforme a esta preocupación por la modernidad, su escritura se sustentará con una prosa humorística, surrealista y hasta incluso poética a veces.

Resulta desconcertante encontrar en el mundo imaginario lleno de desesperanza y de rebeldía de R. Loriga unas chispas de humor y de poesía que le confieren a su prosa el ápice de irrisión y de belleza necesarias. Ésta es una escritura que linda con la estética surrealista. El autor cultiva con esmero el uso de la paradoja. Éstas desprenden una impresión de absurdidad cuando el autor opta por el guiño y la denuncia de las falsas sentencias pronunciadas al amparo de la fama. Así, una entrevista a un cantante famoso puede rematarse con una sonada perogrullada que, no lo dudemos, ha de provocar la perplejidad del lector: «afortunadamente no todo lo que no es filete son patatas» (*Héroes*, p. 135). Otras veces, la paradoja estriba sencillamente en el uso de palabras contradictorias y *a priori* incompatibles. Desde una «habitación blanca que está oscura» (*Tokio...*, p. 172) hasta la toma de conciencia de que «todo es verdad y mentira al mismo tiempo» (*Tokio...*, p. 221), pasando por un bar lleno de «lo mejor de lo mejor de lo peor de la sociedad berlinesa» (*Tokio...*, p. 254), las paradojas de R. Loriga demuestran cierta propensión al oxímoro y a la contradicción. Ello podría atribuirse tanto a un afán de juego con el lenguaje como a un gusto facilón por el efecto retórico. Más allá de la paradoja, el humor puede proceder de imágenes o situaciones totalmente extrañas y desconectadas de la realidad que se presentan bajo la forma de pequeñas ficciones dentro de la ficción. Desfilan

ante nuestros ojos la historia del hombre que se comió una lata de sardina en el puerto de Calpe y se peinó con el aceite (*Lo peor...*, p. 52-53), la de la mujer a quien se le congeló el cerebro tras haber robado un pollo y haberlo escondido debajo de su sombrero (*Lo peor...*, p. 8) o la de la banda con tres músicos llamados Perdón, Hoy y Gracias que cantaban «El tipo que traga sables se corta el intestino cuando baila el twist» (*Héroes*, p. 76-77). A contrario, en lugar de anécdotas descabelladas, el humor puede inspirarse en realidades prosaicas. A propósito de su sexualidad de adolescente, uno de los protagonistas reconoce que se masturbaba tanto que «tenía callos en las manos» (*Lo peor...*, p. 106). El humor nace de la exageración y de la autoirrisión. Ambas cumplen una función claramente desdramatizadora.

Asimismo, el sentido común puede convertirse en una fuente de humor. Cuando, a propósito de las comidas de las hamburgueserías con nombres anglosajones, Elder Bastidas afirma que «uno no debe comer nada que no pueda pronunciar con facilidad», está haciendo alarde de una ingenuidad sanchopancesca que lo coloca definitivamente del lado de los marginados, de los inadaptados.

La verdad es que todos los protagonistas de R. Loriga son seres inadaptados, lo que confiere a veces a su discurso una aureola de inocencia y de poesía. Si Gómez de la Serna definió en su tiempo la «greguería» como una suma de humor y de metáfora, R. Loriga no duda en inyectar estos ingredientes y en hacer «greguerías» *sui generis*. En sus novelas, brotan estas frases cinceladas tan ramonianas: «podía patinar sobre la desgracia como sobre una pista de hielo» (*La pistola...*, p. 166) o «domina el inglés con la torpeza de un encantador de serpientes dueño de una flauta rota» (*Tokio...*, p. 223). En todo caso, llama la atención el acierto infalible con el que R. Loriga practica el arte de la comparación. La exactitud y la sencillez de la imagen favorecen la comprensión inmediata del lector e incluso agujonean su imaginación. En los valles anida una «bruma blanca arrastrándose por el suelo como un ejército de fantasmas enanos». También se vale de comparaciones casi aforísticas que parecen directamente heredadas de la sabiduría y de la inventiva populares. Los hombres llegan a ser «guapo(s) como una mentira», las niñas atraen «como un pozo a una moneda», las chicas resultan «agradable(s) como una buena noticia al final de un mal día». Ahora bien, en algunos casos, la expresividad de la imagen radica en su violencia o, por lo menos, en su intensidad. Por ejemplo, el intento de descripción de una voz fuera de lo común da pie a una imagen con fuerte

Anne LENQUETTE

poder evocador: «se puso a cantar con una voz que parecía estar agarrada a una cornisa con una sola mano» (*Héroes*, p. 14). Son imágenes a las que se les podría calificar de «brutas» por su falta de delicadeza y que pueden redundar en un pequeño « morceau de bravoure »:

Y es que así viajan siempre las malas noticias, agazapadas como regalos envenenados, como la sombra afilada de las flores, como el rencor escondido en el corazón de los animales muertos, como la venganza aplazada que aguardan los niños en los puños apretados cuando duermen. (*Tokio...*, p. 266)

Incluso se percibe un toque de sadismo en la minuciosidad con la cual una de los protagonistas describe la pena, un sentimiento «quieto como un insecto clavado en la pared con un alfiler» (cf. *Tokio...*, p. 75).

Por último, las comparaciones de R. Loriga se caracterizan por su radical modernidad. Para ello, no duda en incluir alusiones a aparatos electrodomésticos del siglo XX, sinónimos de progreso como el microondas o la lavadora:

Yo me visto despacio mirando mi propia ropa con la extrañeza de quien intenta conectar un vídeo siguiendo el libro de instrucciones de una lavadora. (*Tokio...*, p. 245)

o en recurrir a elementos que pertenecen a nuestra imaginería colectiva o a nuestras vivencias de ciudadano de fin de siglo. Así es como las cosas se vuelven «más complicadas que encontrar la pareja de un calcetín en la cesta de la ropa sucia» (*Tokio...*, p. 181) y los días acaban teniendo «bordes afilados como una lata de atún» (*Héroes*, p.93). Al rescatar elementos tradicionalmente desechables para la literatura, R. Loriga consigue crear un mundo a su medida, es decir un mundo que refleje en parte el mundo en el que le ha tocado vivir, y una poética personal.

2- IMAGENES RECURRENTES

Algunas imágenes, que contribuyen a la plasmación de esta poética, vuelven de modo casi obsesional en sus novelas. Entre las imágenes machaconas está la del agujero. Éste viene a ser una de las representaciones del vacío tan presente en todos los libros de la

generación X, sea de modo metafórico sea de modo material. El libro epónimo de Douglas Coupland ya presentaba a tres jóvenes que, además de vivir en el desierto (otra representación del vacío), asumían un vacío existencial hecho de vidas con trabajos sin porvenir. *Historias del Kronen* de J. A. Mañas también nos revelaba la vacuidad de la vida de unos jóvenes acomodados y entregados a una ociosidad total. Semejante vacuidad e insustancialidad se encontraba en la vida de P. Bateman, el protagonista de *American Psycho*. La obsesión por las marcas y la similitud hasta la confusión entre unos y otros personajes delataban lo vacío de un mundo basado en las apariencias. En *Tokio...*, la imagen del agujero está omnipresente en la novela. La pérdida de la memoria y la evacuación de los recuerdos acaban convirtiéndose en una grave enfermedad que enfrenta al protagonista con el trauma que supone este vacío mental. El pasado y el presente pasan a ser para él un inmenso « trou de mémoire ». Éste no es sino una metáfora del peligro que acecha a la sociedad del tercer milenio : un vacío afectivo, moral e intelectual. En las demás novelas de R. Loriga, el agujero como encarnación del vacío cobra formas más concretas que pasan por alusiones al pozo, al puente, a la cuneta o al precipicio. Sin embargo, los agujeros pueden, según las novelas, corresponder a tal o cual realidad en conformidad con los personajes. El narrador de *Héroes* evocará el agujero de sus discos (p. 166) y el agujero del culo (p. 133 y p. 151) mientras que los personajes de *La pistola...* verán a través de la misma imagen una piel agujereada por balas potenciales (p. 99) u hoyos de sepultura (p. 127). El agujero tiene un poder evocador fuerte y, sobre todo, llega a convertirse en una imagen polifacética. Ahora bien, más allá de esta plétora de representaciones concretas, el agujero sintetiza también de forma abstracta la vida:

Así que al final todo es cuestión de agujeros y la vida se escapa por agujeros en los que no quieres entrar y vuelve en agujeros de los que no quieres salir. (*Héroes*, p. 152)

Éste encarna también un lugar fronterizo entre vida y muerte, entre norma y transgresión:

Mme dijo que todo lo peor, lo que menos te gusta en el mundo, está dentro de un agujero negro y que puedes no verlo, pero si te asomas un poco ya estás dentro. (*Lo peor...*, p. 107)

Otra imagen vuelve constantemente en las novelas de R. Loriga : la del zapato. Para el autor, simboliza la norma social y el encierro. Las chicas desgraciadas trabajan en las zapaterías y los hombres que parecen infelices llevan zapatos. El poder recordar momentos desagradables contribuye a la infelicidad del ser humano. De allí que se puedan asociar zapatos y recuerdo (*Tokio...*, p. 204). Ambos participan en una doble reclusión mental y material, ya que obligan al individuo a no olvidar su cuerpo ni sus sentimientos o vivencias. Éste se verá obligado a cargar con sus dolencias físicas y morales. Si el autor insiste sobre el carácter estrecho o demasiado pequeño del zapato, es para recalcar la ausencia de libertad que suponen. A contrario, andar descalzo(a) viene a ser un signo de libertad. Se establece a la largo de estas novelas una jerarquía acerca de las diferentes categorías de zapatos. Las zapatillas de deporte y las botas rockeras se granjean la simpatía del autor. Ambos tipos de zapato vienen presentados como zapatos nobles. En estas «zapatillas de colores para todos los niños del mundo» (*Héroes*, p. 31) se cifran una libertad y una generosidad utópicas. Las botas vienen asociadas al mito de las estrellas de rock por ser uno de los atributos de la mitología rockera, además de la cazadora de cuero o de los vaqueros. Encarnan tanto más la libertad cuanto que se relacionan con el baile, o sea la libertad del cuerpo. Son también sinónimas de felicidad. El protagonista de *La pistola...* ve en las botas de serpiente pitón un requisito imprescindible para alcanzar la felicidad. El que se bañe con las botas puestas muestra su apego fetichista a las botas pero constituye además un acto iniciático antes de la muerte final. Los zapatos de golf se llevan la palma de la absurdidad y de la ridiculez. En las novelas de R. Loriga tampoco resulta fortuito el color de los zapatos. Los zapatos negros ejercen un poder de atracción y suelen relacionarse con la serenidad o la felicidad mientras que los zapatos rojos «sólo traen problemas» (*Héroes*, p. 164). Parecen estar vinculados con la desesperanza, de allí que Otto, el alemán asesino de *Tokio...*, lleve puestos zapatos rojos y blancos.

Por último, la carrera y la velocidad se convierten en el corolario de esta obsesión por los zapatos. El verbo «correr» remite explícita o implícitamente tanto a una carrera a pie como a una velocidad excesiva en coche o a un gozo sexual. En *Lo peor...*, prevalece la imagen del ritual de carrera pedestre entre los dos hermanos Fran y Elder. Sirve para poner de realce la fascinación del protagonista ante la velocidad. En *La pistola...*, inspirada en los *road-movies* americanos, la huida en coche de los dos protagonistas está en filigrana en toda la novela. La necesidad de

Ray Loriga, narrador de la generación X

velocidad inherente a la huida se ha de interpretar como una metáfora de la vida. Simboliza el ansia de vivir intensamente y constituye una forma de escapar a la mediocridad y a la trivialidad. En esta carrera contra reloj, los personajes se juegan la vida y la inocencia. Hasta la última bala disparada al aire antes de morir semejará el pistoletazo de salida de una carrera como si la vida no pudiera detenerse. En *Héroes*, la imagen de la carrera resulta más bien onírica. Algunos corren deprisa (p. 64 y p. 90) pero incluso hay quien corre despacio (p. 57), hacia atrás (p. 96) o más rápido que su sombra (p. 69). En realidad, la carrera, sea cual sea la forma que adopte, es una de las representaciones de la huida. Proliferan las imágenes de carreras o las alusiones a la velocidad porque todos quieren escapar de una realidad que les queda estrecha. La velocidad propicia el olvido. Como lo dice el narrador, se trata de «mover(se) deprisa y de no pensar demasiado». Quizá los sociólogos vean en este elogio a la nada y al movimiento una de las secuelas literarias de la famosa Movida. Ésta ha quedado superada; ahora, en la era de la posmovida, el movimiento y la nada se tiñen de pesimismo y de desengaño.

De hecho, muchos críticos como Ramón Freixas, Antonio Ortega o Juan Bonilla¹ han apostado por el carácter sociológico de la literatura de la generación X. Ahora bien, reducir cierto tipo de literatura a un fenómeno sociológico y restarle su literariedad no deja de plantear problemas. Las novelas de la generación X son, quizás más que otras, el «producto literario» de una época. Al escribir literatura, estos novelistas intentan forjar su propia poética gracias a la adopción de un estilo muchas veces minimalista, al uso de metáforas y de procedimientos poéticos y a la construcción de un relato. A nuestro parecer, hay que concederles la facultad de crear literatura, aunque ésta no acate los cánones de la belleza y de la estética. Suscribimos a las palabras de Víctor Fuentes cuando hace hincapié en el doble mérito de los narradores con marbete X:

a) el haber hecho tambalear la bien construida casa de ficción de los escritores de los 80 (...), tan ligada a un nuevo rebrote de la novela bien hecha y hasta de la ficción pura, contaminándola con todas las excrecencias de la cultura actual y con un lenguaje malsonante, del cual ha desaparecido todo vestigio de decoro.

¹ Ramón Freixas, *op. cit.* Juan Bonilla, «Cada cual por su cuenta. Notas sobre última narrativa en España», *Clarín*, año 1, enero-febrero 1996, n°1, p. 7-11. Antonio Ortega, «Entre el ruido y las nueces. Notas sobre últimas tendencias en la novela española, con un intermedio sobre el cuento y una propuesta final», *El urogallo*, mayo de 1996, n° 120, p. 28-42.

Anne LENQUETTE

b) [el de dar] voz novelística a un sector de la juventud marginada e inconforme que, con su forma de actuar y sentir o no sentir, pone el dedo en la llaga de los males morales, culturales y sociales de la sociedad española, y mundial, actual. Más que confundirlos con los personajes de que tratan, y a pesar de su empatía con ellos, a estos narradores hay que considerarlos desde esa nueva posición de «el artista como etnógrafo...»¹.

Resulta innegable el carácter tanto literario como sociológico de esta literatura. Apuntando a lo sociológico, quisiéramos detenernos en un hecho interesante. Esta literatura reivindica su oposición frente a los valores del mayo francés (recuérdense las palabras de reproche de Carlos a su padre en *Historias del Kronen* y la contraportada de *Lo peor...* que la presenta como «una novela sobre una juventud que no es la del 68»). No obstante, el mayo francés fue también un fenómeno sociológico cuya característica esencial consistía en ser un movimiento defendido por los jóvenes y para ellos. También lucharon contra el academicismo imperante y contra la moral establecida. A lo mejor, sin saberlo, la generación X no dista tanto de la del 68...

¹ Víctor Fuentes, *op. cit.*