

Alchazidu, Athena

Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

In: Alchazidu, Athena. *Tremendismo: el sabor amargo de la vida : tras las huellas de la estética tremendista en la narrativa española del siglo XX*. Primera edición Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 115-195

ISBN 978-80-210-8345-5

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135991>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

III. GENERACIÓN X: UNA MODALIDAD FINISECULAR DEL TREMENDISMO

El tremendismo como movimiento literario está vinculado con el período de la inmediata posguerra, aunque sus raíces estéticas y filosóficas se hallan muy ancladas en el pasado de la literatura española. Si bien la estética tremendista tiene una mayor resonancia principalmente en la narrativa publicada por los autores tremendistas más representativos en los años cuarenta y cincuenta (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 156), sus huellas pueden detectarse también en obras posteriores. Esta premisa nos permite suponer una posible –más o menos discreta y relativa– expansión del tremendismo a los períodos posteriores, que llegan hasta el campo de la narrativa actual. Un estudio somero de la producción literaria de escritores contemporáneos, efectivamente, revela rastros evidentes de una inequívoca expresividad tremendista.

3.1. La vuelta del «realismo molesto»

A finales del siglo XX, en la década de los noventa, el panorama literario experimenta una vuelta a las tendencias realistas que algunos críticos relacionan con el *neorrealismo* (Gullón, 2005: en línea). Con ello, de hecho paralelamente, se origina una auténtica «resurrección» de los conceptos tremendistas reflejados en la narrativa de un grupo de escritores que en aquel momento representan la generación literaria más joven. La obra de estos autores –quienes se denominarán Generación X–, diferirá considerablemente de la producción anterior, así como de la de sus contemporáneos y, de cierto modo, hará pensar en la narrativa neorrealista de los años cincuenta (Henseler, Pope, 2007: xi).

Las novelas de la nueva promoción literaria se caracterizan por compartir varios puntos comunes. Conviene destacar, en primer lugar, la preferencia por temas y motivos parecidos, y en segundo lugar, la ambientación de las historias narradas, que se desarrollan casi exclusivamente en espacios urbanos y siempre tienen por marco temporal la actualidad. Los protagonistas suelen ser jóvenes desmotivados –algunos incluso egoístas y cínicos–, cuyas actitudes carecen de los más mínimos atisbos de pensamiento positivo. En la mayoría de los casos los personajes no tienen proyectos vitales, y tampoco se plantean metas y objetivos que quieran alcanzar. Miran al mundo y a su propia existencia desde unas perspectivas acentuadamente negativas y pesimistas, sumiéndose en un escepticismo y nihilismo extremos. Ese hecho, pues, nos hace pensar en que el tremendismo de posguerra vuelve, otra vez, a la escena literaria.

Al analizar las obras respectivas, podemos averiguar que son manifestaciones de una estética singular, en la que, sin embargo, es posible identificar algunos de los elementos más importantes del tremendismo. Por eso, cabe especular sobre cierta forma de renovación y actualización, así como sobre una posible reivindicación de vinculación de la estética finisecular con los más elementales conceptos tremendistas de posguerra. En este sentido se ofrece, incluso, la posibilidad de sugerir la denominación *neotremendismo*; no obstante, conviene dejar claro que de ninguna forma aspiramos a introducir un nuevo término literario. Dada la complejidad del problema planteado, se necesitaría más espacio del que nos permite el presente apartado para realizar un estudio en profundidad. Por lo tanto, procuraremos nada más señalar los rasgos más importantes de la narrativa finisecular que nos hacen considerar a algunos de los escritores contemporáneos potenciales continuadores y nuevos portavoces de los conceptos tremendistas.

3.1.1. La nueva promoción de los noventa

La literatura española de la última década del siglo XX está estrechamente unida a la producción de la Generación X, entre cuyos representantes más destacados pueden incluirse, aparte del mencionado José Ángel Mañas, a Ray Loriga, Lucía Etxebarria, Benjamín Prado, Martín Casariego, Roger Wolfe y David Trueba, entre otros. Una detenida lectura de sus novelas revela ciertos componentes que nos hacen suponer que si éstas hubieran sido publicadas medio siglo antes, seguramente habrían sido consideradas tremendistas. Nos limitaremos a referirnos a los primeros tres autores recién nombrados, porque sus obras respectivas –todas y cada una en su singularidad– reflejan muy bien la situación en la sociedad española de la década de los noventa. Además hay otra razón que apoya la elección, pues estos escritores han logrado aprovechar el prometedor arranque de sus carreras literarias, y se han asegurado un lugar firme en la escena de las letras españolas

peninsulares. Tanto Mañas, como Loriga, o Etxebarria son hoy día creadores consagrados, y su obra disfruta de cierto reconocimiento por parte de la crítica, y de un considerable éxito entre los lectores.

En primer lugar, será oportuno prestar atención al nombre que se atribuye a esta nómina de autores, puesto que en el contexto de la literatura española suele subrayarse su vínculo con la novela *Generation X* (1991) de Douglas Coupland, en la que el autor canadiense refleja el mundo de los jóvenes de los noventa con sus principales problemas derivados de la crisis de la sociedad occidental. Según observa Kathryn Everly, sin embargo, «Coupland´s benevolent Generation Xers have little to do with the violence, sexual promiscuity, and hard drug use characteristic of the Spanish Gen X» (2007: 172). Además, citando a Juan Bonilla, la académica norteamericana apunta que es necesario distinguir entre la generación en términos históricos, y el grupo literario (Everly, *ibid.*).

En esta tesitura no deja de tener interés que uno de los rótulos barajados para nombrar ese grupo de escritores españoles de la última década del siglo XX fuera el de «Generación Kronen» (Mancha, 2006: 25), en una clara referencia a *Historias del Kronen* (1994), la primera novela de José Ángel Mañas. Conviene señalar que algunos de los propios escritores tampoco veían razones para que sus obras se relacionaran con la novela de Coupland, y aún menos con la Generación X como fenómeno sociológico. En este sentido cabe mencionar a José Ángel Mañas, que en una entrevista concedida con ocasión del vigésimo aniversario de la publicación de su novela *Historias del Kronen*, resumió sus reservas al respecto.

El concepto de ‘Generación X’ a mí nunca me gustó. En su novela, Coupland describía a un grupo de treintañeros en una ciudad marginal de EE. UU. que se consideraban desfavorecidos por la “lotería generacional”. Es una especie de resentimiento generacional el que desarrollan que, en mi opinión, se aplicó mal a los protagonistas de *Historias del Kronen* (Girela, 2014: en línea).

Dos décadas después de la publicación de su ópera prima, José Ángel Mañas reconoce el gran impacto que su novela tuvo entre los lectores españoles; asimismo admite el papel importante que le tocó desempeñar en la escena literaria finisecular. El autor en este estado de cosas, por lo tanto, percibe la publicación de su obra como un importante punto de partida para la nueva narrativa, un momento clave gracias al que se abrió paso hacia caminos y direcciones que diferían de los preferidos por la producción oficial publicada hasta el momento.

En cuanto a lo de ‘Generación Kronen’, es lógico que se pongan ese tipo de etiquetas, pero yo no fui quien la creó. Antes de *Historias del Kronen*, había muy buenos libros que desarrollaban este realismo sucio, como *Lo peor de todo*, de Loriga, pero no tuvo la misma repercusión social. El éxito de Kronen fue el que abrió las puertas a otra gente

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

que quizá, sin él, no habría publicado. Las editoriales empezaron a buscar gente joven que hiciera algo parecido y así comenzó el fenómeno (Girela, *ibid.*).

Ray Loriga, a su vez, también dejó constancia de que no se sentía unido a los demás autores jóvenes que comenzaron a publicar, igual que él, en la década de los noventa; en consecuencia se negaba a aceptar que pudieran existir lazos compartidos que justificasen su agrupación en la misma generación literaria.

Lo otro, lo de la generación X, Mañas y demás, creo que era muy artificial puesto que éramos gente que tenía muy poco que ver en lo literario y que además no teníamos ningún contacto personal. Todos los escritores reniegan de ser metidos en una generación, pero si hablamos de los Beatniks o la Generación del 27, existía un lugar de encuentro, era gente que se conocía, incluso eran amigos y participaban de proyectos comunes. Luego cada cual podía ser muy diferente, pero había un núcleo. En mi supuesta generación nunca lo hubo. Cuando yo empecé a publicar no conocía de nada a ninguno de los escritores que luego me pusieron como compañero de ruta y sigo sin conocerlos (Calderón Mariscal: en línea).

Pese a todas las objeciones comentadas, finalmente ha arraigado el nombre de Generación X para referirse a la nueva promoción de escritores de los noventa, y cabe añadir que éste quizás resulta más apto, porque expresa mejor el carácter de la juventud de la época que protagoniza las novelas de dicho corpus literario. La x –como un símbolo general empleado en las matemáticas para designar la incógnita, algo indefinido, desconocido–, logra reflejar con acierto las características más llamativas de la generación joven al umbral del nuevo milenio. Es preciso subrayar que la mayoría de los autores de la Generación X trata en sus obras un amplio abanico de temas, entre los que dominan sobre todo la búsqueda de la identidad, los conflictos generacionales o las relaciones interpersonales. Puesto que las historias narradas están vinculadas a la contemporaneidad, el contexto concreto de la sociedad occidental en los noventa desempeña un papel fundamental, y forma un marco de referencia importante, dentro del cual están situados los diversos problemas planteados.

Respecto a lo dicho surgen varias preguntas. ¿Qué tienen en común las obras tremendistas de la inmediata posguerra con estas novelas, escritas cincuenta años más tarde? Si tanto aquellas como estas se relacionan con los períodos concretos de su publicación, entonces, ¿cómo pueden compartir rasgos comunes cuando las separa más de medio siglo? Aunque tal vez suene sorprendente, como veremos más adelante, la producción literaria de ambas épocas comparte más de lo que a primera vista pudiera parecer. Para poder apreciar aquellas características de la narrativa de la Generación X que brindan puntos de contacto con algunas obras del período de la posguerra, conviene contextualizarlas en su marco histórico, social y cultural respectivo.

3.2. Al umbral del nuevo milenio

A finales del siglo XX España atraviesa un período decisivo que marca una nueva etapa en la historia reciente del país, relacionada, ante todo, con el paso de un sistema autoritario a otras formas de gobierno democráticas. Según observa Javier Tusell «la trascendencia de la transición española a la democracia es [...] en muchas latitudes, un acicate o incluso un modelo para la sustitución de regímenes dictatoriales por otros de carácter democrático» (1988: en línea).

Paralelamente con la transformación de la escena política, en la sociedad se producen otros cambios radicales. El gobierno socialista recibe un apoyo significativo de una gran parte de intelectuales y artistas, que responden a la iniciativa por el «cambio cultural». En este contexto cabe mencionar la importancia de la figura destacada de Enrique Tierno Galván, alcalde de Madrid, y uno de los políticos más populares de la época, que llegó a simbolizar el poder municipal de la izquierda y quien se esforzó «por hacer de la ciudad un ámbito de convivencia y cultura» (Paniagua, 2009: 93). A raíz de semejantes impulsos emergieron propuestas culturales de todo tipo, que –si bien diferían en cuanto a objetivos y a sectores sociales a los que iban dirigidas–, compartían el mismo espíritu de optimismo y alegría creativa que siempre acompañaba sus actividades. Esas manifestaciones, a su vez, encontraron su encarnación en la movida madrileña, uno de los fenómenos culturales más interesantes y peculiares, «un producto españolísimo» (Urioste, 2004: en línea).

Según observan varios estudiosos, una de las características principales de la década de los ochenta está constituida por la amplia acogida de las ideas de internacionalización y europeización, representadas por los esfuerzos de apoyar la máxima integración del país en las estructuras europeas. Asimismo, puede observarse una rápida implementación de modelos culturales de la sociedad occidental en la vida diaria de los españoles, de manera que al comenzar la década de los noventa España se presentaba ante el mundo como un país democrático y moderno.

En los años ochenta la sintonía entre España y Europa sólo necesita una ratificación simbólica e internacional y a lo largo de esa década se construyen las condiciones civiles, políticas y económicas que la hacen posible. Así, en 1992 España cumple holgadamente sus tres compromisos internacionales: la Exposición Universal en Sevilla, Madrid como capital cultural de Europa y los Juegos Olímpicos de Barcelona (Gracia, Ródenas, 2011: 7).

Frente a esta situación se abría un enorme contraste entre la atmósfera vivida en la sociedad española en cada una de las últimas dos décadas del siglo XX; como apunta acertadamente Carmen de Urioste «mientras la sociedad de los ochenta compartía la idea de la integración de España en Europa, lo cual propició la aceptación de cualquier idea o estilo europeísta, la década del noventa se carac-

teriza por la desaparición de un proyecto colectivo» (2004: en línea). Debido a la evolución posterior de la coyuntura en la sociedad española, el optimismo inicial se ve sustituido por el desencanto y por una profunda desilusión.

3.2.1. Tiempos apocalípticos

Al acercarse el fin del siglo, se siente un considerable crecimiento del malestar generalizado, motivado por diferentes razones. Aparte de los factores objetivos, como la situación política o económica, vuelven a tener protagonismo los temores y miedos a un final inevitable que se percibe muy cercano, de modo que la sensación de inseguridad se va agravando. La atmósfera de angustia y preocupación que siempre acompaña a los períodos marcados por una ausencia de certezas, por la inestabilidad y por la crisis, prepara un terreno fértil en el que germinan y proliferan visiones negras, e incluso, apocalípticas del mundo. Además, hace dieciséis años se trataba de un hito histórico doblemente importante, ya que el fin del siglo coincidía con el final del milenio, y éste desde siempre se interpreta como un radical «cambio de época al que se suele atribuir una carga transgresora, decadentista –en su dimensión metahistórica–» (Buck, Gastón Sierra, 2005: 9).

Desde los remotos tiempos de comienzo de la historia universal, el final de una época representa un punto crucial, que invita a hacer cuentas de las etapas pasadas. La idea implícita del fin, del cierre ficticio y punto terminal, quizás sea una de las causas importantes a las que se debe una atmósfera cargada de energías negativas como la que caracteriza los períodos finiseculares. Y esa circunstancia se encuentra reflejada en el pensamiento pesimista que, a su vez, se nutre del escepticismo y nihilismo. Por esa razón en momentos culminantes marcados por la crisis parece inevitable que la existencia, la vida y el destino del hombre se asocien con visiones negativas, sin posibilidades de encontrar soluciones viables. En este sentido, el fin del siglo XX no ha sido ninguna excepción, pues según comenta Andreas Hunziker:

Hasta hoy, este concepto [bíblico] del apocalipsis es válido y la gente cree en ello; cada vez a finales de un siglo o de un milenio, estas visiones apocalípticas renacen [...]. A fines del siglo veinte y del segundo milenio, la cuestión del apocalipsis tuvo gran importancia otra vez, aunque el contenido era –por parte– diferente. Otra vez había fanáticos religiosos, sectas y escritores apocalípticos que anunciaban el cercano fin del mundo (y también se preparaban para eso) (Hunziker, 2004: 170–171).

Aquella inquietud que se palpaba en la sociedad –y que irá creciendo a lo largo de la década de los noventa–, culminará justo en la entrada del nuevo milenio. En esta línea se inscribe la interpretación de Sabas Martín, quien afirma:

A las puertas del Tercer Milenio, la actual incertidumbre ante las grandes bifurcaciones históricas que habrán de surgir como resultado del declive que precede al final de un tiempo y el nacimiento de una nueva era propicia una cultura de mezcla y encrucijada, un pensamiento en agonía (Martín, 1997: IX).

No obstante, el optimismo y la euforia en la sociedad española que caracterizaron los años ochenta, se agotarían poco después de percibirse los últimos ecos del 1992. Aquel año trazará una sutil línea divisoria entre los «felices ochenta», y los «nefastos noventa». La segunda mitad de la década caerá ya plenamente bajo la influencia del desengaño y de una desilusión amarga, lo que sería, a su vez, una directa consecuencia de la crisis sin precedentes que sufrirá la sociedad moderna, y cuyos estragos afectarán la vida en todos los campos, haciéndose sentir tanto en el ámbito económico, como en el social, igual que en el cultural. Y este hecho, naturalmente, se verá reflejado en la obra de los autores que comienzan a escribir precisamente en el período en cuestión. Así comenta la situación en la España de los noventa, por ejemplo, la protagonista de *Amor, curiosidad, Prozac y dudas* (1997), ópera prima de Lucía Etxebarria, cuando al hablar sobre su superior –representante de la generación mayor y dirigente en la sociedad actual–, compara las condiciones que tuvo él al inicio de su carrera profesional, con las que se ha de enfrentar la generación joven de la heroína:

el tío tenía cuarenta y un años, y la obtención de su máster IESE (que a saber cuánta pasta les habría costado a sus papás) había coincidido con los felices ochenta, aquellos años dorados en que se contrataba a perfectos inútiles por cifras astronómicas, como si fueran jugadores de fútbol. Lo que yo te diga, que le tocó la lotería demográfica, porque si llega a nacer quince años después otro gallo le habría cantado (Etxebarria, 1997: 36).

De este modo la comparación de la edad dorada de los tiempos antiguos con la actualidad amarga sirve para reforzar el contraste entre la despreocupación y la felicidad del pasado, por un lado, y el deprimente desconsuelo del presente, por el otro. En consecuencia, se llega a destacar el sucesivo crecimiento de la desilusión y del desengaño, lo que a su vez, contribuye a generar en la sociedad tensiones indeseables y sensaciones de tremenda inseguridad.

3.2.2. Globalización del mundo X y la vorágine del hiperconsumo

En relación con las obras de los escritores de la Generación X se suele acentuar su valor testimonial, en algunos casos –como por ejemplo el de Mañas– se habla incluso de crónicas urbanas (Urioste, 2004: en línea), dado que esta narrativa

ofrece un reflejo de la vida diaria en las grandes ciudades españolas en la década de los noventa. Según observan algunos investigadores en relación con *Historias del Kronen*, «[l]a novela, a pesar de la repulsa crítica, reinsertaba con vigor expresivo a sus jóvenes protagonistas en la vida social, no en la imaginada, los espacios imaginados familiares, sino en la cotidiana, donde la gente reacciona y siente como en la realidad» (Gullón, en línea). El lector por lo tanto, al seguir las historias de los personajes puede observar cómo éstos se mueven y actúan en un país en pleno movimiento, en el que culminan los procesos de transformación.

Partiendo de la tesis orteguiana, Christine Henseler y Randolph Pope apuntan que a los seres humanos nunca les corresponde en la sociedad un papel de meros observadores de la historia, sino que es sumamente importante entender su condición como «questioning mind, a project, and more than an isolated self» (2007: xviii). A continuación los estudiosos observan que las esenciales preguntas formuladas por el filósofo Ortega y Gasset –«¿qué cambios de la estructura vital ha habido? ¿Cómo, cuándo y por qué cambia la vida?» (*apud* Henseler, Pope, *ibid.*)–, tienen una mayor resonancia precisamente en períodos de transformación, como en el caso de la Guerra Civil y el de la transición a la democracia.

La sociedad española finisecular ha cambiado, y no solo en relación con la situación política y económica, sino que se ha transformado también su faceta cultural y social. Una de las consecuencias del nuevo estilo de vida es, entre otras, la divulgación de una cultura abierta a los impulsos que vienen desde fuera y que retoma, ante todo, los modelos anglosajones (Caro Martín, 2007: 12). Estas circunstancias forman parte de unos procesos complejos e inevitables, pues, según advierte Lipovetsky «[l]a época en que vivimos está caracterizada por una poderosa e irresistible tendencia a la unificación del mundo. En Francia se denomina mundialización, y en otras partes globalización» (2011: 13). La nueva estética universal y globalizada tiene su lado sombrío, dado que se somete a los cánones del consumismo y de la masificación –que, a su vez, procuran satisfacer los gustos más generales–, y por ello resigna a la diversidad y la diferencia, para apostar por la homogeneidad y la uniformidad, de manera que finalmente resulta ser estéril, carente de personalidad propia. Sea como fuera «esta unificación del mundo [...] representa un cambio general y profundo tanto en la organización como en la percepción de nuestro mundo» (Lipovetsky, *ibid.*).

En los noventa cuando el fenómeno de la globalización tuvo su principal arranque, dada su novedad, todavía carecía de nombre, pero casi de inmediato surgieron intentos de denominar aquellas circunstancias especiales, nunca experimentadas en semejante escala en períodos anteriores. Una de las designaciones peculiares fue realizada por el poeta Yevgueni Yevtushenko en el primer lustro de la década, cuando visitó Chile para impartir algunas conferencias en las universidades del país. En aquella ocasión, el literato ruso frente al impacto de la experiencia afirmó:

Los pueblos están afrontando una amenaza que afecta por igual a Chile y a Rusia. Es la *macdonalización*. Yo quería comprar en Santiago algo chileno para mi esposa, es difícil hacerlo entre tanta cosa de Honk Kong, Taiwan o Estados Unidos (Efe, 1994: en línea).

En este contexto cabe mencionar que el mismo término de *macdonalización* aparecerá en algunos ensayos posteriores.⁵⁸ Sin embargo, los cambios radicales forman una parte inevitable de la evolución, y por ello hay que afrontarlos. Y como suele ocurrir en semejantes trances, algunos reaccionan con disgusto, mientras que otros ponen en claro su satisfacción. Resulta interesante en este entorno una colección de cuentos de escritores contemporáneos, españoles y latinoamericanos, titulada *McOndo* (1996), cuyos editores Alberto Fuguet y Sergio Gómez son, por casualidad, chilenos. El libro incluye cuentos de autores que figuran como portavoces de la nueva generación finisecular, pues el prólogo titulado «Presentación del país McOndo» (1996: 9–18), se puede entender como una proclama, un manifiesto. Entre los escritores latinoamericanos cabe mencionar –aparte de los editores nombrados–, al peruano Jaime Bayly y al mexicano Jordi Soler. Los únicos tres representantes españoles incluidos en el volumen son Martín Casariego y, precisamente, José Ángel Mañas y Ray Loriga.

Si bien el título del libro alude claramente al Macondo de García Márquez –emblema inequívoco del realismo mágico, y para muchos incluso de la literatura latinoamericana–, su forma gráfica, sin embargo, nos hace pensar directamente en el símbolo por excelencia de la globalización y de la comida rápida: el McDonald's. Ésta por ser una de las cadenas de «fast-food» más extendidas, quizás mejor que ninguna representa el estilo de vida uniforme y universalizada, que no se limita a un espacio cultural concreto.⁵⁹ Veamos cómo lo comentan en el prólogo los propios editores, quienes se refieren principalmente al ambiente latinoamericano; no obstante, lo dicho se puede aplicar perfectamente también a España:

Sobre el título de este volumen de cuentos no valen dobles interpretaciones. Puede ser considerado una ironía irreverente al arcángel San Gabriel, como también un merecido tributo. Más bien, la idea del título tiene algo de llamado de atención a la mirada que se tiene de lo latinoamericano. No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles.

58 Véase, por ejemplo, el trabajo de George Ritzer publicado bajo el sugerente título de *The McDonalization of Society* (1996).

59 Semejantes paralelismos están condicionados, de hecho, por las mismas motivaciones que en el caso de Yevgueni Yevtushenko. Mencionemos que otros autores emplearon una denominación muy parecida: McWorld. Véase por ejemplo el libro de Benjamin R. Barber titulado *Jihad versus McWorld. Terrorism's Challenge to Democracy. How Globalism and Tribalism Are Reshaping the World* (1996).

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y mucho más cercano al concepto de aldea global o mega red.

El nombre (¿marca registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. [...] Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos (Fuguet, Gómez, 1996: 14–15).

Los autores, cuyos textos están incluidos en el volumen, ofrecen una visión esencialmente tremenda del mundo finisecular, visto desde una perspectiva particular: la de la juventud urbana de sus respectivos países, de sus sociedades y culturas. Estos jóvenes, sin embargo, comparten las mismas influencias musicales, cinematográficas y, en menor medida, también literarias, de modo que esta cultura universal representa un marco referencial absoluto en el que se van diluyendo, poco a poco, las diferencias entre sociedades localizadas en distintas partes del planeta. Para ilustrar lo dicho, nos sirven muy bien las palabras de Alberto Fuguet y Sergio Gómez con las que se concluye la presentación del «nuevo espacio mcondiano»:

debajo de la heterogeneidad algo parece unir a todos estos escritores [quienes aparecen en el libro], y a toda una generación de adultos recientes. El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediamente sin buscarlo. Hemos crecido pegados a los mismos programas de televisión, admirando las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica. Todo esto trae, evidentemente, una similar postura ante la literatura y el compartir campos de referencias unificadores (Fuguet, Gómez, 1996: 18).

Una de las consecuencias de la globalización en el campo cultural es el hecho de vivir en un mundo «empequeñecido», donde van desapareciendo las fronteras divisorias entre sociedades de países diferentes, que al renunciar a las propias particularidades y con ello a la diversidad, cada vez más, van asemejándose una a la otra. Frente a lo local se da preferencia a lo universal, cuyo radio de acción es mucho más amplio y menos limitado. Según comenta Lipovetsky: «El espacio, en cierto modo, se ha encogido y el tiempo acelerado, hemos entrado en la era del espacio-tiempo mundial» (2011: 18).

Éste es pues el contexto cultural en el que se publican las óperas primas de la Generación X. Como se puede apreciar la narrativa finisecular, igual que la tremendista de la posguerra, refleja los problemas de la sociedad en la que nace y emerge como una reacción artística en respuesta a los impulsos de la vida cotidiana. Difícilmente en la historia del siglo XX encontraríamos dos períodos situados en el ficticio eje temporal tan lejos el uno del otro que, sin embargo, al margen

de las diferencias lógicas y naturales, guardasen también tantas semejanzas. Antes de pasar a señalar los puntos compartidos, veamos primero las diferencias más llamativas entre los dos períodos en cuestión: los años cuarenta en la España de la posguerra, y la década de los noventa en un país transformado y prácticamente irreconocible. Los cambios forman parte natural del desarrollo de cada sociedad, sin embargo, en el caso español es posible constatar que se trata de uno de aquellos Estados europeos en los que a partir de la segunda mitad del siglo XX se asistirá a los más radicales, profundos y dramáticos cambios y complejos procesos reformistas.

Al terminar la Guerra Civil, según observa Inmaculada de la Fuente, el país se encontraba en una situación desolada, y debido a una destrucción casi absoluta, se quedó prácticamente en ruinas.

Regiones devastadas, provincias yermas, cultivos abandonados. ¿Cómo pretender que los pueblos y ciudades conservaran el mismo rostro tras la hecatombe? La violencia, al menos la más cruel y visible había terminado, pero empezaba la nada.

Como en el inicio del Génesis, en los cuarenta no había nada. Ése era el sentir de muchos españoles cuando escudriñaban en sus despensas o se aventuraban a inspeccionar la calle (Fuente, 2002: 37).

De semejante situación se deduce que el país atravesaba períodos difíciles, agravados por una marcada y profunda crisis económica. En consecuencia, la mayoría de la sociedad española vivía en la miseria, sufriendo de una escasez de alimentos y pasando hambre. Y aquí hay que buscar las razones por las que el hambre representa un tema esencial en la narrativa de la posguerra con el que el lector inevitablemente tiene que topar de una manera u otra. En los noventa éste no será el mayor de los problemas palpantes, todo lo contrario. Según observan algunos articulistas: «Si en la posguerra media España estaba tísica, a finales del siglo XX la otra media padece trastornos psicosomáticos. El problema ahora no es conseguir un plato de lentejas, sino que el plato no engorde» (Argos, 1992: en línea). La vida acelerada en un mundo globalizado regido por las leyes del consumo y del hiperconsumo, en términos de Lipovetsky (2010), genera nuevos problemas, antes prácticamente desconocidos –cabe mencionar por lo menos, las neurosis, el estrés y las enfermedades psicosomáticas, como la anorexia y la bulimia, por nombrar solo algunas de las más corrientes enfermedades de la civilización–.

La literatura de corte realista vuelve su mirada hacia la actualidad procurando ofrecer una visión particular de la sociedad, de modo que los grandes trances, conflictos y problemas se convierten en temas principales que en las obras literarias reciben su reflejo artístico. A pesar de las disparidades entre las respectivas fases históricas de la sociedad, la posguerra comparte con la década de los noventa algunos puntos en común: se trata de períodos en los que se abre una nueva

etapa, surge una generación literaria joven cuya obra despertará muchos debates, y renace una inusual estética llamativa y singular, cuya existencia, sin embargo, se cuestionará y se pondrá en duda.

3.2.3. El síndrome del «lobo malo»

Las cifras de las estadísticas demuestran que desde hace varias décadas en Europa vivimos en una sociedad de bienestar generalizado y de considerable abundancia material –asociada, a su vez, con el consumo, y el hiperconsumo–, no obstante, este hecho no nos asegura una mayor satisfacción. En esta relación cabe mencionar *La felicidad paradójica* de Lipovetsky, donde el sociólogo francés ofrece un minucioso análisis del mundo occidental.

La sociedad de hiperconsumo es contemporánea de la espiral de la ansiedad, de las depresiones, las carencias de autoestima, el duro trabajo de vivir. Recordemos lo que dijo Woody Allen: «Dios ha muerto, Freud ha muerto y, en cuanto a mí, no me siento bien»: a todos les cuesta cada vez más afrontar las dificultades de la vida, todos tienen la sensación de que la vida es más opresiva, más caótica, más «insoportable» precisamente cuando mejoran las condiciones materiales (Lipovetsky, 2010: 140–141).

Y justo esto constituye una de las mayores paradojas de nuestra sociedad. Según apunta el sociólogo noruego Thomas Hylland Eriksen, en comparación con las generaciones de nuestros padres, y de nuestros abuelos, disfrutamos de un nivel de vida mucho mejor, aunque, no obstante, no estamos más contentos que ellos, más bien todo lo contrario (cfr. 2010: 55–56). Según comenta Gill Lipovetsky «[m]ientras resplandece la euforia del bienestar, todos tienen, más o menos, la sensación de no haber vivido lo que habrían querido vivir, de no ser comprendidos debidamente, de estar al margen de la “verdadera vida”» (2010: 141).

Los autores de la Generación X ofrecen en sus novelas la plasmación artística del perfil de un sector determinado de jóvenes de la sociedad española finisecular, cuyas vivencias diarias reflejan estas circunstancias, examinadas por ambos pensadores europeos recién nombrados. De este modo, el lector observa cómo se produce un desequilibrio peculiar en las vidas de los protagonistas, si las comodidades y las seguridades económicas están contrarrestadas por una falta de aspiraciones, y una ausencia de valores positivos. En consecuencia, los personajes están frustrados, permanentemente descontentos y, en el fondo, son profundamente infelices.

Eriksen, a este respecto, habla del «síndrome del lobo malo» (cfr. 2010: 25–26). Con el ejemplo del personaje animal del lobo del cuento tradicional de los tres cerditos, demuestra que en el mismo momento en que uno alcanza su meta, si no se propone otra, nueva, pierde, inevitablemente, el sentido de su existencia.

Así pues, el hecho de obtener siempre lo que uno desea, en vez de proporcionar satisfacción, se convierte en causa de grandes frustraciones. Es el caso de Carlos, protagonista de *Historias del Kronen*, un prototipo de personaje abúlico, un joven que aparentemente «lo tiene todo», dado que vive sin preocupaciones, rodeado de lujos, sin la necesidad de esforzarse para conseguir lo que se le antoja. Pero esta abundancia material contrasta con un vacío espiritual de profundidades abismales.

Aunque a primera vista puede parecer que la existencia del protagonista se basa en puras diversiones despreocupadas, lleva una vida desordenada que en realidad no le satisface. Por eso busca algo con que romper la monotonía de sus días; pero sus esfuerzos poco sistemáticos –aunque no por ello menos desesperados–, se realizan siempre dentro del mismo campo de actividades que resulta muy limitado: salir con amigos, entablar relaciones sexuales sin compromisos, matar el tiempo entre citas y encuentros, etc. Detrás de la «ligereza» de la existencia del personaje se pueden intuir ciertas señas que, inevitablemente, nos hacen pensar en «las muecas de angustia del malestar» (Lipovetsky, 2010: 140). En consecuencia, en la vida de Carlos –sin preocupaciones económicas y repleta de comodidades–, se plasma una de las tendencias más paradójicas que se propagan en la segunda mitad de la década de los noventa, y que atañe a un número cada vez mayor de personas. El personaje cuenta con seguridades y certezas de todo tipo, no se ve limitado por compromisos, ni responsabilidades, de hecho lo tiene todo, y puede hacer lo que le plazca, no obstante, a pesar de ello, no está contento. «Un paso adelante, un paso atrás: la alegría, la gracia de vivir no están en la agenda del progreso. Cada vez más satisfacciones materiales, cada vez más viajes, juegos, esperanza de vida: pero eso no nos ha abierto de par en par las puertas de la alegría de vivir» (Lipovetsky, 2010: 141).

3.3. La narrativa de la Generación X

3.3.1. La irresistible levedad del silenciamiento

En el momento de su publicación las obras de los integrantes de la Generación X no contaron con una amplia acogida en el mundo de las letras, más bien todo lo contrario; de manera que, en ciertos aspectos, podemos observar cómo se repite el «guión tremendista» de la posguerra. Según las cavilaciones de Germán Gullón, el formidable interés que la narrativa de estos escritores despertó entre los lectores vino acompañado por un desapego significativo de la crítica y de los círculos académicos, puesto que estos narradores:

Escribían una literatura comprometida con lo cotidiano, con sus experiencias personales, y contaron como únicos aliados a los lectores jóvenes, quienes enseguida le cogieron

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

el gusto a leer las novelas X porque les parecían relevantes para su situación personal. Contrarrestaron con la compra masiva de las obras el silenciamiento o el desdén impuesto por la mayoría de los profesores universitarios y críticos literarios (Gullón: en línea).

Efectivamente, si repasamos la bibliografía secundaria, notaremos que la mayoría de los primeros estudios sobre la narrativa de la Generación X la realizaron hispanistas extranjeros, ante todo norteamericanos. Es posible interpretar el mencionado desdén, igual que el silenciamiento en el ambiente nacional, como producto más o menos directo de una serie de circunstancias. Según advierte Gullón, las principales causas que desembocaron en esa situación de incoherencia tienen que ver con el hecho de que parte de la crítica recurría a la aplicación de criterios tradicionales para realizar su valoración, mientras que «[e]n cambio, los autores, sus ficciones, los personajes que en ellas aparecen y sus modos poco convencionales de comportarse, pedían que los textos no fueran juzgados desde patrones fijos, sino desde las preferencias del lector individual» (Gullón, *ibid.*). Sin embargo, según se añade a continuación en el artículo:

Estas novelas representaron, pues, una realidad existente. Los que se negaron a aceptar estas novelas como la representación de una cambiante realidad rehusaban en el fondo aceptar el desarrollo ocurrido en la sociedad en los años noventa (Gullón, *ibid.*).

La narrativa de la Generación X cayó sobre la escena literaria finisecular inesperadamente como un meteoro, y de igual manera que el tremendismo en la posguerra, despertó reacciones muy diversas. Si en relación con el tremendismo sirvió de detonante la *Familia de Pascual Duarte* de Cela, en los noventa ese mismo papel lo desempeñó *Historias del Kronen* de Mañas. Además, recordemos que con la aparición de la ópera prima de Mañas, así como ocurrió décadas atrás con la de Cela, se inicia una nueva fase de la narrativa española. Cuando el libro de Mañas salió a la luz, debido a que difería radicalmente de la producción literaria anterior, resultó imposible encasillarlo –como pasó con la novela celiana en los años cuarenta–. Y finalmente apuntemos que en cuanto a su valoración, esta ficción provocó todo tipo de reacciones contrarias. Si bien es cierto que debido a la manera particular de tratar los temas planteados, la novela causó un rechazo innegable entre algunos críticos y estudiosos (Henseler, Pope, 2007: xvi), por otro lado, sin embargo, tampoco faltaron evaluaciones positivas, como por ejemplo las de Pilar Capanaga:

A pesar de su juventud, Mañas hace alarde de maestría creadora, consiguiendo mantener a lo largo de la novela, a través del lenguaje bastante monótono y sin ninguna pretensión de estilo alto, es más, con un anti estilo, una tensión dramática, que alcanza un clímax verdaderamente estremecedor en su epílogo trágico (1996: 51–52).

Desde el primer momento *Historias del Kronen* se mereció el aplauso de Manuel Vázquez Montalbán, quien apreció, ante todo, la forma con que el autor plasmó la sociedad finisecular en su obra, e incluso llegó a trazar paralelismos entre la novela de Mañas y *El Jarama*, de Rafael Sánchez Ferlosio (cfr. Ortiz, 2003: en línea). Varios estudios destacaron que en toda la narrativa de la Generación X existen unos puntos de intersección que la unen al neorrealismo (Henseler, Pope, 2007: xi). No obstante, aparecieron también valoraciones que procuraban inscribirla en la línea del *realismo sucio*. Por otra parte, algunos de los propios autores se oponen a semejante clasificación. Así, en 1998 José Ángel Mañas publica un artículo –un «manifiesto punk» (Urioste, 2004: en línea)– titulado «Literatura y punk. El legado de los Ramones.», donde define las bases de su propia creación literaria, y declara: «También Umbral se ha preocupado de etiquetar cierta nueva literatura como Realismo Sucio, y parecía ilusionado en su momento» (Mañas, 1998: 40). Además, el autor en una nota añade la siguiente aclaración: «Lo de Realismo Sucio se suele aplicar a Carver, Tobias Wolff y Richard Fox. Tiene ciertas connotaciones sociales que no siento que puedan aplicarse a lo que hacen mis jóvenes [sic] drugos» (Mañas, 1998: 43).

3.3.2. El peso de la X en la narrativa de José Ángel Mañas y Ray Loriga

3.3.2.1. Frente a la brecha generacional

La vida de los protagonistas de *Historias del Kronen* se nos presenta como una existencia pasiva, reducida a su función vegetativa, puesto que los protagonistas se sumergen deliberadamente en una inactividad que causa estragos y tiene como consecuencia el hastío. Así, somos testigos de cómo estos jóvenes están atrapados en un estado de aburrimiento permanente, incluso en situaciones en las que, supuestamente, se divierten. El aburrimiento finalmente pasa a ser una parte inseparable de su vivir, que se convierte en su propio estilo de vida. El norte hacia el que están dispuestos a mirar parece ser el representado por el «sacro trinomio» de *sex, drugs and rock and roll* (Henseler, Pope, 2007: xviii), pero aun así, detrás de la mayoría de sus actividades, en realidad se esconde la necesidad urgente de matar el tiempo.

Los conflictos generacionales entre padres e hijos aparecen recogidos en la mayoría de las obras de la Generación X. El tema de la brecha generacional es eterno, y según comenta Astur González «sea la generación que sea, estamos hablando de algo muy antiguo e inherente al hombre: el rechazo a lo inmediatamente anterior y consolidado para buscar la propia identidad» (2012: en línea). Como veremos, sin embargo, a diferencia de las épocas anteriores, en el caso de los protagonistas finiseculares se encuentra una aparente ausencia de enfrentamiento

tos ideológicos, de conflictos motivados por diferentes posturas ante importantes cuestiones políticas o éticas.

Los personajes principales provienen de familias económicamente bien situadas, por lo cual no se ven obligados a resolver problemas prácticos de cómo garantizarse ingresos regulares, de manera que desconocen totalmente este tipo de preocupaciones. Llevan una vida parásita a costa de sus padres, de los que exigen sin reparos y reciben con naturalidad lo que se les ofrece, sin ni siquiera agradecerlo. Éste es el caso de Carlos, protagonista de *Historias del Kronen*, quien, cuando su padre le pregunta sobre sus planes para las vacaciones, responde que no piensa hacer nada. Ante la propuesta de su progenitor de realizar un viaje de estudios a Francia para aprender francés, el protagonista se niega, ofreciendo una respuesta que necesariamente le desagrada al padre. Veamos cómo argumenta.

Le explico al viejo que no me interesan los idiomas. Además, es un coñazo viajar.

–Es un coñazo viajar, es un coñazo viajar. ¿Qué no es un coñazo para ti?... Dímelo, Carlos, porque yo te juro que no sé qué hacer contigo. No te entiendo. [...] –¿Pero cómo pretendes que te comprendamos si nunca nos dices nada?

–Yo no necesito comprensión,– digo. Necesito tu dinero, eso es todo.

El viejo se ha callado. El silencio se alarga y miro la tele. Está terminando el telediario.

–Bueno hijo. No quería ponerme a discutir. Dejémoslo (Mañas, 1998: 66–67).

Carlos no le da ninguna respuesta a su padre, no solamente porque no le interesa conversar con él, sino además porque simplemente no la tiene. Su vida despreocupada gira casi por exclusivo alrededor de sus salidas nocturnas, sus encuentros con los amigos con quienes se cita para ir juntos a diferentes bares madrileños y a conciertos de música; de hecho, él no está motivado ni en lo más mínimo para cambiar ese repertorio monótono.

En la narrativa de la Generación X los conflictos y discordancias entre padres e hijos representan un tema importante. Podemos comprobar, sin embargo, que a diferencia de las épocas anteriores los protagonistas finiseculares se encuentran en una situación distinta. Antes los desacuerdos entre miembros de dos generaciones diferentes se debían principalmente a conflictos de ideas incompatibles. La juventud de la posguerra, por ejemplo rechazaba los postulados sustentados por sus padres y, en general, por la generación mayor. Teniendo una visión distinta más abierta a la tradicional, los jóvenes se rebelaban contra todo lo que oprimía su voluntad y su libertad personal. Claro ejemplo de lo dicho es Andrea, la protagonista de *Nada*, quien mejor expresa la rebeldía y el rechazo a la subordinación; basta con mencionar los múltiples conflictos de la heroína con su tía Angustias, que pretendiendo asumir el papel de sus padres intenta dominarla e imponerle su propia voluntad.

También los jóvenes noventeros rechazan los valores y los ideales de la generación mayor, pero puesto que no tienen unas aspiraciones propias con que

reemplazarlos, se quedan sin nada, sin las necesarias pautas referenciales. Por lo general se construyen «una identidad subversiva con la que expresar su nihilismo, su falta de posicionamiento y su privación de conciencia social» (Urioste, 2004: en línea). Asimismo los jóvenes de los noventa se oponen a las opiniones de sus padres, pero sin contar con una visión alternativa, con la que puedan argumentar y respaldar semejante negación, dado que ni ellos mismos saben qué quieren. Otra vez estamos frente a la X de su existencia, la gran incógnita de sus deseos, de su falta absoluta de ambiciones, de su crisis de identidad. La continuación de la escena mencionada más arriba con la que culmina la discusión de Carlos con su padre representa un ejemplo ilustrativo.

–Vosotros los jóvenes lo tenéis todo: todo. Teníais que haber vivido la posguerra y hubierais visto lo que es bueno...

Ya estamos con el sermón de siempre. El viejo comienza a hablar de cómo ellos lo tenían mucho más difícil, y de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos. La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentaiochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época. Pienso en responderle que justamente lo que nos falta es algo por lo que o contra lo que luchar. Pero paso de discutir con él (Mañas, 1998: 67).

La escena resulta interesante por varias razones. Primero, mencionemos la inesperada pasividad del padre, que no hace ni un solo comentario sobre la conducta inexcusable de su hijo; éste le falta al respeto sin reparo, y se comporta de una forma insolente y descarada. El padre no solo que no objeta ese comportamiento inaceptable –además de impensable e imperdonable en su propia juventud–, sino que, encima, es él quien finalmente propone reconciliarse. Segundo, conviene apuntar que a Carlos no le interesa hablar con su padre y así se lo dice explícitamente. No piensa aclararle sus posturas, ni tampoco quiere decirle qué opina. La falta de interés se refleja en sus parcas respuestas de carácter discrepante y evidentemente hostil. Tercero, aunque el protagonista no lo verbaliza en voz alta, queda claro que se da perfecta cuenta de la falta de ideales que caracteriza a su generación, y es consciente de que ese hecho se vuelve un factor limitador. Por otro lado, sin embargo, aunque lo sepa, no hace nada para cambiarlo.

3.3.2.2. La espiral de la violencia

En las últimas dos décadas podemos observar cómo las múltiples facetas de la violencia obtienen su plasmación artística en un número cada vez mayor de obras de autores contemporáneos, y se convierten en un tema o motivo, si no central, por lo menos relevante. Sin temor a la exageración, es posible asimismo

constatar que en el caso particular de la literatura de los últimos años, el tema de la violencia se perfila como uno de los más vistos y tratados no solo en las obras de escritores consagrados, sino también en las de autores noveles que apenas se han introducido en el mundo literario. Así pues, la violencia, sin limitarse a un solo género, se relaciona tanto con la poesía, como con el teatro y la narrativa; y dado su carácter transgresor y su gran peso en la sociedad actual, obviamente se convierte en un referente significativo en el ensayo moderno.

No obstante, es evidente que la temática se ha convertido en una de las más inspiradoras, ante todo, en el campo de la novela, y la producción de los últimos períodos lo prueba holgadamente. Además, en la literatura hispanoamericana esta tendencia está vinculada incluso con el surgimiento de nuevos géneros y subgéneros novelísticos, como es el caso de la narconovela, la novela del sicario o la sicaresca (Osorio: 2005). A nivel internacional se ha presenciado dicho incremento de interés por la violencia «novelada» también fuera del mundo hispano –especialmente en la época finisecular–, donde tiene su máxima representación, por ejemplo, en la narrativa de Brett Easton Ellis sobre todo, en su novela *American Psycho* (1991). En este contexto conviene apuntar que el libro de Ellis, y en concreto su protagonista, constituye uno de los referentes intertextuales más importantes en *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas.

Según se puede apreciar, a la violencia se le atribuye una importancia clave también en la narrativa de los representantes de la Generación X: precisamente en las novelas de Mañas, pero también de Ray Loriga, así como, en menor medida, en la producción de Lucía Etxebarria. Estos autores se centran en la representación tanto de los diversos aspectos de la violencia, como de los demás fenómenos negativos que se asocian con ella. Resulta especialmente interesante observar, en este contexto, cómo la violencia de un mero tema pasa a convertirse en un elemento estructural significativo que obtiene un papel importante a la hora de desarrollarse el discurso narrativo. Además, hay otro aspecto que merece una atención especial. Frente a la excesiva presencia de la violencia, sobre todo, en los medios de comunicación suele especularse –principalmente en relación con su dimensión ética– acerca de si su manifestación puede considerarse un producto indeseable de la sociedad moderna, y si así fuera, hasta qué punto. Recordemos el ensayo *On Violence* (1970) de Hannah Arendt –que hoy día representa un referente ineludible–, donde la autora estudia la relación entre la violencia y el poder. En cuanto a lo dicho anteriormente, cabe recurrir a la siguiente cita de la reconocida filósofa alemana:

Nadie consagrado a pensar sobre la Historia y la Política puede permanecer ignorante del enorme papel que la violencia ha desempeñado siempre en los asuntos humanos, y a primera vista resulta más que sorprendente que la violencia haya sido singularizada tan escasas veces para su especial consideración (Arendt, 2006: 16).

Si nos centramos en la violencia y sus manifestaciones, desde hace tiempo, en nuestra sociedad occidental prácticamente no existe ningún tipo de tabú que esté vinculado a aspectos de la vida que en épocas anteriores eran considerados delicados, y por ello, se aconsejaba evitarlos en debates públicos. Esa «caída de los tabúes» (Lipovetsky, 2010: 232) atañe directamente también todas las barreras invisibles anexadas a las posibles representaciones de la violencia en el arte. Por lo tanto, si su plasmación artística llega a criticarse, el problema muchas veces no viene representado por la materia en sí, puesto que en tales casos lo que suele cuestionarse es, más bien, la manera de cómo se realiza este retrato violento. Hay quienes se oponen a lo que consideran una estetización nociva de la violencia y del crimen, dado que, según su opinión, las consecuencias conducen a una mayor visibilidad, o incluso a una glorificación de dicho fenómeno maligno. Semejantes consideraciones se hallan particularmente discutidas, ante todo, en el campo de las artes audiovisuales, pero afloran también en relación con la literatura. Citemos a Julio Ortega que, en un estudio dedicado a esta problemática, reflexiona sobre qué formas deberían adoptar las respectivas representaciones literarias de la violencia.

¿Cómo representar esta materia de la violencia [...]? Algunos artistas y escritores parecen creer que directa e inmediatamente, esto es, en toda su crudeza. Pero como toda representación está hecha de mediaciones, la literatura de la violencia corre el riesgo de su interpretación. La representación más descarnada podría ser un acto de violencia ella misma. Incluso, su manipulación, tal como ocurre en los “reality shows”; y peor aún, su conversión en mercancía irrisoria: cuanto más miserable, más valiosa. [...] Los novelistas, dijo Vargas Llosa, son como buitres: se alimentan de carroña. [...] Por eso construir una mirada sobre la violencia es el dilema ético actual (Ortega, 2006: en línea).

Sin duda alguna, el mero reflejo de la violencia no es deseable; pues resulta indispensable tener en cuenta que la Literatura con mayúsculas –aquella que procura cumplir con las ambiciosas funciones estéticas, y aspira a servir al lector de algo más que de simple pasatiempo veraniego–, debería siempre invitar a la reflexión, tocando asuntos palpitantes, que preocupan a la sociedad actual. Por consiguiente, es asimismo necesario que se planteen cuestiones inquietantes, que permitan ir abriendo debates públicos de un mayor alcance, sin que estén restringidos exclusivamente a los círculos académicos e intelectuales. Por otra parte, no cabe la menor duda de que una reproducción simplicista y superficial de la violencia, exenta de una dimensión transgresora no puede contribuir al diálogo sobre los problemas que dicho fenómeno genera en la sociedad. En este contexto es preciso recordar las siguientes palabras de Susan Sontag:

La designación de un infierno nada nos dice, desde luego, sobre cómo sacar a la gente de ese infierno, cómo mitigar sus llamas. Con todo, parece un bien en sí mismo

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

reconocer, haber ampliado nuestra noción, de cuánto sufrimiento a causa de la perversidad humana hay en un mundo compartido por los demás (Sontag, 2010: 8).

Conviene apuntar que la violencia constituye uno de los temas primordiales del tremendismo de la posguerra, por lo cual resulta interesante estudiar las obras de la Generación X para poder compararlas con las de la posguerra, especialmente en relación con las formas empleadas para tratar este inquietante objeto literario. Dejemos aparte las existentes definiciones de la propia violencia, así como la cuestión de los límites hasta los que su representación artística resulta aceptable o no, ya que la óptica puede cambiar según los contextos respectivos: comenzando por las diferencias dadas por factores culturales y sociales, y terminando por los criterios, gustos y preferencias individuales.

Tan solo mencionemos a Slavoj Žižek, uno de los pensadores contemporáneos que se ha dedicado sistemáticamente a esta problemática, y destaquemos en concreto su libro *Violence: Six Sideways Reflections* (2008), donde el filósofo esloveno hace distinciones entre varios tipos de violencia. Por un lado habla de la violencia individual o subjetiva, cuyo agente es reconocible, y por eso se puede identificar. Por consiguiente, esta violencia resulta siempre visible, y, de hecho, es la única que suele tomarse en cuenta. Por otro lado, distingue la violencia objetiva que es generadora de la anterior; en este contexto cabe diferenciar, además, entre la violencia simbólica y la sistémica. La primera es ejercida mediante el lenguaje, y aunque resulta más difícil de advertir, dispone de la misma efectividad que la violencia subjetiva. La violencia que menos se nota, desde luego, es la sistémica, provocada por los desajustes de los sistemas políticos y económicos. Según observa Žižek «a diferencia de la violencia individual o subjetiva, percibida como una perturbación del estado normal de las cosas, la violencia objetiva es inherente a tal *normalidad* y por lo tanto resulta invisible» (2009: 11).

De todas las formas en que la violencia se puede manifestar, tomaremos en consideración, ante todo, aquellas, que se relacionan con la violencia individual o subjetiva, aunque en menor medida enfocaremos asimismo la violencia simbólica y la sistémica. Según observan Cristina De Peretti y Francisco Vidarte ante la necesidad de distinguir entre la «violencia lingüística» y la «violencia manual», resulta extremadamente difícil decir cuál de las dos formas es peor. «Se podría discutir largo y tendido acerca de qué es más violento y qué es más preferible: si el disparo de las armas de un pelotón de fusilamiento o el “¡Apunten! ¡Fuego!” del jefe de dicho pelotón» (Peretti, Vidarte, 1999: 101).

En las novelas de la Generación X las diversas manifestaciones de la violencia se ven reflejadas a través de las dos formas recién mencionadas. Apuntemos además que mientras a la primera –a la violencia lingüística–, le corresponde el nivel verbal, psíquico y mental, la segunda –la violencia manual–, se realiza a nivel físico. Por otro lado, cabe señalar que si este segundo tipo abarca escenas de actos

y hechos violentos en sí mismos, el primero se ejerce mediante el lenguaje que sirve de herramienta básica para transmitir ideas violentas. Conviene subrayar, por lo tanto, que en el corpus narrativo que queremos estudiar, el lenguaje literario y su empleo cumplen una función clave, en su doble dimensión, es decir, en la comunicativa y, ante todo, en la estética.

En el entorno de lo dicho anteriormente es necesario señalar el grado de innovación a que el lenguaje literario llega en las novelas de Loriga, así como en las de Mañas, sobre todo gracias al uso del argot y de los registros lingüísticos propios del habla de los jóvenes. Según observan algunos críticos, estos autores no se preocupan por la perfección del lenguaje literario, sino que su principal esfuerzo consiste en la redefinición de la lengua en sí (Everly, 2007: 171). En este sentido se menciona además su enorme impacto social entre los lectores jóvenes, lo que, a su vez, conduce incluso a tales conclusiones, como que «el texto de Mañas y el grupo social que representa está impulsando, a través de la literarización, la posibilidad de formar parte del acervo común» (Capanaga, 1996: 59).

Los críticos suelen acentuar la importancia del diálogo y el uso de los recursos orales en las obras de estos dos autores; sin embargo, según algunas opiniones, esa circunstancia conduce a una supuesta pobreza del lenguaje; y de hecho, precisamente a esto se refería una parte de las reservas críticas. No obstante, otros investigadores, por el contrario, observan que: «[e]n efecto, las novelas de Mañas y compañía vienen repletas de diálogos y monólogos, porque los escritores querían zafarse de las restricciones impuestas por la lengua escrita según un patrón académico» (Gullón: en línea). Asimismo Carmen de Urioste sostiene que «las narraciones de Mañas provocan inquietud tanto por su contenido como por la anarquía introducida en el lenguaje de las mismas, ya que supone la subversión más evidente del orden establecido» (2004: en línea). Y finalmente cabe mencionar a Carter E. Smith, quien en relación con *Historias del Kronen* opina que la novela con sus «principal characters, themes, language, style, even narrative space and structure, portrayed an overt, social disillusion and discovered a barely contained violence within the social relations of a young generation of Spaniards» (2004: en línea).

Para ilustrar el caso de la violencia realizada a nivel físico, podemos citar una escena de la novela *Caidos de cielo* de Loriga (2000: 63), en la que el personaje principal, tras un conflicto banal, mata a un agente de seguridad. Resulta interesante analizar tanto la forma en la que la situación está plasmada, como el empleo de los recursos correspondientes. Veamos un ejemplo concreto: «La bala entró por la mejilla, justo por encima de la sonrisa, y después siguió subiendo hasta el cerebro, al salir se llevó la gorra» (Loriga, *ibid.*). El hecho violento, cuya propia naturaleza es escalofriante, está descrito de una forma imparcial, fría y referencial, como cualquier otro de los actos más habituales y comunes, ejercidos con rutina y naturalidad. En la descripción, que consiste en apenas dos líneas, puede

observarse un desarrollado sentido de síntesis, que, aun así, cuenta con pequeños detalles especiales que merecen atención. Estos pormenores no solo precisan las respectivas fases de la trayectoria de la bala, sino que además subrayan el giro incomprensible del incidente, así como su desenlace trágico. Nótese que la bala que mató a la víctima perforó «la mejilla, justo por encima de la sonrisa» (Loriga, *ibid.*); ese matiz, igual que la imagen de la gorra volante, contribuye a resaltar aún más el carácter absurdo de lo ocurrido.

La descripción anteriormente citada del hecho violento sigue desarrollándose mediante el empleo de los mismos recursos, por los que incrementa considerablemente la tensión interna. «El guardia estaba en el suelo pataleando, ya sabemos que nadie se movió, si somos honestos, no creo que estos guardias le caigan bien a nadie, en cualquier caso no pataleó mucho, enseguida se estiró como un arco, como un arco sin flecha, un arco inútil» (Loriga, 2000: 63). La descripción del hombre «pataleando», así como la comparación del cuerpo con «un arco», encima «inútil», contribuyen a la intensificación del impacto de la escena. Por otra parte, es notable una ausencia de voces expresivas con una mínima carga emocional, que hubiera podido esperarse en semejante situación dramática. Por lo tanto, debido a esta desproporción, la tensión interna en la descripción llega a aumentar todavía más. Además, de este modo se pone de relieve la agresividad irrazonable del personaje, así como las inexplicables causas de su conducta, de manera que el episodio deja en el lector una sensación turbadora y chocante. No obstante, a continuación, el narrador señala un aspecto crucial gracias al que se consigue dar un giro al episodio.

Que tu hermano mate a alguien no deja de ser una experiencia. No es como leerlo en el periódico. El horror pasa a formar parte de la familia y eso lo cambia todo. Al muerto no le conoce uno de nada, pero al asesino sí. No digo que esté bien, no quiero que nadie se confunda, sólo digo que cada pistola tiene dos lados y a cada lado hay una persona y que si se explica bien la historia, no como la contaron en televisión, la canción suena de otra forma. Aunque, eso sí, sigue siendo una canción llena de muertos (Loriga, 2000: 63-64).

De esta forma se consigue subrayar la necesidad de tomar en consideración las razones que desembocan en incidentes de este tipo, así como la importancia de buscar las raíces de semejantes conductas incomprensibles. Puesto que detrás de cada hecho hay un agente, para poder prevenir y evitar tales «horrores familiares», resulta indispensable analizar los motivos del agente, y ver qué es lo que hay detrás, en respuesta a qué impulsos concretos éste ha actuado.

En cuanto a la violencia ejecutada en el plano verbal o mental, podemos observar que efectivamente en la narrativa de la Generación X encontraremos numerosos ejemplos de sus expresiones. El lenguaje al que recurren los autores para ponerlo en boca de sus personajes, a menudo refleja el uso abusivo de vulgarismos, así como

de expresiones con connotaciones violentas. Parcialmente se trata de ejemplos de desesemantización de los conceptos originales, palabras que se van vaciando de su significación léxica para recibir una función diferente, inherente a la expresividad. Dicho de otro modo, el empleo de tales expresiones es un recurso que sirve, principalmente, para reflejar el humor y el estado emocional del hablante.

Entre los vulgarismos utilizados por los protagonistas jóvenes abundan los que giran alrededor de lo escatológico. Mencionemos uno de los ejemplos ilustrativos de *Lo peor de todo* de Ray Loriga, del mismo comienzo de la novela. «Los tíos como Peña Enano van siempre detrás de la mierda ajena y así nunca se enteran de cómo les apesta el culo» (Loriga, 1999: 9). De hecho, así termina la primera viñeta en la que el protagonista apenas acaba de presentarse al lector. Asimismo, se podría citar una escena de *Caidos del cielo* del mismo autor.⁶⁰ «-Eran como una familia loca. -Eran como una gran mierda» (Loriga, 2000: 74). Otro rasgo curioso consiste en el hecho de que los personajes con frecuencia recurren al uso de un registro vulgar incluso en situaciones corrientes, desprovistas de elementos molestos que puedan causar desagrado. En este caso particular se trata de una apropiación del lenguaje vulgar que sirve de rasgo distintivo, de modo que mediante el «lenguaje y un comportamiento lingüístico diferenciador» (Capanaga, 1996: 59), los personajes logran trazar a su alrededor una línea divisoria para distanciarse de los demás.

Cabe aludir, en este contexto, a la idea heideggeriana del lenguaje como un espacio específico donde se desarrolla una parte esencial de la existencia humana, pues según sostiene el filósofo alemán «[e]l lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre» (Heidegger, 2013: 9). En este sentido el lenguaje constituye, para cada persona, un lugar íntimo, donde se presenta en su desnudez, en su forma de ser auténtica, sin ropa ni maquillaje, de modo que se llega a revelar su esencia y su verdadera cara. Así pues, la forma de apoderarse del lenguaje al preferir ciertos estilos, ofrece, nada más, una mirada a los rincones más escondidos de dicha «morada».

En las obras de los autores de la Generación X abundan también acciones con manifestaciones de la violencia verbal, ejercida en el plano mental. Se trata de ataques violentos dirigidos contra otras personas, principalmente en momentos en los que los personajes expresan sus opiniones e ideas con la clara intención de lacerar al otro y de hacerlo sufrir. En semejantes situaciones no necesariamente se recurre al empleo de un léxico vulgar, aunque en muchos casos es así. Por ejemplo, mencionemos una de las numerosas escenas de *Historias del Kronen*, en la que Carlos insulta a Roberto, de quien intuye que es homosexual. Es obvio que el personaje pretende ofender a su amigo, para molestarlo, e incluso, para herirlo

60 En 1997 la novela fue llevada a la pantalla grande con el título de *La pistola de mi hermano*, de cuya dirección y guión se encargó el propio autor. En la edición de la que citamos, el título original de la novela se ha modificado en *La pistola de mi hermano (Caidos del cielo)*. Para evitar confusión, a partir de ahora nos referiremos a la novela solamente con su título original, i. e. *Caidos del cielo*.

(cfr. Mañas, 1998: 193–194). Puesto que Roberto, aparentemente carece de fuerzas para oponerse y resistir a los ataques, Carlos está disfrutando de la sensación de superioridad, de modo que sigue graduando los vituperios, según lo ilustra la siguiente converación:

- Ves cómo eres un puto marica. Nunca serás capaz de hacer nada.
- Mira. Deja de llamarme marica, que no viene a cuento. [...]
- Eres un DÉBIL. ERES UN MARICA.
- ¡No me grites, POR FAVOR!
- ¡DÉBIL Y MARICA! (Mañas, 1998: 194).

Podemos observar cómo la agresividad verbal de Carlos va en aumento, a pesar de que no hay razones aparentes que lo justifiquen. Es obvio que Carlos provoca a Roberto. Si queremos realizar una comparación de situaciones análogas en la narrativa de la posguerra, el episodio citado anteriormente nos puede hacer pensar en la primera novela celiana, en particular en aquella escena del cementerio, en la que Lola de una forma parecida provoca a Pascual Duarte (cfr. Cela, 1992: 57–58). No obstante, si prestamos atención a los motivos de cada uno de los personajes, veremos que difieren considerablemente. Mientras que en el caso de Lola se trata de una manera particular de seducción, con el fin de hacerle actuar a Pascual, Carlos con sus ofensas quiere herir a Roberto y causarle dolor. En el caso del protagonista de *Historias del Kronen* se trata de un tipo de violencia compensadora –en términos de Erich Fromm (2013)–, pues mediante lo violento el personaje procura compensar la inseguridad que siente frente a sus propias debilidades.

En este contexto tiene un particular interés el personaje de Roberto, quien pasa por una gran evolución. Al principio imita a Carlos, al que admira, y por lo tanto se deja arrastrar por él y por su obsesión por la violencia. Posteriormente, sin embargo, el propio Roberto al analizar su situación, se da cuenta de las consecuencias de aquella dependencia emocional: «Me había ido endureciendo, estaba fascinado con la violencia, con la muerte, con el sufrimiento. Todo eso me ayudaba a sobrellevar mis frustraciones» (Mañas, 1998: 234). El momento crucial que le hace recapacitar viene representado por el fallecimiento de Fierro, que se convierte en víctima de los irresponsables juegos provocados por Carlos. Aunque todo se interpretó como un accidente, Roberto sospecha de que en el fondo había algo más, según explica en una de las sesiones de terapia a las que acude. «Yo nunca le había visto así. Eran sus ojos: quería matarle, estoy seguro» (Mañas, 1998: 233). Pese a que este momento trágico deja a Carlos indiferente, Roberto se ve obligado a reconsiderar sus propios actos. En cierto sentido la muerte absurda e innecesaria de Fierro representa un impulso decisivo que obliga al personaje a recapacitar. «Al igual que en *El Jarama*, aquí se hace necesaria la víctima sacrificiada para producir el efecto catártico» (Colmeiro, 2005: 245).

Asimismo, es interesante prestar atención a las muestras de comportamiento machista que se dan en Carlos, un personaje misógino y homófobo (Periam *et al.*, 2000: 217). Debido a que Carlos está prácticamente desconectado del mundo real, y además carece de pautas que le sirvan de orientación, se encuentra en un estado de vacío, que aumenta su inseguridad. Por eso, se siente atraído por posturas radicales y extremas, fáciles y legibles en su esencia, que le valen de un soporte fijo en el que desea apoyarse.

3.3.2.3. Juegos de la muerte

La cuestión de la muerte, ante todo, la violenta, adquiere en la narrativa de algunos autores de la Generación X un peso especial, por ello es sugerente observar qué tratamiento recibe en sus novelas. La indiferencia, por un lado, y la fascinación y atracción, por el otro, son dos extremos que se pueden detectar especialmente en la conducta de los personajes de *Historias del Kronen*, *Mensaka* o *Ciudad rayada* de Mañas, así como en el comportamiento de aquellos que protagonizan *Lo peor de todo* o *Caídos de cielo* de Loriga. Estos héroes suelen representar el prototipo del joven irresponsable y egoísta, de modo que actúan desde posiciones que demuestran su desvinculación casi absoluta de la sociedad en la que viven. En cierta forma, en sus posturas de distanciamiento social se refleja una tendencia generalizada que se viene dando en toda la sociedad occidental desde hace tiempo.

Durante la segunda mitad del siglo XX, las estructuras sociales que funcionaban como frenos al empuje del individualismo (tradiciones, familia, Iglesia, grandes ideologías, partidos políticos...) perdieron su antigua autoridad en beneficio de la expansión social del principio de individualidad (Lipovetsky, 2011: 56).

A consecuencia de semejantes procesos se acentúa la importancia concedida al individuo, que deja de percibirse como una pieza pequeña de un engranaje a cuyo funcionamiento debe subordinarse, puesto que pasa a posicionarse en el mismo centro de todo. Dicha desvinculación de la persona con respecto a la sociedad contribuye, por un lado, al proceso de la atomización y por el otro, a la difusión de la convicción sobre la «legitimidad de las voluntades personales y el ideal de felicidad individual» (Lipovetsky, 2011: 57-58). De ahí queda un paso hacia el aislamiento voluntario; así pues, en consecuencia los sujetos desean mantenerse encerrados en su propio mundo, sin sentir necesidad de reforzar los lazos flojos que les unen con el mundo exterior. El hecho de que el individuo vive preocupado solamente por sí mismo, sin tomar en consideración a los demás, se refleja en que esas personas, igual que los héroes de Mañas o Loriga, desconocen por completo la empatía. Y si a ello se suma su ausencia de principios éticos, no es nada sorprendente que a estos personajes la muerte

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

les deje indiferentes, no solo en situaciones en las que son meros observadores, sino además en momentos en los que ellos mismos actúan como agentes. Como ejemplo puede ponerse el protagonista de *Caídos del cielo*, quien se expresa al respecto de una forma muy lacónica.

-¿Cómo es?

-El qué.

-Matar a alguien.

-Bueno, es como no matar a nadie, aunque supongo que también un poco distinto (Loriga, 2000: 47).

El hermano del personaje principal, y al mismo tiempo narrador de la historia –aclaremos que ambos carecen de nombre, igual que el resto de los que pueblan la novela–, observa cómo es percibida la muerte violenta por el personaje de la chica, quien «hablaba de matar y de morirse como quien habla de lo que se va a poner para ir al baile» (Loriga, 2000: 60). Sin embargo, la muerte violenta le deja impasible también al propio narrador, según podemos comprobar en la escena, en la que conversa por teléfono con su hermano mayor, que realiza su huida no solo ante la ley, sino que, sobre todo, pretende escapar de sí mismo.

-Ahora eres un asesino.

-Eso sí. ¿A ti qué te parece?

-A mí me parece bien. Pero no creo que los demás piensen lo mismo (Loriga, 2000: 151).

Resulta significativa la argumentación del narrador, quien a continuación ofrece esta respuesta a su hermano, que insiste en conocer su opinión, deseando saber qué es lo que piensa el menor de él y cómo en realidad interpreta sus actos.

-¿De verdad no te parece mal que haya matado a esa gente?

-A mí no. A mí me da lo mismo. Ellos no son nada mío. Además, supongo que algo te habrían hecho (ibid).

Si los personajes de Loriga representan posturas de indiferencia, los de Mañas sienten una irresistible atracción por la violencia y por ello la buscan, tanto en la literatura y en el cine –como lectores y espectadores–, como en su propio entorno. El sufrimiento de los demás no solo les deja indiferentes, sino que les excita e, incluso, les proporciona cierta satisfacción. De ilustración puede servir la siguiente escena de *Historias del Kronen*, donde Carlos comenta una de sus películas preferidas.

Jenri retratodeunasesino es mi película favorita [...] Jenri y Otis se han ido a comprar una televisión. El dueño de la tienda está a punto de echar el cierre, pero les deja entrar y les recomienda televisiones hasta que, cansado de tanta indecisión, les pregunta cuánto dinero tienen. Jenri le clava un destornillador en la mano y empieza a acuchillarle mientras Otis, riendo, le estrangula con un cable. Luego, cogen la televisión más cara y una cámara de video, y se las llevan a casa. Desde entonces, se dedican, en su tiempo libre a filmar sus matanzas. Esto dura hasta que, un día Jenri vuelve a casa y ve a Otis violando a su hermana. La cerda está gritando, con el vestido desgarrado [...] Jenri se pelea con Otis; la cerda coge un peine y se lo clava a Otis en el ojo. Jenri, con el mismo peine termina de rematarle [...] (Mañas, 1998: 30).

También en este caso se puede apreciar la tensión producida por el contraste entre el carácter de los hechos violentos, y su descripción seca e imparcial, que se agrava aún más debido a la transcripción fonética de las voces inglesas, y a la aglutinación de las palabras que forman parte del título de la película, lo que a su vez no deja de tener cierta gracia. Según declara el protagonista, se trata de su cinta favorita, por ello la ve con frecuencia, aunque pocas veces desde el principio al final, dado que tiene sus escenas predilectas: «rebobino la película. Quiero volver a ver la escena en la que Otis viola a su hermana» (Mañas, 1998: 31).

Los personajes van haciéndose más exigentes y buscan manifestaciones de violencia cada vez más explícitas y más violentas. Podemos presenciar un escalamiento de estas exigencias, que se convierten en una obsesión patológica, ante todo en el caso de Carlos, de quien se puede hacer constar que «ofrece los rasgos característicos de los maníacos obsesivos» (Capanaga, 1996: 51). Y tal vez con eso se explica la fascinación del personaje por la idea de las *snuff movies*.

-A ti, Roberto -digo-, lo que te encantaría son las Esnafmuvis.

-¿Qué es eso?

-Unas pelis que están ahora de moda en las que filman a un tío o a una tía, normalmente una puta o un chavalito, se los follan y luego los matan. Pero de verdad, y delante de la cámara.

-Pues sí, me molaría. Pero, ¿hay de eso en España? [...]

-Pues claro (Mañas, 1998: 93).

Los consumidores de tales grabaciones persiguen emociones fuertes, aseguradas por la noción de la autenticidad de las manifestaciones de la violencia, es decir, les atrae el saber que se trata de escenas «reales». Y eso supone una nueva dimensión, sumamente fascinante y cautivadora, que las películas de ficción no les pueden proporcionar, aunque la representación de la violencia en ellas sea convincente y disponga de un alto grado de verosimilitud. Dado que se trata de rodar en directo crímenes reales, las *snuff movies* cumplen perfectamente con

las expectativas perversas de quienes las buscan, y satisfacen sus exigencias. Por otra parte, los personajes, debido al estado de desensibilización casi absoluta, no se sienten afectados ni frente a las manifestaciones de violencia más atroces, de modo que el proceso de estragamiento de sus mentes sigue ahondándose.

Además, en este contexto cabe destacar otro aspecto. Los protagonistas carecen de firmeza en sus actitudes y en sus posturas, lo que al mismo tiempo revela una profunda crisis de identidad. Y precisamente allí es necesario buscar las raíces de su fácil identificación con opiniones sostenidas por otras personas: bien se puede tratar de un amigo –como en el caso de Roberto, quien reconoce que «estaba atrapado en el juego de Carlos» (Mañas, 1998: 234)–, bien puede ser alguno de los personajes admirados, sobre todo, los grandes ídolos, principalmente las estrellas de música, pero también los héroes de cine, así como algunos personajes literarios. Así pues, se aceptan las posturas de aquellos a quienes se admira, sin que sean sometidas a un análisis crítico, de manera que podemos ver cómo se imitan los iconos idolatrados, en busca de inspiración para las propias actitudes. En *Historias del Kronen* sobran los ejemplos que ilustran lo anteriormente dicho. Nos limitaremos a citar tan sólo un par de las muestras más representativas relacionadas con la fascinación que Carlos y sus amigos sienten por el protagonista de *American Psycho* (1991), novela de Bret Easton Ellis, a quien admiran (cfr. Mañas, 1998: 92–93). Cuando Roberto rechaza la invitación a dar una vuelta en coche por la ciudad nocturna, Carlos para convencerle recurre al ejemplo de Patrick Bateman, argumentando que «Pat Beitman nunca diría que no a una proposición así» (Mañas, 1998: 190).

Existen abundantes situaciones en las que se menciona al antihéroe de la novela de Ellis, que sirve de referente importante. «A mí me gustaría pillar una de esas películas que pillan el Beitman donde además de sangre hay sexo» (Mañas, 1998: 92). Los personajes, en su mayoría, están tan desvinculados de la realidad, que viven encerrados en su propio mundo, del que no quieren salir, de manera que en ocasiones no distinguen la frontera que separa la ficción de la realidad. Por otro lado, también hay excepciones, según demuestra esta réplica de uno de los personajes: «–Venga, dejad de decir burradas, que lo de Beitman está muy bien, pero es una novela y punto» (Mañas, 1998: 93).

En este sentido la violencia representa lo que Fromm (2013: 28–29) denomina una compensación, y que encuentra sus raíces en la propia impotencia del sujeto, por lo cual es propia de personas que carecen de expresiones positivas. De esta manera dichos individuos, si no pueden construir, quieren destruir, por ello con la violencia procuran sustituir la actividad constructora que no son capaces de lograr y que rehúyen (Fromm, 2013: 27).

En relación con los ejemplos citados más arriba destaca la combinación de la violencia con el sexo. La obsesión por el sexo es un fenómeno muy generalizado en la sociedad occidental de los noventa, de modo que su reflejo se da en todos los campos artísticos. Lipovetsky habla de un «estado de “jungla sexual” en el que

están sumergidas las sociedades democráticas entregadas al culto de los placeres carnales y la libertad amorosa» (2010: 232). Asimismo cabe señalar que dicha situación se relaciona con la «[d]isociación de la sexualidad y la moral, [y la] “anarquía de las reglas morales”» (Lipovetsky, *ibid.*). El sexo concebido de esta forma, sin embargo, refleja un tipo de primitivismo, que parece ser una consecuencia directa de la generalizada crisis de valores. Las experiencias sexuales perseguidas por este tipo de protagonistas, sin embargo, no tienen nada que ver con el tópico del *carpe diem*, ya que no es una búsqueda hedónica de aprovechamiento de la vida entregándose a la diversión, y complaciéndose en sus gozos, sino que más bien se trata de un modo sencillo de compensar el vacío afectivo, una manera disponible que garantiza excitación, y una forma accesible de enfrentar el agujero negro imposible de colmar que se extiende implacablemente por sus vidas.

Ni en el caso de la narrativa de Mañas, como tampoco en la de Loriga, se pretende, sin embargo, presentar una mera reproducción de las diversas manifestaciones de la violencia. Sus novelas en cambio ofrecen un reflejo literario de la situación en la sociedad finisecular que puede servir de impulso, o si se quiere, de cierta alarma que, a su vez, consigue poner en funcionamiento los mecanismos necesarios para que pueda tener lugar la catarsis necesaria, que, a su vez, permite realizar los cambios deseables. Según apunta acertadamente Kathryn Everly en relación con *Historia del Kronen*:

the novel can be read not as a handbook for disgruntled youth but rather as a counter example of excessive behavior in contemporary youth culture. The intertextuality and epilogue in the novel warn against imitating destructive behavior found in popular literary texts and therefore *Historias del Kronen* becomes a critique of itself. Not only does Mañas warn the reader against the emotional and physical destruction that results from imitating violence but also he pinpoints the danger of the seductive pull of visual and verbal texts (Everly, 2010: 156).

A pesar de que en los noventa la violencia y la agresividad puedan estar motivadas por otras razones, de las que hubo en los períodos de la guerra y la posguerra, sus consecuencias en la sociedad son las mismas, y por ello siguen representando uno de los temas literarios más candentes. Por lo tanto, cabe tener en cuenta que su adecuada plasmación artística puede desempeñar un papel relevante, puesto que dispone de la capacidad de servir de una herramienta eficaz para divulgar entre amplios sectores sociales la crítica y el rechazo de las diversas formas de violencia que están presentes en nuestra sociedad. En tal sentido, la literatura –que no renuncia a las ambiciones artísticas, y que sigue sus propias metas estéticas–, con su reflejo de la situación en la sociedad puede contribuir a desarrollar el debate sobre los problemas palpitantes. Según Umberto Eco (cfr. 2000: en línea) la literatura es una pasión que cambia la realidad. Aunque de todos modos cabe señalar

que la literatura ofrece una *imitación* de la realidad, no su mera *reproducción* y el compromiso social no constituye una función indispensable con la que la literatura debería cumplir, ya que según sostiene el escritor italiano la tradición literaria representa un «complejo de textos que la humanidad ha producido y produce no con fines prácticos sino más bien *gratia sui*, por amor a sí misma, y que se leen por placer, elevación espiritual, ampliación de los conocimientos» (Eco, *ibid.*).

3.3.2.4. El hechizo de la trémula luz de la pequeña pantalla

Desde hace más de dos décadas entre los asuntos discutidos con una gran frecuencia se encuentran, sin duda alguna, todos aquellos que se relacionan con la pérdida de los valores tradicionales, y la ausencia de reglas morales válidas. En esta tesitura se puede señalar la creciente influencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana –que participan de forma considerable en el proceso mencionado–, de manera que se presta un particular interés, ante todo, a la invasión de la televisión en los hogares del mundo occidental. Los expertos coinciden en que «[l]a televisión ha cambiado el mundo» (Lipovetsky, 2011: 55), y no solamente en lo que se refiere a la imposición del «reinado de la imagen», y a los modelos de diversión de masas, sino también en lo que atañe a la forma de pensar de las personas, y a su modo de entender el mundo que les rodea. Según el sociólogo francés esa enorme influencia ejercida por dicho medio de comunicación en particular se puede observar en que:

[la televisión] ha convertido el mundo mismo en información, pues a través de las imágenes de la pantalla es como el mundo se presenta a las personas y como éstas lo conocen; de manera creciente, se tiene la impresión de que las cosas no existen de verdad a menos que aparezcan en televisión y las vean todos (Lipovetsky, *ibid.*).

Prestemos atención primero a la cuestión de la televisión, cuya importancia ha ido aumentando considerablemente desde la segunda mitad del siglo XX también en España. En la década finisecular la televisión se ha convertido en un aparato indispensable en el hogar moderno cuyos programas aparte de proporcionar información y entretenimiento en una forma fácilmente accesible, además a diario acompañan a las personas en sus quehaceres más comunes; de esta manera ya no se trata de un simple electrodoméstico, sino de un verdadero compañero, casi un miembro más de la familia. En las novelas de la Generación X –ante todo, en *Historias del Kronen* de Mañas, y en *Caidos del cielo* y *Héroes* de Loriga–, encontramos abundantes muestras que reflejan el inmenso rol de la televisión en la vida de los protagonistas. Según apunta Christine Henseler los textos de estos autores «are saturated equally with images from television, music, advertising and audiovisual culture» (2011: 19), cuya importancia influye considerablemente en el lenguaje

literario. Las inequívocas huellas de semejante influencia se notan principalmente en que «short sentences and fragmented forms simulate MTV editing techniques, and popular media culture composes individuals' identities, their *being*» (Henseler, 2011: 20). De hecho, los jóvenes que protagonizan la narrativa de Mañas y Loriga pertenecen a una generación que ya desde temprana edad pasa numerosas horas frente a la pantalla, por lo cual, quierase o no, la televisión les ha formado, inevitablemente, de un modo u otro.

El protagonista de *Historias del Kronen* se da cuenta del papel que la televisión aporta para su propia generación, y lo comenta con las siguientes palabras: «La cultura de nuestra época es audiovisual. La única realidad de nuestra época es la de la televisión. [...] Somos los hijos de la televisión, como dice Mat Dilon en Dragstorcauboi» (Mañas, 1998: 42). De este modo en la postura de Carlos se ha expresado la misma idea de Lipovetsky citada más arriba, y la que Roger Wolfe formuló en su artículo bajo el título elocuente *El nirvana de los pobres*,⁶¹ donde se dice: «El infernal televisor ha substituido a la realidad. Porque la televisión es la realidad» (1997: 65). En semejante contexto es significativo el comportamiento del personaje de *Héroes* de Loriga, puesto que se encierra en un cuarto con una televisión, para trasladarse a esa otra realidad que le proporciona un refugio consolador, donde por fin encuentra la seguridad deseada. Por otra parte el narrador de *Caidos del cielo* del mismo autor, basándose en sus propias experiencias con los creadores de los programas televisivos, se da cuenta de la manipulación intencionada, así como de la deformación a la que la realidad está sometida, de modo que concluye diciendo: «Señores de la televisión, váyanse ustedes a la mierda» (Loriga, 2000: 31).

La televisión ha dejado de suponer solamente un aparato que de manera ocasional puede aportar a sus usuarios información o diversión, para convertirse en un acompañante permanente, que en cierto sentido hasta llega a ejercer un considerable control sobre quienes no saben prescindir de su compañía. Son numerosas las escenas en las que los personajes, sin ver realmente el programa, observan de reojo la pequeña pantalla en diversos ambientes: en su casa, en los bares, visitando a sus amigos y parientes, etc. Para documentar lo dicho cabe citar una de las múltiples escenas ilustrativas de *Historias del Kronen*: «Comemos, como siempre, sin decir ni una palabra y viendo el telediario. El viejo me pregunta qué he hecho hoy. Le digo que nada y frunce el ceño. En la tele están hablando de los juegos olímpicos de Barcelona [...]» (Mañas, 1998: 66).

Obsérvese que, según dice el personaje, a la hora de comer la televisión está *siempre* puesta, y efectivamente otras situaciones lo prueban. Cuando la familia se sienta a la mesa, la conversación inevitablemente choca contra la barrera de la

61 El artículo –publicado primero en el periódico *El Mundo* en 1995– ofrece un acercamiento muy sugerente a la problemática del rol de la televisión en la sociedad occidental finisecular.

pequeña pantalla que desvía la atención de los interlocutores. La charla entre los comensales –un elemento aglutinador en la vida cotidiana de la familia– va por lo tanto cediendo paso a la «caja tonta». El enorme contraste entre las costumbres habituales en las épocas pasadas, y las que dominan en la sociedad contemporánea es percibido con desagrado, ante todo, por la generación de la tercera edad. En la novela las opiniones de este sector social están reflejadas en el personaje del abuelo, que en relación con lo dicho expresa su desilusión:

La televisión es la muerte de la familia, Carlos. Antes la hora de comer y la hora de cenar eran los momentos en los que la familia se reunía para hablar y para comentar lo que había pasado durante el día. Ahora las familias se sientan alrededor de la tele; no hay comunicación. La familia se está resquebrajando como célula social. [...] La familia tradicional está muriendo y es una pena (Mañas, 1998: 84–85).

No carece de interés, sin embargo, que el propio anciano haya aceptado la instauración del dominio televisivo, pues cuando su nieto viene a visitarlo «[l]a tele está encendida en una esquina, sin volumen» (Mañas, 1998: 81). Además, durante la comida, mientras el abuelo habla, él mismo pide que se suba el volumen del aparato (cfr. Mañas, 1998: 84). La televisión, efectivamente, ocupa una posición dominante en la casa de Carlos, igual que en las de sus amigos, o la del abuelo, aunque esté colocada en una esquina. A menudo usurpa la atención de los miembros de la familia, de modo que, tal y como lo comenta el abuelo en el fragmento recién citado, las personas sentadas frente a la pantalla ya no sienten la necesidad de conversar. Sin voluntad de los participantes, claro está, la comunicación no puede realizarse. No obstante, según podemos ir observando, en repetidas ocasiones se producen situaciones en que alguno de ellos hace un esfuerzo y dice algo mientras la televisión está puesta, pero no recibe reacción alguna, puesto que los demás no le prestan atención adecuada.

Como venimos comentando la televisión ocupa un puesto central alrededor del cual se organiza todo lo demás. Muchas veces sirve solamente de cortina de fondo para llenar el espacio de sonidos, sin que nadie se concentre plenamente en los programas transmitidos, no obstante, debido a la luz seductora y absorbente, las imágenes siempre consiguen captar la atención de quienes se encuentran cerca, aunque sea por pequeños momentos, de manera que la comunicación se hace simplemente imposible. Mencionemos, por ejemplo, la escena en la que Carlos, distraído por las noticias del telediario, ignora por completo a su hermano menor, quien –como podemos deducir– intenta inútilmente llamar su atención, hasta que la madre, irritada, interviene: «¡Carlos, COÑO! Haz caso a tu hermano, que te está preguntando algo» (Mañas, 1998: 132). Nadie, sin embargo, piensa en apagar el aparato, para que la charla pueda tener lugar tranquilamente; al contrario, como podemos leer a continuación, alguien propone: «Oye. Cambiad de

canal, que ya ha terminado el telediario» (Mañas, 1998: 133). De esta forma, no solo no hay comunicación, sino que además la distancia entre los miembros de la familia crece, y con ella, paralelamente, la indiferencia y la enajenación.

3.3.2.5. Hijos de papá, *adulescentes* y jóvenes con síndrome de *Peter Pan*

Los protagonistas de las novelas de Mañas, como también los de Loriga, representan un prototipo de un joven problemático, desconectado de la sociedad en la que vive, y en la que no sabe integrarse. Según observa José F. Colmeiro «[m]isóginos y homófobos, insolidarios, despreocupados y desconcienciados, los personajes de *Historias del Kronen* habitan un mundo deshumanizado y desensitivizado por el consumo desaforado, la violencia gratuita y el hedonismo desmesurado» (2005: 245). A primera vista, se trata de un tipo de jóvenes antipáticos, antihéroes, egocéntricos, crueles, indiferentes y violentos. Sin embargo, una segunda mirada revela unas almas desgraciadas, desorientadas y perdidas, que no saben cómo salir del laberinto por el que están vagando. Son agresores y victimarios, pero a la vez, son, de cierta forma, víctimas de sus propias circunstancias. Están atrapados en jaulas de oro, sin embargo, esta condición no les permite ver más allá de las rejas que les rodean, de manera que no consiguen evolucionar, según lo documenta su inmadurez emocional y social, que se traduce en la torpeza y rudeza con la que interactúan con los demás. Su forma de pensar y comportarse corresponde más bien a adolescentes, y no a personas adultas, por ello en semejantes casos se suele hablar de eternos adolescentes llamados *adulescentes* o *adulescentes*.⁶² El comportamiento que corresponde a los *adulescentes*, en cierto modo, refleja las tendencias que se dan en la sociedad.

En este medio cultural radicalmente novedoso, el ideal de la vida adulta, seria y equilibrada desaparece en beneficio de modelos que legitiman las emociones lúdicas e incluso infantiles. Cuando la juventud y el hedonismo funcionan como referentes básicos, ya no es vergonzoso mostrar gustos de otra edad ni mantenerlos (Lipovetsky, 2010: 66-67).

En relación con los personajes de Loriga se menciona, además, el síndrome de *peterpanismo*, que deriva del deseo de Peter Pan de no cambiar nunca, de su rechazo a crecer (cfr. Navarro Martínez, 2002: en línea). Detrás de esa postura de los personajes, hay que buscar primero el empeño de encontrar refugio, un espacio de certezas y seguridades –ausentes en el mundo que les rodea–, así como el deseo

62 En un artículo publicado en *El País*, Josep Garriga escribe: «En Estados Unidos se les bautizó como *kidults* –del inglés *kid* (niño) y *adult* (adulto)–. En Latinoamérica optaron por un juego de palabras en español, *adulescentes*, por la unión de adulto y adolescente. Y en España los sociólogos prefieren definirles como treintañeros bajo el síndrome de Peter Pan, mientras que los expertos en mercadotecnia les llaman *Generación X*» (2009: en línea).

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

de «recuperar, a *tiempo parcial*, sensaciones felices experimentadas en la infancia, de recrear un universo de calma y placer» (Lipovetsky, 2010: 67). En este contexto también Colmeiro habla del *peterpanismo*, en lo que se refiere a la narrativa de la Generación X; además precisa que algunas novelas –entre ellas la ópera prima de Mañas–, «se asoman al mundo de la marginalidad subcultural más como observadores testigos incluso con una carga de denuncia y catarsis» (2005: 246). A continuación el crítico puntualiza que Mañas crea «a partir del desencanto y de la banalidad, lo cual en definitiva revela el vacío y desorientación de su época» (Colmeiro, *ibid.*).

Por otra parte parece sintomática la falta de voluntad de los personajes para aceptar compromisos, de modo que se niegan a asumir cualquier tipo de responsabilidades. Por lo tanto, ofrecen un perfil de joven acostumbrado a recibir sin dar nada a cambio, un individuo egocéntrico para quien es natural conseguir sin esfuerzo alguno todo lo que se le antoje. Una de las caracterizaciones más logradas de dicha generación es la ofrecida por el escritor David Moraleja, en una entrevista concedida con ocasión de la publicación de su novela *Una vez más, nadie me echa de menos* (2011).

[Esta] generación del último baby-boom. Los que hemos nacido en los setenta hemos crecido en una época de confort, de seguridad económica con unos padres que nos lo han dado todo... Nos han dado tanto que hemos tenido miedo de romper ese cordón umbilical y alcanzar la independencia (Tovar, 2011: en línea).

En el caso de los protagonistas de Mañas, sin embargo, no se trata de miedo, sino más bien de un cálculo oportunista, y de una solución fácil además de muy cómoda. Algunos personajes se dejan sustentar por sus padres por quienes sienten desprecio, y ni se preocupan por disimularlo. De forma ostentosa demuestran su desdén por las autoridades, por el orden respetado por la generación mayor; no obstante, en realidad no tienen alma de rebeldes. Ellos tan solo detestan, rechazan y niegan lo establecido sin tener una alternativa válida. Son conscientes de que su falta absoluta de ideales les inhibe y, por lo tanto, en el fondo, sufren y están infelices. Por otra parte, la pasividad y la apatía de los personajes, así como su impotencia creadora constituyen factores decisivos que contribuyen a la culminación de su crisis personal, y al mismo tiempo condicionan su postura ante la realidad. Carlos es el ejemplo por excelencia de tales actitudes, como lo demuestra la siguiente escena en la que conversa con Nuria.

—¿Y tú? ¿Cuándo vas a comenzar a trabajar?

—Yo, mientras no le falte dinero a mi padre, estoy tranquilo. Tengo mi pequeño sueldo de heredero potencial.

—Pero no puedes vivir así toda tu vida. En algún momento tendrás que independizarte y vivir por tu cuenta.

—Yo estoy bien así. No me importa vivir en casa y no me gusta trabajar.

—¿Tú crees que a mí me gusta trabajar? Ni a mí ni a nadie, pero hay que hacerlo. No se puede ser como tú y tus amigos durante toda la vida. No sois más que hijos de papá, niños monos que no tenéis nada que hacer más que gastaros el dinero de vuestros padres en copas y en drogas.

—Ellos tienen el dinero. Ésa es la realidad. Qué más les da darnos un poco.

(Mañas, 1998: 147).

El protagonista y la mayoría de sus amigos cumplen con el perfil de personas cuyo comportamiento y forma de pensar recuerdan, más bien, a adolescentes mimados y malcriados. Crecen acostumbrados a que los que les rodean se empeñan en satisfacer todas sus necesidades y cada uno de sus deseos, por lo cual incluso consideran que tienen derecho a exigir. De hecho, en el fragmento citado se percibe cómo el personaje principal siempre piensa solo en sí mismo, en sus propios intereses, y se ofende cuando Nuria le hace comentarios que le desagradan, como en el caso de la siguiente observación: «A ver si sales de tu cáscara egoísta y maduras» (Mañas, 1998: 148). El héroe simplemente no está dispuesto a cambiar de estatus, le conviene permanecer en la seguridad y obtener sin esfuerzo propio todo lo que desea, e incluso más. Y por esta razón vive en la casa de sus padres, por quienes se deja mantener, aunque su compañía le incomode. Por ello siempre procura minimizar los encuentros, dado que, según dice «[e]s un coñazo. No me apetece nada pasar hoy por casa» (Mañas, 1998: 227). Asimismo, es significativo que el personaje sienta una enorme aversión y animosidad hacia las generaciones mayores, según lo exterioriza en diferentes ocasiones.

—Malditos viejos. Habría que implantar la eutanasia obligatoria a los cincuentaycinco.

—Beitman no se carga a ningún viejo en la novela —dice Roberto.

—Porque le dan demasiado asco, hasta para matarlos. (Mañas, 1998: 54).

A estos protagonistas el respeto, la comprensión y la empatía les resultan ajenos, puesto que semejantes conceptos no tienen cabida en sus mentes atrofiadas por películas cargadas de violencia y crueldad. La deshumanización de la sociedad tiene en los modos de comportamiento y actitudes de los jóvenes retratados uno de sus reflejos más oscuros. La crisis de los valores tradicionales, y sobre todo el desmoronamiento de la familia tradicional, adoptan en la novela en cuestión diversas formas que se manifiestan con una insistencia inquietante. El respeto a los mayores, la obediencia y la necesidad de guiarse por sus consejos y su voluntad, comunes y naturales para las generaciones anteriores, han desaparecido casi por completo. Las conversaciones que mantiene Carlos con su padre documentan tanto su obvia falta de interés, como su desdén. El mismo desprecio se nota también en los comentarios del protagonista sobre su abuelo, a quien visita por mera

obligación. Tales encuentros no le agradan en absoluto, porque el anciano suele recordar lo vivido, y habla del pasado, que el protagonista encuentra lejano, y por ello tedioso. «El viejo comienza a soltar el rollo de la guerra. Habla de cómo su madre se murió de hambre, de cómo a su padre le dieron el paseo los rojos. [...] Las viejas historias del pasado. El pasado es siempre aburrido» (Mañas, 1998: 83). De hecho, según podemos ir descubriendo, todas las muestras afectuosas de Carlos dirigidas al abuelo están motivadas por el frío cálculo con el fin de evitar causarle disgustos a su padre, para que éste no le «desherede» (cfr. Mañas, 1998: 165).

Es posible asociar semejantes actitudes de los protagonistas con las observaciones de Lipovetsky, quien sostiene que «[l]a vida en presente ha reemplazado a las expectativas del futuro histórico y el hedonismo a las militancias políticas» (2010: 7). Según opinan algunos críticos, en España en particular la desvinculación deliberada del pasado y el individualismo preponderante entre los jóvenes son producto de las circunstancias de la época.

By the late eighties a significant part of a new young society is not only enjoying different material conditions, political structures and freedoms, but the luxury of forgetting the past and being able to concentrate in living an exuberant, consumerist, drug-imbued, sex-abundant life (Henseler, Pope, 2007: xiv).

A primera vista tal vez pueda dar la impresión de que para los jóvenes que protagonizan *Historias del Kronen* no existe nada más que el presente, entendido como el momento vivido ahora mismo, el instante inmediato, al que se han cortado todos los lazos: tanto con lo que fue antes, como con lo que viene después. En consecuencia, para estos héroes parece existir únicamente el día de hoy con el imperativo del «aquí y ahora», puesto que el ayer es aburrido, y el mañana carece de interés; no obstante, como veremos, el presente, según ellos, tampoco vale mucho.

—No sabes disfrutar del presente.

—El presente es una mierda.

—Pues el futuro, no te digo. Ya verás. Casado, con hijos, con canas. Viejo y podrido (Mañas, 1998: 60).

Éste es el marco mental de los protagonistas: sin pasado, con un presente que no vale nada, y sin perspectivas para el futuro, ya que éste está relacionado con la vejez considerada desagradable e, incluso, asquerosa, como suelen expresarse al respecto. Particularmente Carlos parece estar atascado en un punto, desde donde le resulta imposible establecer conexiones tanto con el pasado, o el futuro, como con el propio presente, de modo que se ve incapaz de funcionar de forma activa y productiva en la sociedad en la que vive. Los protagonistas de las *Historias del Kro-*

nen desprecian a la generación mayor, y niegan todos los valores que ésta aprecia. Viven el presente, pero es una vida sin proyectos, ya que deliberadamente optan por la inactividad. Se trata de una existencia vacía, sin aspiraciones, sin ideales, sin metas, porque estos jóvenes ni siquiera saben lo que quieren. Y en eso consiste la X, la incógnita de su propia existencia, de sus deseos personales. Aquí hay que buscar precisamente la raíz de su frustración y de su desesperanza, así como su incapacidad de incorporarse a la sociedad.

3.3.2.6. Ciudades paralelas

En la narrativa de la Generación X la ciudad ostenta una importancia clave, dado que representa el espacio por excelencia donde se desarrollan las historias narradas. Algunas de las novelas, clasificadas como un tipo de crónica (Urioste, 2004: en línea), destacan precisamente por su carácter testimonial, ya que consiguen ofrecer un cuadro particular de la realidad cotidiana de un sector determinado de la generación joven. Además cabe matizar que la gran mayoría de las obras de este corpus cuenta con argumentos ambientados en las grandes urbes, ante todo, en la capital, por lo cual en relación con lo dicho anteriormente, es posible hablar de crónicas urbanas.

Puesto que *Historias del Kronen* de Mañas se considera la más representativa de estas novelas –por plasmar un peculiar testimonio de la realidad cotidiana de la generación joven centrado en la vida «noctámbula y drogota urbana» (Mancha, 2006: 12)–, prestaremos atención al tratamiento de la categoría narrativa del espacio en esta obra. Para comenzar, apuntemos que en dicho libro la ciudad de Madrid desempeña un papel decisivo; precisamente el tratamiento del espacio narrativo nos hace pensar en una suerte de precedente, a saber, *La colmena* celiana. Como en el caso de la novela madrileña del Nobel español, también en la creación de Mañas la capital deja de ser un mero escenario, para llegar a ejercer cierto protagonismo; y ese rol logra desarrollarse precisamente gracias a la importancia que tienen los diferentes ámbitos de la ciudad, cuyas múltiples facetas vamos descubriendo junto con los protagonistas.

En cuanto a los espacios urbanos, éstos pueden dividirse según su carácter en dos grupos, dependiendo de si son abiertos, o cerrados. Del primer grupo que abarca los barrios, las calles y las plazas céntricas, así como las zonas menos frecuentadas de las afueras, cabe enfatizar por su importancia las diversas carreteras y autovías, como también las demás comunicaciones de tránsito, especialmente «la Emetreinta» (Mañas, 1998: 31). Los espacios cerrados, pertenecientes al segundo grupo, pueden dividirse, a su vez, en privados –formados, sobre todo, por las viviendas de los personajes, sus casas, apartamentos, pisos, etc.–, y en públicos, representados por los diversos bares, discotecas y demás establecimientos que los personajes suelen frecuentar.

Las diferentes ambientaciones, así como sus funciones respectivas tienen en la novela un papel especialmente importante, y contribuyen a recrear un mundo ficticio donde la diversificación espacial constituye un auténtico mosaico plástico y tridimensional, compuesto por múltiples piezas que entran en un complejo juego de entornos. A este respecto cabe citar al propio autor, quien en una entrevista ha declarado: «Estoy de acuerdo con Montaigne cuando dice que tenemos el cuerpo hecho a una localidad. Aunque tenemos dos piernas, los hombres estamos casi tan arraigados como las plantas» (Palencia, 2014: en línea). A continuación, Mañas –al referirse al retrato literario que de la capital española hace en sus novelas– se expresa como sigue:

Madrid es un lienzo para mis novelas, un lienzo sucio. Algo similar al naturalismo francés. Zola no estilizaba la realidad, sino que tenía tendencia a sacar lo más sórdido, los matices negativos. Es un poco lo que yo hago. El Madrid de mis novelas es el Madrid noventero (Palencia, *ibid.*).

Veamos, entonces, cómo perciben este «lienzo sucio» los propios personajes para los que la ciudad es no solo su hábitat natural, sino además un sitio particular, del que se apoderan para imprimirle su propio carácter. Resulta destacable la escena en la que Carlos y Roberto van pasando en coche por el centro y, paralelamente, se van apreciando las diversas áreas que representan territorios dominados por diferentes sectores sociales. Según comenta Roberto «más allá de Cibeles, me pierdo. Eso es otra ciudad. Eso es Madrid Sur, el reino del Atleti» (Mañas, 1998: 135). El predominante empleo del diálogo –tan característico de la novela– vuelve más dinámico el discurso narrativo y convierte el episodio en una escena dramatizada, debido a las escasas intervenciones del narrador. Y si éste finalmente interfiere con sus comentarios, lo hace para proporcionar una descripción del recorrido que destaca justamente por su minuciosidad en detallar la trayectoria: «Alcalá, Cibeles, Neptuno, pasamos el Reina Sofía y nos metemos por la Ronda de Valencia hasta que llegamos al Cajamadrid» (Mañas, *ibid.*), de manera que el lector puede imaginar el coche cruzando por el centro de la ciudad. Es pertinente añadir que este detallismo contrasta precisamente con la mencionada escasez de las intervenciones del narrador en otras situaciones.

Como ya se ha hecho constar, los protagonistas en su gran mayoría están desconectados de la sociedad en la que viven, por lo que desde su perspectiva el mundo que les rodea es áspero y ajeno, vinculado a un presente que les pesa y del que, por eso, desean huir. Se trata de un método muy común en la sociedad postmoderna, puesto que, como observa Bauman: «Cada vez más, *escapar* se convierte en nuestra más preciada atracción de feria» (2010: 146–147). En este contexto, pues, resulta sintomático que las huidas de los personajes tengan una doble dimensión. Primero escapan en el sentido espacial, abandonando un sitio para irse a otro; mencionemos

a Carlos, quien con su viaje a Santander, de hecho, huye de Madrid por querer evitar, de esta forma, el funeral de Fierro –cuya muerte ha causado–, y, a la par, para evadir el enfrentamiento consigo mismo, y con la responsabilidad por sus propios actos (cfr. Mañas, 1998: 225–229). Por otro lado, la fuga suele disponer también de su dimensión temporal. Como se ha mencionado, los jóvenes están desligados no solo del pasado, sino también del presente, igual que del futuro, de modo que se mueven en un vacío intemporal, aumentando de tal modo la brecha que les separa del resto de la sociedad en la que viven, y por ello buscan cobijo en otros mundos paralelos, como lo es el de la realidad «televisiva».

Los miembros de las generaciones mayores también perciben la hostilidad de la sociedad moderna, aunque obviamente no comparten las razones de los jóvenes, puesto que ellos tienden a comparar la actualidad con las épocas añoradas de su propia juventud. En *Historias del Kronen* la nostalgia por los tiempos pasados, que se asocian a un desaparecido mundo mejor –a pesar de las obvias dificultades existentes–, se encarna en el personaje del abuelo. A través de sus memorias se nos presenta una visión de una ciudad completamente distinta: una urbe que ya no existe. Cabe apuntar que el anciano, al evocar la época dorada de su juventud, se refiere justo al período reflejado en *La colmena* celiana. El personaje registra con resentimiento las transformaciones que han ido modificando la faz de la capital; como resulta de los cambios y a sus ojos, ésta se le antoja prácticamente irreconocible. En tal sentido el espacio urbano –sometido a los procesos inevitables de la evolución– no se ha transformado tan solo en su fisonomía o trazado, sino, ante todo, en su espíritu, en su misma esencia, debido a los grandes cambios que atañen a los propios habitantes, según las observaciones del personaje.

En mi época los jóvenes hacíamos otras cosas. Cuando salíamos, íbamos al café, donde se podía jugar al ajedrez, donde hacíamos tertulias y la gente discutía mientras se tomaba unos cafés. Había un sentido del compañerismo que ya no existe. La gente de mi edad ha rendido culto a la amistad, una amistad que la guerra puso a prueba. Pero no te quiero aburrir con historias de viejo (Mañas, 1998: 83–84).

Aunque el personaje de Carlos asegura a su abuelo que no se aburre, en realidad no le presta atención. Y no se debe solamente a que esté distraído y no encuentre interés en participar en un diálogo, según nos indican sus palabras: «[y]o miro la televisión mientras como. El viejo ha dejado de comer y sólo bebe mientras prosigue su monólogo» (Mañas, 1998: 84). En este caso particular se trata de otro problema grave constituido por el hecho de que el abuelo habla de compromisos éticos que el nieto no valora y que, por ello, le resultan absolutamente lejanos. En este tipo de posturas se reflejan las tendencias progresivas que se han dado principalmente en el último cuarto de siglo XX, debido a que –según hace constar Lipovetsky–, en la sociedad posmoderna ya no se profesa ni el espíritu

del sacrificio, ni el ideal de «vivir para los demás» (2010: 138). Por eso, Carlos, que personifica a individuos modelados en semejante clima social, se ve incapaz de descifrar el mensaje, con lo que tales principios éticos le dejan impassible.

Puesto que los protagonistas jóvenes de *Historias del Kronen*, igual que sus abuelos, se reúnen en diversos establecimientos públicos, se produce –a nivel diacrónico– una interesante confrontación de las visiones tenidas de Madrid en diferentes épocas. El resultado es impresionante, ya que ante la mirada del lector se despliegan dos cuadros de dos ciudades completamente distintas, separadas por el tiempo transcurrido. El personaje del abuelo con una gran sensibilidad percibe tanto los cambios visibles proyectados en la anatomía urbana, así como aquellos que se dan en el alma de la ciudad representada por sus habitantes. De este modo la metrópoli moderna es, desde la óptica del abuelo, un espacio azaroso con el que no se identifica, como tampoco logra entender el comportamiento de los madrileños actuales, cuya impassibilidad es para él incomprensible, según lo documenta la siguiente escena.

Si es que vosotros no os dais cuenta de la suerte que tenéis: no habéis vivido la guerra, ni la posguerra, ni la dictadura. Pero por otra parte no os envidio porque el mundo que os va a tocar vivir es cada vez más deshumanizado. Yo no lo viviré, pero lo estoy viendo ya. Antes, en mi época, había otra manera de tratar a la gente, había un cierto calor y un respeto. La gente salía a pasear por la calle y se saludaba. Ahora, esta mínima ética civil se ha perdido. El otro día vi un programa en la televisión en el que alguien fingía caerse muerto de un ataque al corazón en la Gran Vía y nadie se paraba a ayudarle (Mañas, 1998: 83).

Sin disimular su desilusión, el anciano observa la evolución en la sociedad con escepticismo y decepción. Si bien gracias al progreso y al desarrollo económico las condiciones de vida de sus nietos han mejorado, el personaje nota con preocupación el considerable deterioro de las relaciones interpersonales, tanto en el nivel de la familia como núcleo elemental de la sociedad, así como en esferas superiores de la estructura social. Efectivamente, se trata de un reflejo literario de unas tendencias generales que se dan en la sociedad posmoderna, y que se estudian y analizan en numerosos trabajos sociológicos. En este contexto, pues, merece la pena referir a Zygmunt Bauman, quien sostiene que «[l]os vínculos humanos se han aflojado, razón por la cual se han vuelto poco fiables y resulta difícil practicar la solidaridad, del mismo modo que es difícil comprender sus ventajas y, más aún, sus virtudes morales» (2010: 39).

Del mismo modo que el tiempo ha influido en el espacio de la ciudad en lo diacrónico, así también interviene en lo sincrónico. En este caso el espacio urbano abierto llega a modificarse debido a una división temporal que separa la vida en la ciudad de día, de aquella que transcurre de noche. Precisamente esta ciudad

nocturna constituye un espacio particular monopolizado por los protagonistas, quienes lo invaden, entregándose a las más disparatadas de las diversiones, para aminorar de esta manera su insatisfacción casi permanente. Los jóvenes están, ante todo, descontentos y aburridos, o mejor dicho, «over-bored», según reza la letra de una de las canciones de Nirvana (cfr. Cobain, 1991: en línea), cuya música constituye un referente importante en el debut literario de Mañas.

Efectivamente, como observa Gill Lipovetsky «[l]a época de la abundancia es inseparable de la hinchazón indefinida de la esfera de las satisfacciones anheladas» (2010: 33); y lo dicho, desde luego, no se refiere solo a los deseos relacionados con necesidades materiales, sino que se puede aplicar perfectamente también a la esfera emocional, afectiva y vivencial, incluyendo por ello el campo del ocio. Los personajes de *Historias del Kronen* se vuelven cada vez más exigentes, de manera que para saciar su sed de experiencias y sensaciones alucinantes, siempre procuran encontrar nuevas formas de diversión que aseguren una alta carga de excitación; por ello apuestan, sobre todo, por el riesgo, y recurren a unos juegos altamente peligrosos. Numerosos ejemplos documentan lo expresado anteriormente, entre ellos destaca especialmente el siguiente comentario del personaje de Roberto.

-Un día nos subíamos a los andamios. Otro, cogíamos el coche y nos poníamos a correr. Una vez hasta hicimos el suicida.

-¿El suicida?

-Nos metimos en dirección contraria en una calle (Mañas, 1998: 234).

Las diversiones como ésta, en las que los personajes se entretienen -a su manera-, atraídos, principalmente, por un riesgo que les proporciona sensaciones estimulantes, constituyen un gran contraste con su apatía generalizada. De igual forma se puede entender la reacción de Carlos, quien tras pedirle a Roberto que acelere, le reprocha con desprecio «[n]o tienes ningún sentido del riesgo» (Mañas, 1998: 193), porque encuentra a su amigo demasiado moderado. Los implicados en tales acciones se ponen conscientemente negligentes y optan por conductas altamente peligrosas, ante todo, para experimentar sensaciones y emociones extremas que les sacan de la inercia. De este modo no solo hacen gala de su supuesta impavidez, sino que a la vez, se convierten en dueños de la metrópoli. Imponen a los demás su voluntad, y someten de tal manera toda la ciudad al dictado de sus propias reglas. En este orden de cosas estamos frente a un retrato de Madrid concebido como un espacio que dispone de una doble vida: una -la diurna-, transcurre, monótona, siguiendo el movimiento de sus habitantes respetables, mientras que la otra -la nocturna-, hierve y vibra a un ritmo salvaje para convertirse en un lugar dominado por los nuevos proscritos y desheredados de la sociedad, quienes, a pesar de contar con todas las comodidades materiales, están insatisfechos.

En este momento se produce una ocasión oportuna para realizar una somera comparación con *La colmena*. Si bien el personaje de Martín Marco deambula de noche por Gran Vía, insatisfecho por no poder colmar sus básicas necesidades materiales, los héroes de *Historias del Kronen* vagabundean por las calles nocturnas deseando satisfacer sus carencias emotivas y afectivas. Los protagonistas de ambas novelas comparten el sentimiento de insatisfacción y amargura ante la vida –aunque, evidentemente, motivado por diferentes causas–, y en consecuencia contemplan el mundo desde perspectivas pesimistas y nihilistas muy parecidas. Al margen de su condición social, lo que más les diferencia son, ante todo, sus relaciones con los demás miembros de la sociedad. Conviene recordar que «[a] Martín Marco le preocupa el problema social» (Cela, 1987: 185), y cuando reflexiona sobre las injusticias sociales, piensa desde una perspectiva general, hablando de «nosotros», como lo ilustra la escena frente al escaparate de una tienda de lavabos. «Con lo que unos se gastan para hacer sus necesidades a gusto, otros tendríamos para comer un año. [...] Las guerras deberían hacerse para que haya menos gentes que hagan sus necesidades a gusto y pueda comer el resto un poco mejor» (Cela, *ibid.*).

Por otro lado, si los jóvenes de la novela de Mañas llegan a considerar algunos problemas que les incumben, casi siempre los enfocan solamente desde su prisma egocéntrico. Por lo tanto, dado que son incapaces de empatía e involucración emocional en casos relacionados con sus amigos más cercanos, tampoco es nada sorprendente que no puedan pensar en los demás desde puntos de vista más generales. Lo dicho recibe un reflejo particular, por ejemplo, en una de las escenas del último capítulo, cuando Roberto le comenta a su terapeuta que después de la muerte de Fierro «es como si no hubiera pasado nada. Nadie quiere hablar del tema, a nadie parece haberle afectado demasiado» (Mañas, 1998: 236).

En *Historias del Kronen* los héroes frente a la pobreza espiritual de sus vidas improductivas procuran encontrar nuevas maneras de conseguir placeres, gozos y experiencias impactantes, y de esta forma emprenden lo que Lipovetsky llama una «búsqueda de “hazañas”, necesarias para autorrealizarse» (2011: 59). Tal vez ésa sea la motivación de los protagonistas de la novela mencionada, y la razón de sus «movidas» por las calles madrileñas. Ejemplifiquemos lo expresado mencionando la invitación que Roberto recibe de Carlos a dar una vuelta en coche y «escuchar música a tope a cientosesenta por la Emetreinta» (Mañas, 1998: 190), convertida al final en una marcha desenfundada y terminada por el mencionado juego al suicida. Aparte de la fascinación por el riesgo, los protagonistas tienen otros motivos para realizar estas «cruzadas» en coches que les han comprado sus padres –esos «viejos [...] que lo tienen todo: la guita y el poder» (Mañas, 1998: 67). De este modo, pues, cuando los protagonistas violan las normas vigentes para imponer a la ciudad sus propias reglas, sienten que también llegan a tener poder.

Las salidas en coche con el tacómetro cercano a la explosión, además, representan «nuevas formas de vivir el espacio y el tiempo del viaje» (Lipovetsky, 2010: 220), concebidas como un tipo de distracción y recreo, que, no obstante, junto con las demás diversiones peligrosas a las que los personajes se entregan con desatino –ante todo, cuando están bajo la influencia de drogas y alcohol–, nuevamente dejan al descubierto su irresponsabilidad e inmadurez mental. En repetidas ocasiones podemos comprobar cómo el personaje de Carlos, en particular, manifiesta su rechazo a reconocer la necesidad de adoptar actitudes más responsables, como por ejemplo, en una ocasión en que contrariado responde: «Cuando maduras, cuando maduras. Bah. Yo no creo que nadie madure. Uno es exactamente igual cuando tiene veinte que cuando tiene cuarenta. La gente no cambia nunca» (Mañas, 1998: 170). El protagonista se niega a aceptar los argumentos de quienes quieren hacerle ver lo equivocado que está, y sigue insistiendo en lo suyo. Cuando Amalia le dice que tarde o temprano, él también se dará cuenta de sus errores y se sentirá avergonzado, Carlos responde «[y]o no me avergüenzo nunca de nada de lo que hago» (Mañas, *ibid.*). Esa testarudez pueril con la que insiste en defender obvias insensateces, subraya todavía más sus actitudes irresponsables que corresponderían a edades adolescentes.

En estos juegos incomprensibles los jóvenes encuentran una peculiar manera de autorrealización, que les permite evitar el aburrimiento. Además, como consecuencia del tremendo endurecimiento de sus almas y de una desensibilización aterradora, incluso llegan a desahogarse de formas especialmente abominables al decidir «liberar toda esa energía negativa sobre algún objeto adecuado» (Mañas, 1998: 191), de modo que agreden a otras personas sin que éstas les proporcionen motivos que lo justifiquen.

Los personajes sienten miedo al aburrimiento –un auténtico pánico–, y por ello procuran eludirlo de la forma que sea. En este sentido la droga representa una vía de escape, dado que sirve de un empuje estimulante, para emprender la huida a mundos más acogedores; además ayuda a enfrentar el vacío y la insatisfacción. Sin embargo, semejantes prácticas no son exclusivas de la España finisecular reflejada en el mundo novelesco del Kronen, pues como observa Lipovetsky «[e]l uso actual de las drogas no depende solo de motivaciones hedonistas, es también una especie de “automedicación” destinada a escapar de la dificultad de ser uno mismo, de integrarse y comunicarse» (2010: 240–241).

3.3.2.7. *Communication breakdown* y las palabras fracasadas

La sociedad occidental pasa por un período de máximo desarrollo que en la historia no tiene comparación. Es bien sabido que el progreso tecnológico, por un lado, supone cambios que aceleran la evolución de la sociedad moderna, pero por el otro, trae consigo una serie de consecuencias negativas que contribuyen

a ahondar la sensación de vulnerabilidad e incertidumbre de los individuos. Otra de las grandes paradojas de nuestro tiempo radica seguramente en el hecho de que, pese al gran progreso logrado en el campo de la informática y de las telecomunicaciones, los miembros de la sociedad actual se debaten en una crisis cuyas bases se cimentan precisamente en el fracaso de la comunicación, uno de los elementos más importantes de cada comunidad. La evolución de las dos últimas décadas confirma opiniones como la de Umberto Galimberti, cuando señala que «la difusión de los medios de comunicación, que la tecnología ha hecho exponencial, tiende a abolir la necesidad de la comunicación» (2013: 252). Así pues, si bien nuestra época ha registrado un avance vertiginoso en la rama de la informática y la comunicación, paradójicamente, este progreso, a la vez, va de la mano de la incomunicación social, es decir, de procesos que obran en sentido contrario.

La incomunicación, sin embargo, no supone automáticamente el silencio, porque el hombre de la sociedad de consumo vive expuesto a los efectos de la contaminación acústica, y de sus múltiples formas: el ruido producido por el tráfico, la música de fondo que suena por todos lados —en los centros comerciales, en los supermercados, en los cines antes de comenzar la sesión, etc.—, hasta llegar a la radio, la televisión y el equipo de música, todos encendidos a la vez en una misma casa. Dicho sea de paso que este último ejemplo de la contaminación acústica suele delatar el miedo al silencio, surgido como reacción a la incómoda ausencia comunicativa.

Dado que la narrativa de la Generación X refleja la situación en la sociedad española de los años noventa, a sus protagonistas les toca vivir en un mundo que se encuentra en una gran encrucijada. Según apunta Thomas Hylland Eriksen (2009: 17) el siglo XXI no comienza en 2000, ni tampoco en 2001, sino en 1991, cuando se producen grandes cambios a consecuencia de los cuales el discurrir del mundo occidental toma un giro inesperado. En la escena política internacional, destaca, ante todo, la desintegración de la Unión Soviética, así como las guerras de los Balcanes, mientras que en el campo de las modernas tecnologías el hito histórico más importante es la comercialización de Internet (Eriksen, *ibid.*).

El mencionado desarrollo tecnológico deja además otras secuelas que, en su esencia, terminan por dominar al hombre, y en cierto sentido se vuelven en su contra. Umberto Galimberti apunta que así se produce una situación curiosa, puesto que «[e]stamos acostumbrados a considerar la técnica como un *instrumento* a disposición del hombre, cuando la técnica se ha convertido hoy en el verdadero *sujeto* de la historia, respecto al cual el hombre se ha reducido a *funcionario* de sus sistemas» (2013: 229). En esta línea cabe acentuar nuevamente la enorme importancia de la televisión, ya que al pulsarse el botón, el aparato se pone en funcionamiento y cumple con su rol de «acompañante», pero paralelamente, se apodera del espacio para absorber la atención de sus usuarios, y éstos, como resultado, dejan de sentir la necesidad de comunicarse.

En *Historias del Kronen* abundan los momentos en los cuales la comunicación entre los protagonistas por varias razones no logra verse cumplida. Primero hay que mencionar los factores objetivos, para poder comentar después los subjetivos. Las causas más frecuentes vinculadas a los componentes del primer tipo están constituidas por obstáculos externos que suelen tener el mismo denominador: el ruido. Los personajes se mueven en diversos ambientes, bares y establecimientos, donde la música está excesivamente alta, por lo que toda palabra pronunciada se halla destinada a caer en saco roto. A este respecto cabe mencionar la importancia del ruido, que representa un elemento significativo en la novela (Urioste, 2004: en línea).

Carlos y sus amigos se reúnen en sitios públicos, igual que la generación de sus abuelos. Aunque lo hacen por el mismo motivo, que consiste en divertirse y compartir juntos los momentos libres, hay diferencias considerables no solo en la propia forma de sus diversiones, sino también en el grado de interacción mutua entre los participantes, que en el caso de los jóvenes finiseculares se limita, prácticamente, a la mera presencia, es decir, estar juntos en un sitio y compartir el instante de forma pasiva. El marcado individualismo de los protagonistas, sin embargo, no les impide en modo alguno asistir a las grandes fiestas y conciertos donde se concentran multitudes, como es el caso del concierto madrileño de Nirvana, donde el pabellón está tan lleno, que los personajes se pierden en la masa de gente, ya que «un muro humano se interpone entre nosotros» (Mañas, 1998: 107). Lo mismo sucede en el concierto de «Elton Yon», porque «no hay ni un solo hueco en las gradas» (Mañas, 1998: 155). En este contexto viene al caso recurrir a una observación particularmente interesante de Lipovetsky, quien sostiene que «[c]uanto más se intensifica el proceso de individualización, más proliferan, paradójicamente, las megafiestas en el espacio público» (2010: 242).

Los espacios cerrados públicos adquieren una gran relevancia en la novela, dado que los protagonistas de *Historias del Kronen* van a diversos bares y discotecas, como se puede apreciar tras la lectura de la novela, el nombre de uno de estos recintos, de hecho, figura en el título de la obra. No obstante a diferencia de sus abuelos, los jóvenes no se encuentran para asistir a tertulias, ni debates, ni charlas tampoco. La conversación está descartada de antemano, ya que los protagonistas no pueden sostenerla ni siquiera aunque quieran, porque el ambiente no se lo permite. En estos espacios la comunicación con frecuencia fracasa por obvias razones debidas a causas externas, puesto que en los establecimientos, frecuentados por los personajes, la música suele estar excesivamente alta, así que es sencillamente imposible oírse y entenderse. En la novela de Mañas abundan momentos que ilustran lo referido. Podemos traer a colación, por ejemplo, la escena del encuentro de Carlos con su amiga Elena en uno de los bares.

Le doy dos besos y le digo que qué tal.

-¿QUÉ?

- QUE QUÉ TAL ESTÁS.
- AY, NO GRITES ASÍ...
- NO ME ESCUPAS AL OÍDO.
- ¿QUÉ?
- NADA (Mañas, 1998: 17).

Nuevamente nos hallamos ante una escena dramatizada que recoge solo el diálogo, sin intervención alguna del narrador. Asimismo se puede apreciar, además, un recurso especialmente interesante representado por el uso de mayúsculas para expresar el esfuerzo que hacen los personajes al hablar más alto, porque les cuesta distinguir las palabras. De esta forma sencilla, y a la vez, transparente y elocuente, la tipografía sustituye los posibles comentarios explicativos del narrador. Si bien en este caso los personajes se afanan en llevar a cabo el acto comunicativo, éste, a su vez se encuentra destinado al fracaso de antemano, y por dicha razón, el diálogo pronto se convierte en dos monólogos paralelos. «Hablamos los dos al mismo tiempo. Yo apenas oigo lo que me dice porque la música está altísima» (Mañas, 1998: 18).

De todos modos, queda claro que a los propios interlocutores el ruido no les incomoda, puesto que ni siquiera lo consideran un obstáculo. Al contrario, en situaciones en que pueden controlar los aparatos, ellos mismos acostumbran a poner el volumen muy alto, y, efectivamente, no dudan en hacerlo, a la más mínima oportunidad, sobre todo, en sus casas o en sus coches. Así, estos jóvenes terminan por armar a su alrededor otro caparazón de protección. Algunos lo hacen deliberadamente, otros, sin darse cuenta, y de forma inconsciente, de manera que mediante estas líneas acústicas delimitan su propio espacio, donde se sienten seguros y cómodos. No obstante, al mismo tiempo, dichas franjas divisorias se convierten en ciertas barreras que, a la vez, los separan de los demás, pues, uno de los mayores problemas consiste precisamente en la incapacidad de los protagonistas de cruzar esta frontera entre aquellos dos mundos paralelos, es decir, el que sirve a la juventud finisecular de refugio y el de la sociedad en que vive, sin considerarlo suyo. A pesar de que dicha frontera es invisible, al final podemos comprobar su impenetrabilidad casi absoluta.

En el caso de los factores subjetivos que obstaculizan la comunicación, conviene señalar aquellos –mencionados ya por otra parte más arriba–, detrás de los que se halla una falta de voluntad de los personajes que simplemente no quieren mantener una conversación. Y según podemos apreciar, no solo en aquellas circunstancias en que están frente a personas que por su edad pertenecen a la generación mayor, sino también al hablar entre ellos mismos, es decir, cuando se encuentran en la compañía de otros jóvenes. Se puede aportar numerosos ejemplos a lo largo de la novela que dan fe de este hecho, de la idéntica desafección o desinterés por las palabras del otro, ya sean familiares, ya sean amigos. Carlos en repetidas ocasiones habla de los «monólogos» de los demás –ora el de su padre, ora del abuelo,

ora de su amiga Amalia-, cuando finge atenderlos, aunque en el fondo no se esté molestando en escuchar lo que tienen que decirle.

-Ahora ya me puedes contar la historia del Chus.

Amalia le da un trago a su güisqui y yo miro el reloj disimuladamente. [...] Pongo cara de interés y escucho vagamente el monólogo de Amalia, que es como la voz en off que ilustra mi toma de la Gran Vía. De vez en cuando, le hago alguna que otra pregunta (Mañas, 1998: 71-72).

El protagonista es demasiado egocéntrico, por eso no le interesan los problemas de los demás. Las conversaciones telefónicas con sus parientes representan para él tiempo malgastado, trátase de su hermana que está en el extranjero, o de su prima Martina (cfr. Mañas, 1998: 124-126), pues según aclara «[n]o soporto a mis primas. En general, no soporto a nadie de mi familia» (Mañas, 1998: 68). No es una coincidencia que Carlos demuestre el mismo desagrado incluso si le llaman aquellos que son, supuestamente, sus amigos, y como el lector puede averiguar, abundan los momentos en que el héroe se niega a ponerse al teléfono (cfr. Mañas, 1998: 31), o aquellos en que no escucha. Asimismo resulta elocuente otra de sus reacciones, cuando tras recibir varias llamadas, opta disgustado por una solución fácil: «Ésta vez dejo el teléfono descolgado. Estoy harto de hacer de contestador automático» (Mañas, 1998: 126).

En este contexto resalta el concepto de la amistad según cómo se lo interpretan los propios personajes. Particularmente interesante es la escena en que Roberto le comenta a Carlos cómo en un accidente atropelló a Fierro.

-¿No sentiste ganas de atropellarle de verdad?

-No se me ocurrió, no. Fierro es mi amigo.

-Beitman lo hubiera hecho.

-Pero Beitman no tiene amigos de verdad. Por eso es cómo es: le faltan vínculos afectivos.

-Y tú, ¿te crees que tienes amigos?

-Pues yo creo que sí. Tú eres mi amigo, ¿no?

-Nadie tiene amigos, Roberto. La amistad es cosa de débiles. El que es fuerte no tiene necesidad de amigos. Beitman te lo demuestra (Mañas, 1998: 137).

El personaje una vez más pone en relieve su inmadurez intelectual, cuando de un modo infantil se engaña a sí mismo al querer hacer pasar sus defectos y flaquezas por puntos fuertes. La escena revela tanto su egocentrismo, como su absoluta desvinculación de su entorno. Además, de esta manera, trasluce la obvia incapacidad de Carlos -o su ausencia de voluntad- frente a la necesidad de diferenciar entre la realidad objetiva, y la ficción. Su ídolo es un personaje literario, cuyas

opiniones, posturas e ideas, como también sus patrones de comportamiento le sirven de inspiración. Incluso se puede afirmar que Carlos da un paso más y en diferentes circunstancias se imagina las reacciones esperadas del héroe literario –tomado por máxima autoridad– para recurrir a proyectarlas en su propia vida, según lo documentan abundantes comentarios como: «Pat estaría orgulloso de ti. [...] Beitman no lo dudaría un segundo» (Mañas, 1998: 190), o bien «Pat estaría avergonzado si te hubiera escuchado pronunciar esas palabras» (Mañas, 1998: 191).

La identificación con un sujeto fuerte –y no importa que sea un personaje ficticio– se muestra como un medio que le permite a Carlos superar su propia debilidad e inseguridad. De este modo, el personaje, una vez más, revela su estado de gran desequilibrio emocional. Conviene recordar a Fromm (2013: 29), que opina que algunos individuos para recuperar la seguridad recurren precisamente a semejantes proyecciones ilusorias. En el caso de un ídolo con un alto crédito moral, tal vez, podría entenderse semejante admiración desmesurada; así su insistente necesidad –o más bien obsesión– con que, constante y repetidamente, hace referencias a Patrick Bateman, no pasaría de una extravagancia, o una exageración molesta. Pero al tratarse de un psicópata y asesino en serie, esta actitud resulta simplemente intolerable.

Roberto, «quien se debate entre su rechazo-aceptación de su propia homosexualidad y su deseo homoerótico hacia Carlos» (Corbalán, 2007: 199) está fascinado, a su vez, precisamente por Carlos, de cuya influencia tan solo contadas veces logra librarse. Si bien en ocasiones se anima y resiste –en una situación incluso se opone diciendo «no me comas la olla con tus ideas raras» (Mañas, 1998: 192)–, las más de las veces se rinde y se deja doblegar. Aun así, sin embargo, Roberto sigue conservando la distancia y distingue entre la realidad y la ficción. A pesar de que, tras leer la novela de Ellis, Roberto asegura a Carlos que el libro es «cojonudo», y que «Beitman es todo un filósofo: me ha enseñado a despreciar la humanidad» (Mañas, 1998: 190), no se deja involucrar en el juego de las proyecciones ilusorias. Por eso cuando Carlos, como siempre, recurre al ejemplo de Patrick Bateman, Roberto le responde «vamos a dejar a Pat un poco tranquilo» (Mañas, 1998: 192). Carlos, no obstante, sigue encerrado en su propio mundo, aislado y desconectado de la realidad, puesto que se niega a establecer con su entorno si quiera roces mínimos a través de la comunicación.

Según la teoría de la comunicación formulada por Roman Jakobson (1975), para que pueda producirse una situación comunicativa, es necesario que se cumplan varios requisitos. Sin embargo, no basta con que haya un emisor y un receptor, pues, en este sentido una de las condiciones imprescindibles está constituida por la voluntad del emisor de transmitir una información. Asimismo, la voluntad del receptor de recibir esta información, y con ella el mensaje, dispone de igual importancia. En *Historias del Kronen* el fracaso del intercambio comunicativo

como consecuencia de una ausencia de interés por parte de los demás participantes, representa para los personajes una causa de múltiples frustraciones, según lo documenta la reacción indignada de uno de los personajes de la pandilla al protestar: «¿Qué pasa? ¿No me vais a dejar contar nada?» (Mañas, 1998: 102).

A Carlos no le molesta tan solo prestar atención y concentrarse en lo que le están diciendo, aún más le incomoda si le exigen que intervenga, que opine, que exponga sus propias ideas. El protagonista, en numerosas ocasiones, llega a expresar abiertamente que prefiere callar, no decir nada, «pasar» de discutir. Basta con mencionar una de las escenas ejemplares en la que conversa con Amalia (cfr. Mañas, 1998: 169). Ella se da cuenta de las limitaciones de Carlos, así como de sus actitudes desatinadas, por lo cual procura advertirle que recapacite, y le invita a reflexionar, pero la respuesta de Carlos es inequívoca.

-Vamos a hablar un poco.

-Hablar, hablar. Lo que queréis todos siempre es hablar, hablar, hablar y hablar. No os dais cuenta de que hay gente que prefiere no hablar, que no lo racionaliza todo, que prefiere la emoción a la lógica, que prefiere el instinto a la razón. Con hablar no se soluciona nada (Mañas, *ibid.*).

Con su argumentación lúcida y razonada Amalia demuestra una madurez que contrasta de forma considerable con la irracionalidad e insensatez de Carlos. Por eso él encuentra el discurso de la joven molesto, como también el de Nuria, a quien en una situación parecida incluso le dice: «Comienzas a parecerme a mi padre» (Mañas, 1998: 148). Y precisamente en ello radica la razón de la gran irritación que Carlos demuestra cuando Amalia quiere incitarle al debate sobre sus problemas. Sin embargo, ella no se deja intimidar por el rechazo, y sigue esforzándose con el objetivo de convencer a Carlos, y obligarle a que reconsidere sus propias posturas.

-Estás muy equivocado. Hablando se comunica la gente, hablando puedes expresar lo que llevas dentro, y comunicarlo es como curarse: evita que el problema se envenene y se pudra dentro. Ésa es la base de la catarsis. [...] Pero tú [...] no haces más que cerrarte. No sé lo que te pasa por la cabeza, pero, si no lo quieres decir, desde luego nadie lo va a adivinar y nadie te va a poder ayudar (Mañas, 1998: 169-170).

Sin embargo, el protagonista no quiere entender. Hace oídos sordos y prefiere evitar temas incómodos, desplazándolos y escondiéndolos debajo del manto consolador de la despreocupación para poder seguir alimentando, paralelamente, la vana ilusión de su propia autosuficiencia. Así pues, lo único que Amalia consigue es un torrente de enfados y reproches de Carlos, que enojado, termina por reaccionar de un modo bastante infantil.

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

–Hablar, hablar, hablar. Estoy harto de escuchar sermones. Los viejos, tú, Nuria... Parece que os han dado cuerda. Estoy harto de ser el conejillo de indias de vuestras divagaciones. Psicoanalizaos a vosotros mismos y dejadnos a los demás en paz (Mañas, 1998: 170).

Amalia finalmente se da por vencida y concluye la conversación con una queja amarga: «Eso es lo más triste. Al final, cada cual habla de sí mismo y se hace ilusiones sobre los otros, se cree que le comprenden. Pero nadie se comprende. Es muy triste darse cuenta...» (Mañas, 1998: 171). Los razonamientos de Amalia no le convencen a Carlos, ya que él, aparte de sentirse víctima de «sermones» agobiantes, sigue atrapado en sus posturas egoístas. La charla le desagrade aún más de lo habitual, porque en esta ocasión ha buscado a Amalia nada más para satisfacer sus necesidades sexuales. Por ello piensa que «[t]odo sería mucho más fácil si fuéramos como perros, como dice Miguel. Ellos al menos no se andan con tonterías. Cuando están cachondos, se huelen el culo y, si se gustan, follan. Los seres humanos son un coñazo, siempre complicándose la vida» (Mañas, *ibid.*). En esta última frase, efectivamente, se halla condensado uno de los lemas más importantes del personaje. Puesto que lo único que le interesa es evitar complicaciones, subordina a esta finalidad todos sus actos, de modo que enseguida recurre a su estrategia predilecta, porque según dice «[d]ecido callarme» (Mañas, 1998: 171).

El personaje de Roberto, asimismo, es consciente de la existencia de todos los obstáculos que le impiden plantear asuntos serios a sus amigos, y comentarles lo que le preocupa. Se da cuenta de que los chicos con los que se relaciona, por varias razones, no son capaces de desarrollar un debate serio, y en consecuencia, en este sentido, comparte con Amalia la misma tristeza y amargura. De ahí que también Roberto rechace de una forma categórica la sugerencia de su terapeuta de hablar sobre sus problemas con los amigos.

–¡Ellos qué van a comprender! Usted no los conoce. Con ellos no se habla nunca. Cuando salimos, contamos chistes, decimos tonterías, burradas, hablamos de tías —eso siempre— pero nunca hablamos de nosotros. No sé. Llevamos toda la puta vida juntos, desde el colegio, y es como si no nos conociéramos en absoluto. No nos contamos nunca nada. No comunicamos, ¿comprende? Por eso vengo a verle, para poder contarle a alguien mis movidas (Mañas, 1998: 233).

Roberto, igual que Amalia, se da cuenta de la importancia de la comunicación. Comprende la necesidad de verbalizar lo que le preocupa, y estima el efecto catártico de la confesión. Como en el círculo de sus compañeros no hay nadie con quien pueda contar, busca la ayuda en sesiones de terapia. Mencionemos que el fragmento forma parte del segundo subcapítulo incluido en el «Epílogo» (Mañas, 1998: 230–238), que, a su vez, desde el punto de vista formal está construido ex-

clusivamente a base de diálogos. El cierre de la novela por lo tanto ofrece un giro, dado que el polo subjetivo de la narración en primera persona que se mantiene también en el primer subcapítulo del «Epílogo» (Mañas, 1998: 225-229) encuentra aquí su contrapunto, y ofrece perspectivas complementarias que sitúan ciertos episodios presentados anteriormente por el narrador-protagonista bajo una nueva luz, como por ejemplo el de la fiesta de Fierro, o la escena erótica del jardín, y, ante todo, el desenlace trágico.

Roberto ante su terapeuta confiesa ser consciente de encontrarse por completo bajo la influencia de Carlos, ya que incluso cuando no comparte su opinión, se deja arrastrar por él, y casi nunca arguye con él, a diferencia de Amalia y Nuria. Ellas, al contrario, intentan abrirle los ojos al protagonista para que vea sus errores. Si bien ambas pertenecen al mismo entorno de amigos del héroe, sostienen actitudes prudentes y mucho más razonables. Aunque Carlos no muestra interés en comunicarse con los demás, también siente el impacto de la ausencia de la comunicación y a su vez, procura compensarla recurriendo al mundo de las películas «to fill the communication gap that leaves him afloat in culture that rejects stable identity» (Everly, 2010: 156).

Los efectos del aislamiento programado de algunos de los protagonistas –exteriorizado al adoptar «conscientemente diferentes comportamientos, actitudes, valores y creencias» (Corbalán, 2007: 199)– se traducen tanto en su enajenación, como en un marcado ahondamiento de la percepción de su distanciamiento con respecto a la sociedad. Esta tesitura tiene consecuencias aún más graves, puesto que, según apunta Ana Corbalán, los personajes incluso van «problematizando y retando así la normativa social y los códigos legales de la sociedad española de los noventa. Esta ruptura del código legal se puede ejemplificar en el hecho de que Carlos llega a confesar sus ardientes deseos de matar a alguien» (Corbalán, *ibid.*).

Por último hay que nombrar otras derivaciones directas de la incomunicación, manifestadas en las dificultades que impiden a los tipos como Carlos mantener relaciones firmes y sanas. Convencidos de su autosuficiencia emocional y afectiva, se enclaustran en una cápsula que no comparten con nadie más, de modo que así se cierra el círculo vicioso del carácter flojo e insatisfactorio de sus nexos, una rueda de la que no logran salir. La opción que resta a los personajes es la de vivir aislados, pero debido a la extrema atomización, se vuelven incapaces de entablar ataduras de amistad, y mucho menos de emprender uniones de pareja estables, basadas en firmes vínculos afectivos. A pesar de tenerse por amigos, ellos mismos se dan cuenta de que los lazos que les unen tienen poco, o nada, que ver con la verdadera amistad. En consecuencia, en momentos críticos fallan y no saben ayudarse, ni apoyarse, porque carecen de una mínima noción del compromiso, y de la disposición a auxiliarse, si fuera necesario.

Y así, de hecho, lo único que hacen es reunirse para compartir su soledad. Impulsados por su egocentrismo defienden su propio espacio a toda costa, sin darse

cuenta de que justo en virtud de ello la distancia que los separa de los demás se torna cada vez mayor, y causa que la soledad deliberada siempre corra el riesgo de convertirse en un aislamiento involuntario. Realizan una huida desenfadada para escapar de la nada aplastante, y debido a esta razón intentan conseguir sensaciones excepcionales. Valiéndose de estupefacientes buscan desesperadamente nuevas formas de evitar el aburrimiento, y persiguen la excitación y las emociones fuertes, para alcanzar el anhelado «goce de “olvidarse de uno mismo”» (Lipovetsky, 2010: 240). En realidad no se dedican a otra cosa que matar el tiempo.

El tiempo, por lo tanto, se avista como una carrera de un estadio ficticio, por la que uno se ve obligado a pasar; un tramo que resulta necesario superar lo más rápido posible, y donde da igual cómo se llegue hasta la meta. Lo importante está en llegar. Esa carrera involuntaria se reduce a aquella parte del día que separa a los protagonistas del momento que esperan, es decir, de la hora acordada para salir, y del punto de arranque para sus marchas nocturnas. La droga representa un estimulante sencillo para alcanzar emociones fuertes, constituye una forma de llenar el vacío del alma, de escapar al aburrimiento. Se convierte en una manera de desertar del ambiente en el que los personajes se sienten incómodos, porque lo consideran un espacio inhóspito, propio de un mundo en el que no saben –ni quieren– integrarse. Y como tienen que moverse por él necesariamente, lo detestan aún más, con lo que desean escapar fervientemente.

La fuga se realiza a otros mundos virtuales que –según la convicción de los personajes– carecen de ataduras desagradables y limitadoras, como lo pueden ser la responsabilidad, el deber o el compromiso. Esa nueva realidad se transforma en un espacio densamente anhelado. Se trata de una ilusión, no obstante, para los personajes resulta fácil borrar la línea fina y casi imperceptible que divide lo real y lo ficticio, puesto que viven en una sociedad que favorece este tipo de transgresión. En este contexto conviene recalcar que en la postmodernidad culminan los procesos que se dieron en el siglo XX y a cuya consecuencia «es el propio arte que trata desesperadamente de ser realidad, mientras que la realidad se disfraza de ilusión» (Cornago, 2005: 11). Y la desilusión conduce al escepticismo. Dado que los personajes se sienten abandonados, desesperados, desorientados y perdidos, su mirada refleja una sobrecarga excesiva de un profundo pesimismo y nihilismo.

3.3.3. Voces crispantes en la narrativa de Lucía Etxebarria

3.3.3.1. La «Spice girl» de la escena literaria española y sus protagonistas

En el presente apartado nos dedicaremos, especialmente, a la fase inicial de la trayectoria literaria de Lucía Etxebarria –autora exponente de la Generación X–, con la finalidad de estudiar los recursos narrativos y el tratamiento que reciben

los temas más importantes en su obra, para poder detectar posibles vestigios de la estética tremendista. Asimismo nos centraremos en los personajes femeninos de las dos primeras producciones literarias de la escritora, con la idea de trazar el perfil de sus heroínas. Prestaremos una atención especial a la protagonista de su segunda novela *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), la que le valió el Premio Nadal. Para conseguir ese fin partiremos del concepto de la «chica rara» que Carmen Martín Gaité (1987) aplicó antaño a Andrea, la heroína de la obra *Nada* de Carmen Laforet. Estamos convencidos de que el prototipo de la «chica rara» es bien aplicable a algunos personajes femeninos de Lucía Etxebarria, especialmente a los que aparecen en sus primeras narraciones. A pesar de que, en comparación con el personaje de Andrea, las protagonistas de Etxebarria se encuentran en unas circunstancias históricas y sociales completamente diferentes, comparten con la protagonista de *Nada* el mismo afán de resistencia que les impulsa a rechazar los patrones tradicionales y los roles impuestos, y que les da fuerza para oponerse y resistir sin someterse a los dictámenes externos.

A diferencia de Andrea, sin embargo, las protagonistas de Etxebarria se rebelan contra lo establecido sin tener bien claras sus propias aspiraciones, desvelando una indecisión y vacilación esenciales, las cuales, en cierta forma, reflejan la desilusión y el nihilismo finisecular. En este contexto resulta interesante centrarse en las actitudes y posturas de los personajes para observar sus interpretaciones del mundo que les rodea, al igual que su visión de su propia condición femenina. Y por último, intentaremos acercarnos a estos personajes femeninos con el propósito de reflexionar sobre el papel de la mujer en la sociedad a finales del siglo XX.

En este momento conviene remitir a una de las frases atribuidas a Salvador Dalí que asegura: «El que quiere interesar a los demás tiene que provocarlos» (*apud* Jiménez, 2014: 165). Nada mejor que esta cita muy sonada para hacer referencia a Lucía Etxebarria, un ejemplo por excelencia de persona famosa, cuya imagen se basa en la provocación. La escritora expone constantemente sus opiniones con la clara intención de suscitar polémicas, de abrir debates sobre temas controvertidos y chocantes de por sí. Tomando en cuenta lo anteriormente comentado, no sorprende que la literata en sus declaraciones sobre diversas problemáticas –que hace públicas en diferentes medios– con frecuencia opte por tonalidades basadas precisamente en provocar. A lo aludido hay que sumar varias acusaciones de plagio a las que la escritora se ha visto obligada a hacer frente, y que, desde luego, no contribuyen a mejorar su proyección pública.

Analizar la obra de esta autora, por lo tanto, siempre supone el riesgo de abordar un asunto demasiado conflictivo. Cabe mencionar que la novelística de Etxebarria, igual que la narrativa de los demás miembros de la Generación X, ha sido relativamente poco estudiada, sobre todo en la época inmediata de la publicación de las obras en cuestión. Según observa Christine Henseler:

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

Muchos críticos hacen caso omiso de los escritores de los noventa, como Lucía Etxebarria, José Ángel Mañas o Ray Loriga, por venderse, dicen, a las demandas de una industria editorial más interesada en abastecer una audiencia joven y urbana que en producir un alto valor literario (2005: 502).

En esta coyuntura conviene estimar los trabajos de críticos extranjeros –procedentes, ante todo, de la academia norteamericana–, que se dedican sistemáticamente a estudiar la producción literaria de los escritores mencionados más arriba. Asimismo cabe señalar que el interés por realizar estudios del corpus narrativo de la Generación X ha crecido últimamente también en la propia España. De modo que, según parece, se ha comprobado el presupuesto de que para una recepción crítica más objetiva e imparcial ha sido necesario mantener el debido distanciamiento: o bien de forma espacial, como sucede en los análisis realizados desde el extranjero, o bien en el sentido temporal, en el caso de la academia nacional.

En España Lucía Etxebarria suele ser etiquetada por muchos como una de las autoras más controvertidas de la escena literaria contemporánea, y su nombre suscita constantemente numerosas peroratas. Sin embargo, una mirada somera revela que casi siempre se presta demasiada atención, ante todo, a la imagen mediática de la literata, dejando que su narrativa pase prácticamente inadvertida y quede relegada a un segundo plano. En este orden de cosas, cabe citar a Lauren Applegate (2013: 41), que menciona el rechazo surgido a raíz de unas fotografías extremadamente provocadoras publicadas en la revista *Dunia*, poco después de la entrega del Premio Nadal, y en que Etxebarria posa «mostly nude» (Applegate, *ibid.*); y según opina la crítica, entonces pudo comprobarse que «for many the real issue at stake was not the literary quality per se of *Beatriz* or Etxebarria's other works, but rather the public behavior of Etxebarria herself in relation to popular culture, literature and consumerism» (Applegate, 2013: 41). Por consiguiente, al omitirse tanto la presentación mediática de la autora, como la respectiva recepción de sus hechos y declaraciones que han despertado disputas, una mirada invertida puede mostrarse inesperadamente inspiradora. Basta, pues, con eliminar todos los factores extraliterarios, para poder centrarnos única y exclusivamente en la obra de esta escritora contemporánea.

Christine Henseler al analizar el «fenómeno Lucía Etxebarria» –según reza el propio título de su artículo– comienza por citar a Enrique Vila-Matas que, a su vez, apodó a la literata en cuestión la «Spice girl de nuestra narrativa española» (*apud* Henseler, 2005: 501); a continuación la estudiosa estadounidense desarrolla la comparación apuntando que Etxebarria:

ha añadido algo de calor a la cazuela editorial contemporánea. Con un poco de sal ha abierto nuestros apetitos, con una pizca de pimienta ha sensibilizado nuestras lenguas,

con una cucharada de salsa picante ha hecho a algunos degustar con deleite y a otros con desesepero (Henseler, *ibid.*).

Conviene subrayar, pues, que no tocaremos ninguno de los asuntos de interés mediático, porque no están relacionados con el enfoque escogido. Nos limitaremos, por lo tanto en exclusiva a comentar la obra de Lucía Etxebarria, prestando una atención especial a la fase inicial de su trayectoria literaria. En concreto nos vamos a centrar en su novela «[f]eminista beligerante, desgarrada y descarada» (Vila-Matas, 1998: en línea), *Beatriz y los cuerpos celestes*, uno de los primeros libros de la escritora, con el que se dio a conocer, y con el que ha comenzado su carrera literaria.

3.3.3.2. Bajo el signo de Marte

Vista desde fuera, con debido distanciamiento de los medios de comunicación, es posible percibir a Lucía Etxebarria como a una autora especial, peculiar y *sui generis*, a quien no se le pueden negar ciertos méritos, ante todo en la primera etapa de su creación literaria. A finales de los años noventa y al comenzar el nuevo milenio ella es, sin duda, una de las voces más llamativas de su generación, que advierte de los problemas candentes de la sociedad española, y hace una denuncia abierta desde unas posturas radicales y desafiantes. Además, según observa Applegate, la escritora «created a controversy within Spanish literary and non-literary circles that led to a discussion of the value given to women authors' work in a twenty-first century context» (2013: 39).

Etxebarria dirige su crítica, sobre todo, a los persistentes modelos patriarcales firmemente arraigados en la sociedad finisecular que, a pesar de los logros aparentes relacionados con los procesos de transformación social, siguen siendo mantenidos con apenas escasos cambios. Es de reseñar que desde el primer momento Etxebarria contó con el apoyo de Ana María Matute, quien en la presentación de su ópera prima *Amor, curiosidad, prozac y dudas* «calificó la novela de sorprendente “y bien escrita, lo que es de agradecer”» (Villena, 1997: en línea). En aquella ocasión la reconocida literata –en cuyas novelas de su propio primer período creativo han nacido las heroínas más representativas de la «chica rara»–, además apuntó que «la misión del escritor es “protestar y preguntar”», y en este sentido consideró la novela de Etxebarria «un grito» que ofrece el reflejo del «malestar de una mujer por lo que encuentra a su alrededor» (Villena, *ibid.*).

Etxebarria parece compartir la postura de Ana María Matute acerca del compromiso del autor, según lo documentan sus reflexiones y declaraciones pronunciadas en relación con la misión de la literatura y del arte en general.

La novela actual no es política. El realismo social ha pasado de moda, en un momento en que se admite que Dios ha muerto y con él determinados ideales de posibilidad de

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

cambio global impulsado por unos pocos. Esto no quiere decir que yo no crea en el arte comprometido. Creo en el compromiso del artista, y también creo en el arte como forma de protesta. Pero la novela no puede ser política, aunque cada novela, como expresión del inconsciente de su autor, estará teñida del compromiso político de éste. Porque la política pretende dar respuestas (aunque casi nunca lo consigue) y la novela sólo plantea interrogantes (Etxebarria, 2000b: 102).

La prosista desde el principio de su carrera se ha mostrado como una crítica severa y radical que deja resonar en sus textos su voz de protesta, muchas veces, cargada, y sobrecargada, de indignación e irritación. Basta con señalar el «Prólogo» que abre el libro de cuentos *Nosotras que no somos como las demás* (1999), en que se expone el desacuerdo con la situación de la España de los años noventa. En el discurso se hace uso de expresiones beligerantes como: «algunas mujeres no nos conformamos», «estamos hartas», «no admitimos», «reclamamos» o «protestamos» (Etxebarria, 2002: 9-10), y justo gracias a semejantes recursos el texto se impregna de un fuerte carácter apelativo, propio de una proclamación, o incluso de un manifiesto. Este hecho se debe tanto a la forma de dicha introducción –a su estructura y a los recursos lingüísticos empleados–, como al contenido –a la argumentación cimentada en datos estadísticos muy concretos, y apoyada en encuestas sociológicas–. En consecuencia, el preámbulo deja de ser un mero prólogo a una obra literaria, y por su forma se acerca más bien a los discursos incluidos en los dossiers de movimientos cívicos, o los de organizaciones activistas, hasta puede hacer pensar en textos propagandísticos de algunos partidos políticos. Por otro lado, debido al significado en sí, la autora no solo está expresando sus propias posturas, mediante este mismo mecanismo de la recurrencia a un prefacio, sino que ofrece respuestas a las preguntas que plantea en su propia obra narrativa. A juicio de María Bengoa «Lucía Etxebarria hace una literatura a medio camino entre la sociología y la escritura cinematográfica: producto de su tiempo, ágil, ligera, visual y efectista» (*apud* Henseler: 2005: 505). Y, en consecuencia consigue cosechar un enorme éxito entre los lectores, pero eso, desde luego no le resta calidad a sus obras. Además, como refiere Henseler al respecto, «[q]uien se fija en la totalidad de su empresa cultural, encuentra a una autora que sabe manejar el espacio paratextual y que incluye las políticas de autoría femenina en su creación cultural» (2005: 501).

Abundan los ejemplos que ilustran el vigor con que Etxebarria inicia debates sobre la problemática de la posición de la mujer en la sociedad moderna. Asimismo, la colección de ensayos publicada con el título de *La Eva futura. La letra futura*. (2000) da buena cuenta de lo comentado ya, porque la escritora sigue empleando el mismo tono insistente y persuasivo para llamar la atención sobre los problemas palpitantes. Merece la pena citar el siguiente fragmento.

Nuestras abuelas, nuestras madres, nuestras hermanas mayores, defendieron como nadie la teoría de la igualdad. Asumida ésta, ahora nos toca discutir sobre cómo hablar, cómo trabajar, cómo combatir el sexismo día a día. [...] Ahora nos toca luchar, en la práctica. Y no *contra* los hombres, sino *con* los hombres, en pro de un sistema social más justo (Etxebarria, 2000a: 37-38).

Parece indudable que gracias al carácter abierto de su discurso la literata, efectivamente, logra dirigirse en sus ensayos a un espectro más amplio de lectores, sin restringirse solamente a los ámbitos académicos e intelectuales, donde se suelen desarrollar normalmente los debates de esta índole. En este sentido es oportuno recordar que la autora en diferentes ocasiones pone en manifiesto su intención de iniciar diálogos también a través de su obra ensayística, dado que –según declara en una entrevista– intenta «abrir vasos comunicantes entre el mundo académico y la cultura popular para crear una conciencia política feminista y promover el activismo desde el humor» (*apud* Masanet, 2008: en línea). En este contexto resulta procedente citar a Jill Robbins, quien sostiene que «Lucía Etxebarria is not simply the author of best-selling novels; she is a media phenomenon, a superstar of the book business who has fashioned herself as a spokesperson of counterculture» (2011: 57-58).

En sus textos ensayísticos, que casi siempre adolecen en cierta medida de un estricto rigor académico, la autora desarrolla reflexiones relacionadas, sobre todo, con la identidad femenina, con la posición de la mujer en la sociedad finisecular y con la necesidad de llevar a la práctica los cambios necesarios para que la igualdad de géneros no sea solo un lema vacío. Conviene apuntar que dicha problemática constituye uno de los ejes centrales también en la narrativa de la escritora. A la hora de hablar sobre los temas tratados en sus obras, Etxebarria hace el siguiente comentario:

En realidad, creo que yo escribo sobre cómo los condicionantes externos (sociedad, cultura, familia, grado de libertad...) nos llevan a aceptar como propias ciertas ideas, ciertas formas de vivir la vida, ciertas opciones sexuales, ciertos comportamientos más o menos violentos que asumimos como nuestros sin detenernos a analizar hasta qué punto no nos estamos limitando a imitar a nuestros mayores, a repetir esquemas aprendidos en la primera infancia y grabados a fuego en el subconsciente (Etxebarria, 2000b: 40).

Cabe subrayar que la ensayista, aparte de perseguir las finalidades estéticas en sus obras literarias, concibe su narrativa como otro medio propicio para transmitir sus posturas y opiniones, y a la vez, como un espacio oportuno para iniciar amplios debates planteando cuestiones que precisan urgentemente una respuesta satisfactoria.

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

El esfuerzo de Etxebarria se dirige, por lo tanto, a la necesidad de encontrar nuevas definiciones de conceptos fundamentales, como también de realizar una redefinición de los existentes que ya han dejado de ser aceptables. De esta manera además invita a la reflexión, para que cada uno comience a cuestionarse si realmente cree en la validez de los postulados normativos, o si los sigue tan solo por costumbre, porque le han sido inculcados. Y por último, la escritora llama repetidamente la atención sobre la premura de que cada uno debería saber defender sus propias ideas, para poder oponerse si fuera necesario. En este sentido la autora comenta su propia creación de la siguiente manera:

Escribo sobre el punto de libre albedrío en el que una persona puede asumir o no las riendas de su propio destino y decidir a partir de ese momento elaborar un plano del tipo de vida que conscientemente desea vivir. [...] En algún momento algunas personas han sido capaces de sobreponerse a sus condicionantes de educación y ambiente y a imponer su propia identidad por encima de los comportamientos aprendidos. Ese punto de decisión propia es el que a mí me interesa describir [...] (Etxebarria, 2000b: 40).

Se impone señalar que entre todos los asuntos, las cuestiones concernientes el género ocupan un lugar privilegiado. Según sostiene Lydia Masanet: «La función de la literatura en Etxebarria parece querer convertirse en una herramienta que regule la puesta en práctica cotidiana de la igualdad o denuncie la falta de ella, en un afán de desarticular nuevas prácticas, y manifestaciones misogénicas» (2008: en línea). Como puede apreciarse, Lucía Etxebarria introduce el debate sobre las cuestiones concernientes a la posición de la mujer en la sociedad española ya en su debut literario, la novela *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997). No es difícil imaginar que debido a su tono intransigente y militante, algunos críticos no aceptaron el llamamiento de la autora, y no precisamente por no compartir sus ideas. En todo caso la causa del desdén, más bien, se debe al carácter machacón de su voz y de su discurso belicoso que «dan un puñetazo al patriarcado» (Henseler, 2005: 503).

Junto con otros escritores, en aquel entonces menos conocidos, Etxebarria también contribuyó con un cuento a la colección *Páginas amarillas*, prologada por Sabas Martín. Del estudio introductorio –que esboza el perfil de cada uno de los autores con comentarios sobre sus obras respectivas– corresponde aludir a la siguiente característica de la ópera prima de Etxebarria:

Se trata de un relato que indaga en las dificultades de la búsqueda de la identidad femenina [...]. Con un lenguaje intenso que oscila entre el descaro y el desgarró, Lucía Etxebarria muestra su capacidad tanto para la construcción de escenas como para deslizarse por terrenos eróticos. El resultado es un universo narrativo original y personal al que en ocasiones perjudica su explícita beligerancia feminista (Martín, 1997: XXI).

Si nos ocupamos de la obra de Etxebarria, efectivamente, podemos observar que la militancia feminista llegará a ser uno de los rasgos característicos de su expresión literaria, presente en la mayoría de sus textos, y convertida, incluso, en su marca personal.

3.3.3.3. La «chica rara» del fin del siglo

La ópera prima de Etxebarria, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, ofrece una peculiar indagación en la condición femenina en la sociedad española de final de centuria. La novela está protagonizada por tres hermanas en busca de su propia identidad. Según apunta Carmen de Urioste (2000: 130) los personajes encarnan modelos de mujer en la sociedad posmoderna: Rosa, la lesbiana, corresponde al paradigma de mujer emancipada que logra triunfar en el mundo de los negocios, mientras que Ana, una joven mujer casada, heterosexual y monógama, –la única de las hermanas que cuenta con una pareja estable–, representa el prototipo del ama de casa de un corte tradicional, y por último, Cristina, la menor de las tres, responde al patrón de la excéntrica, heterosexual con inclinaciones a la promiscuidad, una típica joven desorientada de la época liberal de la democracia (Urioste, *ibid.*). El abanico de representaciones de la mujer se completa con el personaje secundario de la madre, abandonada y descontenta por su matrimonio fracasado.

Las tres figuras principales recién mencionadas realizan su propia búsqueda de identidad tomando caminos diferentes; si bien todas topan con las mismas convenciones estereotipadas, cada una se opone de una forma diferente, conforme a su propia naturaleza, pero, según observa el personaje de Cristina, en el fondo las tres hermanas están unidas por más vínculos de lo que a primera vista pudiera parecer. Veamos un fragmento del final de la novela que ilustra lo dicho.

[...] se me vino a la cabeza de pronto una especie de revelación. Desde niña alguien (mi madre, o Gonzalo, o las monjas, o todos, o el mundo) había decidido que éramos distintas, que la niña moderna del anuncio de Kas naranja no es el ama de casa que limpia la colada con lejía Neutrex, y no tiene nada que ver con la ejecutiva que invierte en letras del tesoro, y sin embargo, mi hermana se había refugiado en su despacho acristalado de la misma forma que yo me había guarecido en mi bar ciberchic, como Anita se había parapetado en su casa de Gastón y Daniela, y Ana se había enganchado a los minilips como yo lo hice a los éxtasis y Rosa al prozac, y si por nuestras venas corre la misma sangre del mismo padre y la misma madre, ¿quién asegura que somos tan distintas? ¿Quién nos dice que en el fondo no somos la misma persona? (Etxebarria, 1999: 315).

En cuanto a la estructura, la trama se vertebra en veintinueve capítulos que difieren en extensión. Si bien la parte introductoria es muy breve, y sin título ni número alguno, los demás capítulos están encabezados por una letra del abecedario,

seguida, a su vez, por una palabra (o más) que comienza por esta misma grafía, y que sirve de cierto íncipit. Mencionemos un par de ejemplos especialmente significativos: si el primer capítulo reza «A de atípica», el segundo se titula «B de bajo», y el cuarto «D de deseo y destierro». Aunque las protagonistas están frustradas y rotas –según sugieren los capítulos que empiezan por las letras correspondientes–, cada una, por separado, llega a la conclusión de que necesita desembarazarse de todo lo que le inhibe para alcanzar la liberación, y, según declara una de ellas, para «recuperarme a mí misma» (Etxebarria, 1999: 314).

El personaje de Cristina expresa de forma elocuente su vena rebelde en más de una ocasión, pero mencionemos la última reflexión con la que se cierra la novela, en que se refiere también a sus hermanas y de una forma implícita pone énfasis en la necesidad de que cada una siga su propio camino y no permita que nadie las doblegue: «mi madre se llama Eva. Pero espero que nosotras seamos hijas de Lilith» (Etxebarria, 1999: 315).

En la novela *Beatriz y los cuerpos celestes* –considerada por Kathryn Everly (2001: 169) un Bildungsroman femenino–, Lucía Etxebarria sigue desarrollando los mismos temas, es decir, aquellos relacionados con la introspección a la captura del propio ser y realizada por personajes femeninos, que se encuentran en una encrucijada, y por ello se ven obligados a escoger una dirección por donde avanzar. A continuación, prestaremos atención al personaje de Beatriz, «estrella orbital» en torno a la que gira la historia de la novela mencionada, con la intención de aplicarle el concepto de la «chica rara», tal como lo concibe Carmen Martín Gaité en sus ensayos, *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española* (1987), y *Usos amorosos de la posguerra española* (1987). Puesto que el propio término de la «chica rara» fue utilizado para referirse, sobre todo, a Andrea, protagonista de *Nada* –con quien se introduce un nuevo tipo de heroína en la escena literaria española de la posguerra inmediata–, intentaremos comparar a este personaje con el de Etxebarria. Desde el principio conviene remarcar que la comparación no se hace con el propósito de demostrar que nos encontramos ante dos personajes idénticos, ya que entre Andrea y Beatriz existen, como es natural, también numerosas diferencias. Más bien procuraremos indicar los puntos en común y los rasgos convergentes, gracias a los que ambos personajes en situaciones similares piensan y reaccionan de manera muy parecida.

En este contexto resulta importante resaltar que ambas protagonistas nacen como cierta reacción a los parámetros esquemáticos que se suelen dar en las heroínas de la novela rosa, de manera que este género es un punto de referencia común muy importante, aunque desde posiciones distintas. Quizá en este momento se podría incidir en que el subtítulo de la narración de Etxebarria –*Una novela rosa*–, emplea un matiz irónico, y es un guiño al lector, dado que la novela, desde luego, no pertenece al género sentimental, como tampoco aspira a incluirse entre los especímenes del aludido estilo.

Carmen Martín Gaité (cfr. 1988: 99–100) opina que Andrea, la primera «chica rara» de la literatura española, surge como producto de una época marcada por una realidad deprimente, en una sociedad conservadora, puritana y al mismo tiempo hipócrita. Su comportamiento, su forma de pensar, pero ante todo sus ambiciones y aspiraciones difieren considerablemente de lo que se esperaba de las jóvenes de aquel entonces, de modo que rompe con los tópicos tradicionales reflejados en las historias de la novela rosa. Cuando Carmen Martín Gaité pone de relieve la importancia del debut literario de Carmen Laforet, hace alusión justamente al hecho de que *Nada* se opone frontalmente a los esquemas establecidos, y repetidos sin cambios en la novela rosa, con que:

el lector estaba tranquilo desde que abría el libro hasta que lo cerraba, seguro de que ningún principio esencial de la femineidad iba a ser puesto en cuestión y de que el amor correspondido premiaría al final cualquier claroscuro de la trama, haciendo desembocar la vida azarosa y presuntamente rebelde de aquellas heroínas en el oasis de un hogar sin nubes (Martín Gaité, 1988: 90).

Por el contrario, en el caso del personaje de Andrea sí que se van a cuestionar casi todos los postulados esenciales de la femineidad hasta tal punto, que la heroína como persona, y como mujer, se aleja de manera notable de lo que se estima habitual, y de lo que impone la norma generalmente aceptada. Como consecuencia de todas estas divergencias, la protagonista no encaja en su entorno, y por ello queda excluida.

En una palabra, Andrea es una chica «rara», infrecuente.

Este paradigma de mujer, que de una manera o de otra pone en cuestión la «normalidad» de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar, va a verse repetido con algunas variantes en otros textos de mujeres como Ana María Matute, Dolores Medio y yo misma. Y por ser Andrea el precedente literario de la «chica rara», en abierta ruptura con el comportamiento femenino habitual en otras novelas anteriores escritas por mujeres, es por lo que interesa analizar los componentes de su rareza, relacionándolos con la época en que este tipo de mujer empieza a tomar cuerpo (Martín Gaité, 1988: 99).

Si queremos aplicar las observaciones de Carmen Martín Gaité al personaje de Beatriz de la novela de Etxebarria –una variedad de «chica rara» finisecular–, para «analizar los componentes de su rareza», asimismo resulta necesario vincular dichos elementos con la etapa correspondiente. En más de una ocasión se ha podido constatar que, si se examina la evolución de la sociedad española, no hay más momentos de mayor diferencia y contraste en toda la historia de la España del siglo XX que los que afloran de la comparación de los años cuarenta, la

inmediata posguerra, con la década de los noventa, cuando concluye el siglo y con él, el milenio.

3.3.3.4. El tobogán de la ansiedad

Como ya hemos mencionado, entre las numerosas disparidades existentes, la más llamativa será la transformación que se desprende del paulatino devenir de los acontecimientos, y que permite a la sociedad española –caracterizada por ser, durante el franquismo, un país cerrado y aislado– evolucionar en una democracia abierta. Cabe recordar que en el período de la posguerra, España estaba afectada por una crisis económica profunda, por lo cual los ingresos de una considerable parte de la sociedad apenas alcanzaban para mal comer. Y precisamente el hambre –componente imprescindible de la tríada temática tremendista– constituye uno de los ejes centrales alrededor del cual se construye más de una escena en *Nada*. En los noventa, a pesar de que el país vivió otros cataclismos, hacía ya mucho que el alimento había dejado de representar problemas graves en cuanto a su escasez, para generar otros relacionados con el extremo opuesto. Resulta, pues, que gracias al desarrollo en la sociedad se llega a una situación por la que se sustituye «el fantasma del hambre por el de la obesidad» (Collantes, 2009: en línea), y más aún por *el miedo* a la gordura.

Si Andrea para calmar su hambre insoportable, toma «el agua que sobraba de cocer la verdura y que estaba fría y olvidada en un rincón de la cocina, dispuesta a ser tirada» (Laforet, 2001: 93), algunos de los personajes en las novelas de Etxebarria, al contrario, están en una lucha permanente con el espectro del sobrepeso, renuncian a la comida y miran la balanza con preocupación hasta acercarse casi al mismo borde del abismo de la anorexia. Y no se trata solo de las adolescentes, sino también de las adultas, como es, por ejemplo, en *Beatriz y los cuerpos celestes*, la madre de Mónica. Los deseos y anhelos de las protagonistas, vinculados a su cuerpo y a su aspecto físico en particular, pese a todo, reflejan ecos de cambios significativos que se han producido en la sociedad occidental. Éstos obedecen a los procesos evolutivos, reflejados en los ideales estéticos, cuando los cambiantes estilos de vestimenta ya dejan de ser concebidos exclusivamente como manifestaciones ostentosas del poder y de la dominación, pues, según apunta Lipovetsky, en relación con el desinterés actual por la Alta Costura, se experimenta «una ruptura con la moda centenaria [y dicha circunstancia] aparece como el momento culminante de una tendencia secular constitutiva de las sociedades democráticas» (2009: 133).

En este sentido no está de más enfatizar que en las novelas de la Generación X las cuestiones relacionadas con la forma de vestir y arreglarse representan uno de los asuntos conflictivos más relevantes de los que se producen entre los protagonistas y sus padres. El arreglarse y el considerar las prendas de vestir, en este

nuevo orden de cosas y mentalidades, para los jóvenes simboliza otra seña de identidad, a través de la que el individuo demuestra su pertenencia a cierto sector social, y al mismo tiempo le sirve para alejarse de los otros. A este respecto, semejantes rasgos distintivos identitarios –igual que el lenguaje– cumplen una función diferenciadora para expresar los desajustes surgidos de la oposición binaria entre los valores de la generación joven, y la de sus padres. En cuanto a las cuestiones de la moda, las madres de los personajes se yerguen como las que quedan más disgustadas por la manera de vestir adoptada por sus hijos. En esta tesitura cabe señalar la división de roles entre los progenitores. Si bien los padres también insisten en que sus hijos respeten los valores tradicionales, son, ante todo, ellas quienes se ocupan de cuidar la «forma», y vigilar que se mantengan las apariencias, y se guarde el decoro. Las madres, movidas muchas veces por el imperativo del «qué dirán», procuran que la aceptación de los valores propagados tenga su reflejo en una exteriorización pertinente, y en una manifestación debida.

Recordemos los constantes desacuerdos entre Carlos y su madre en algunas escenas de *Historias del Kronen*: «A veces me gustaría que fueras más apañadito –dice la vieja–. Qué moda más tonta la de llevar los pantalones rotos, como si fueras pobres. A ver cuándo nos das una sorpresa y te pones una corbata, o una pajarita» (Mañas, 1998: 46). Puesto que para la madre el atuendo es uno de los indicios que manifiesta la pertenencia a cierta clase social, insiste en que Carlos se ponga ropa que, según opina ella, se corresponda con su estatuto social. De igual forma es elocuente la alegría maternal cuando el hijo se viste en consonancia con los gustos de ella: «Menos mal que por fin te pones la camisa que te he comprado. ¿Verdad que es bonita la camisa de Carlos, Miguel? A ver si también te cortas un poquito el pelo y así te adecentas del todo» (Mañas, 1998: 183). No obstante, son precisamente semejantes conceptos de lo decente y del decoro los que los personajes jóvenes no han aceptado, y por lo tanto no los incluirán en su propia escala de valores.

Asimismo se debe destacar la importancia de otro de los ideales vigentes en el período finisecular representado por el aspecto juvenil, delgado e incluso enflaquecido que responde a las tendencias propagadas en el campo de la moda, bajo cuyo dictado actúan ante todo los jóvenes. Apuntemos que el imperativo del «ideal individualista del *look* joven» (Lipovetsky, 2009: 134) tiene en la sociedad posmoderna sus consecuencias negativas. Según observa Thomas Hylland Eriksen (2009: 133), el problema de las exageraciones en relación con el culto a la juventud consiste en la desacreditación de la madurez, que junto con la edad adulta, e incluso, con la vejez, disfrutan de un reconocimiento social elevado prácticamente en todas las sociedades, menos en la nuestra posmoderna. Y de ahí se desprende, pues, la disminución del respeto hacia las generaciones mayores en nuestro ámbito cultural. Por otro lado, la sobrevaloración de la apariencia juvenil se plasma no solo en los deseos del individuo de conservar el aspecto adolescente, sino también en su preferencia por los patrones conductuales correspondientes a dichas edades,

lo que, a su vez, conduce a formas inadecuadas de comportamiento, adoptadas por los así bautizados *adulescentes*. Allí, a su vez, comienza la sucesión perpetua de deseos y anhelos encadenados, incumplidos –e incumplibles– que terminan en el descontento y componen el círculo vicioso de la insatisfacción.

Así pues, nuevamente se comprueba que «la elevación del nivel de vida, en vez de traer alegría y entusiasmo [genera] más bien tristeza e insatisfacción en la inmensa mayoría» (Lipovetsky, 2010: 150). Esta imposibilidad de lograr la satisfacción y el agrado son factores decisivos que desembocan –junto con la desilusión y el desengaño– en un estado de ánimo desolado, caracterizado por un profundo pesimismo, e incluso nihilismo, del que los personajes no saben, ni pueden librarse. Como veremos, también estas problemáticas referentes a la moda alienante tienen su cabida apropiada en el mundo ficticio de las novelas de Etxebarria.

Pasemos ahora a la comparación de las dos protagonistas que suponen la plasmación literaria del paradigma de la «chica rara», cada una concebida como un prototipo de joven que se rebela ante los convencionalismos de su época: la posguerra en el caso del personaje de Andrea, y el período finisecular en el de Beatriz. Según señala Carmen Martín Gaité (cfr. 1988: 98), una de las grandes diferencias entre la configuración de Andrea y el delineado de las heroínas que protagonizan la novela rosa de la posguerra radica en una ausencia de prosopografía de la «chica rara», ya que prácticamente faltan descripciones de su aspecto físico, de su vestimenta, como también de su forma de arreglarse. Conviene apuntar que en el caso de Beatriz de la novela de Etxebarria, ocurre al contrario, pues se describe todo ello detallada y pormenorizadamente en repetidas ocasiones, puesto que la forma de vestir supone, ante todo, una de las maneras en que la protagonista expresa su individualidad. Asimismo, el corte de pelo y el arreglo juegan un importante rol identitario, mediante los que la protagonista desea exteriorizar sus posturas y valores. Y dado que la progenitora encuentra tanto la ropa como el peinado inaceptables, muchas discusiones entre madre e hija inevitablemente giran alrededor de estos disgustos provocados por la disparidad de sus criterios. Lo dicho se puede observar en una escena especialmente ilustrativa: la del reencuentro tras un largo período de ausencias. A pesar de que la protagonista lleva ya cierto tiempo fuera de casa, cursando estudios en el extranjero, la tensión entre los dos personajes se renueva, debido a los desacuerdos, relacionados precisamente con las cuestiones del atavío.

Acto seguido pasamos a su disertación habitual, la que constituye su monotema desde hace años: mi aspecto. De hecho, me sorprende que haya tardado tanto en sacarlo a relucir. Estoy demasiado delgada, opina, y no me sienta bien el pelo tan corto. ¿Por qué me empeño en raparme de esa manera? Y, ¿es necesario que lleve siempre esas botas de pocero tan poco femeninas? (Etxebarria, 1998: 33).

En este contexto cabe señalar el simbolismo de las botas, que aparece también en *Historias del Kronen*, por ejemplo en el comentario de desagrado de la madre de Carlos: «Ay, ¿cómo puedes llevar esas botorras tan feas, con el calor que hace? [...] No entiendo yo esas nuevas estéticas» (Mañas, 1998: 161). Asimismo en *Caidos del cielo* esta clase de calzado cobra una importancia simbólica; para documentar lo aludido recurrimos al siguiente comentario del narrador: «Bajamos por las escaleras hasta la calle. Él llevaba unas botas de cuero negras y yo también. Hacíamos muchísimo ruido con esas botas. Más de una vez habían subido los vecinos a quejarse» (Loriga, 2000: 40). Estos zapatos simbolizan no solo la dureza, la resistencia y la rebeldía, sino que también constituyen el polo opuesto a la elegancia y delicadeza, tan valoradas por las generaciones mayores, de manera que las cuestiones de moda y de estilos se convierten, otra vez, en un espacio de choques y enfrentamientos.

La protagonista de *Beatriz y cuerpos celestes*, asimismo, concibe la manera de vestir y la forma de arreglarse primordialmente como recursos elocuentes que sirven para expresar la personalidad del individuo. Mediante estos signos o señales –que disponen de un valor identitario–, desea parecerse a un grupo de personas, y al mismo tiempo, aspira a diferenciarse de los demás. La heroína menciona cómo de niña la visión de convertirse en alguien con semblante parecido al de su madre le aterrizzaba y le producía una sensación nauseabunda. Detrás de lo que, a primera vista, pueda parecer un ingenuo capricho infantil de «no crecer», es posible detectar una auténtica fobia causada por la mera posibilidad de acabar «como mi madre». Ese miedo irracional tiene tanta fuerza que hasta conduce al personaje a tomar decisiones indeseables:

recuerdo que hubo un tiempo, en mi primera adolescencia, en que me sometí a una prueba de hambre voluntaria, en aquella época en la que apenas comía. Frente a la comida sentía una náusea maligna, plena del placer del rechazo. [...] El ayuno constituía una prolongada resistencia al cambio, el único medio que yo imaginaba para mantener la dignidad que tenía de niña y que perdería como mujer. No quería ser mujer. [...] Elegía no pertenecer a un batallón de resignadas ciudadanas de segunda clase. Elegía no ser como mi madre. Este cuerpo enflaquecido que tengo frente a mí es el resultado de una decisión consciente, de una absurda prueba de fuerza (Etxebarria, 1998: 36).

La protagonista intenta conseguir su objetivo mediante «pruebas» que considera válidas y viables, para cumplir con su deseo de mantener la diferencia entre sí misma y el mundo de su madre manifestada y grabada para siempre en su cuerpo. De hecho la descripción citada más arriba hace pensar en un acto de suma importancia, como si se tratara de un rito de paso con múltiples pruebas, como es el caso de la mencionada «prueba de hambre voluntaria». Conviene nombrar a Jill Robbins que, al referirse a la obra de Lucía Etxebarria, observa que la autora

«is especially critical of the effects that the beauty business (cosmetics, cosmetic surgery, diet aids) have on the female body and psyche, but she also points out the hypocrisy of bourgeois culture in regard to drugs and alcohol, and she is an ardent foe of homophobia» (2011: 58).

Asimismo es reseñable precisar que el personaje con frecuencia somete su cuerpo a observaciones detalladas, y al contemplarse reflexiona sobre su condición. De esta manera la heroína por medio de su propio cuerpo comienza a conocerse a sí misma, y contemplándose desde fuera dirige su mirada adentro. Biruté Ciplijauskaitė (2000: 15) menciona las observaciones de Simone de Beauvoir, Luce Irigaray y Jenijoy La Belle sobre el giro que se produce en la segunda mitad del siglo XX en la forma en que la mujer se mira a sí misma, puesto que deja de verse conforme a los deseos del hombre, para observar su *yo* interior. Según opina la crítica «[e]ste cambio de enfoque significa un paso importante en la construcción de la subjetividad» (Ciplijauskaitė, 2000: 15–16).

3.3.3.5. Bajo el signo de Venus

Si comparamos las primeras novelas de Mañas o las de Loriga con las de Etxebarria, veremos que hay disimilitudes en la importancia atribuida a ciertos temas. Si la violencia en sus tres facetas –física, simbólica y sistémica– representa un elemento esencial en *Historias del Kronen* y en *Caidos del cielo*, –igual que en las obras tremendistas de Cela–, salta a la vista la diferencia con respecto a *Beatriz y los cuerpos celestes*, donde la primera forma de violencia (la física) prácticamente no se da, mientras que a las otras dos se les otorga una importancia mucho menor. De modo muy similar podemos hacer extensiva esta suerte de comparación sobre el grado de utilización de las diversas clases de violencia al tándem de novelas: *Pascual Duarte* y *Nada*.

Por otro lado, en cuanto a las relaciones interpersonales, las amorosas, en particular, reciben una escasa atención en las novelas citadas de Mañas y Loriga, mientras que en la narrativa de Etxebarria ocupan un lugar central. En este contexto es sumamente interesante observar la visión que sobre estos asuntos adoptan las protagonistas que representan el prototipo de la joven rebelde de final de centuria para compararla con la óptica de las «chicas raras» de la posguerra. Asimismo, resulta muy sugerente estudiar cómo se imagina el propio concepto del amor en estas dos épocas del siglo XX tan dispares. Dado que la heroína de Laforet nace como contrapunto a las protagonistas de la novela rosa –a las que se asocia, por su parte, el amor idealizado y románticoide–, la mirada de Andrea a las relaciones amorosas se torna mucho más sobria e incluso recelosa. En este sentido son de un especial interés las puntualizaciones de Carmen Martín Gaité acerca de las primeras experiencias amorosas de dicho personaje. «El único beso que [Andrea] recibe de un hombre –y el primero en su vida, según confiesa– ni siquiera es el remate de una escena de amor compartida, y provoca en ella perplejidad y asco» (Martín

Gaite, 1988: 97). Debido al desconcierto mencionado de la joven se produce una tensión inesperada, y su malestar convierte la escena en una vivencia embarazosa. Según concluye Martín Gaité «[e]s bastante impensable que en una novela rosa pudiera producirse una situación semejante, pero en todo caso lo que es seguro es que nunca sería analizada por la protagonista en términos tan desmitificadores» (1988: 98).

Si bien en la sociedad posmoderna se observa un decaimiento en la importancia prestada a los vínculos interpersonales, según apunta Lipovetsky «el amor como valor, lejos de declinar, sigue estando en un pedestal» (2010: 139). Conviene matizar que la temática amorosa en la novelística de la Generación X, por lo general, no se nos presenta como uno de los asuntos más productivos, y en esta línea la narrativa de Etxebarria constituye una de las grandes excepciones. Beatriz que tanto perseguirá el amor, tampoco será correspondida, como no lo es Andrea. Así pues, según la protagonista reconoce, ella en sus relaciones experimenta bien una carencia, bien un exceso amoroso (Etxebarria, 1998: 27).

A la construcción literaria de este tema va unida, inevitablemente, la sexualidad. Se nos antoja significativo que cuando Beatriz recuerda su primera experiencia heterosexual, la encuentra parecida a una «clase de gimnasia» (Etxebarria, 1998: 205). Asimismo podemos apreciar cómo el personaje de Cristina en la anterior novela de Etxebarria, consigue, de una forma muy parecida, describir el acto íntimo desprovisto de afecto amoroso (cfr. 1999: 13–14). De hecho, en esta escena –una de las primeras del mismo inicio de la obra en cuestión–, se narra un encuentro circunstancial, con el que la heroína procuraba superar la aflicción causada por el naufragio de su relación sentimental. Precisamente gracias a la descripción lacónica se logra subrayar la automatización indiferente y la consiguiente insatisfacción y frustración del personaje. «Nuestras pelvis entrechocaban una y otra vez y yo le sentía jadeando sobre mí, esforzado escalador, inútilmente empeñado en llegar a mi cima [...]» (Etxebarria, *ibid.*). De una relevancia crucial juzgamos las reflexiones recogidas en *Beatriz y los cuerpos celestes*, sobre el propio acto sexual, que en clave de ironía, revelan una educación sentimental traumatizante.

De jovencita me habían prevenido tanto contra este momento que yo imaginé durante mucho tiempo que tras el primer encuentro amoroso una debía guardar cama durante semanas para curar su herida, y me veía a mí misma en el hospital, con un ramo de rosas rojas, muy rojas, reposando en la mesilla de noche. Pero las monjas y mi madre me habían mentido [...] (Etxebarria, 1998: 205).

Una de las circunstancias más llamativas que se produce en la sociedad española de finales del siglo XX es la crisis generalizada que llega tras el derrumbe de los valores tradicionales, sin que éstos se vean sustituidos por otros que se puedan considerar universales y en general satisfactorios. Después de la época

trepidante de los ochenta, caracterizada por una atmósfera embriagadora y una euforia extendida que acompañaba toda expresión creativa liberada de las intervenciones indeseables de la rígida censura puritana y mojigata, de repente vienen el desencanto y la desilusión, propios de una sociedad que sufre los efectos del vacío moral, y de la ausencia de autoridades respetables. El proceso de la liberalización progresiva trae como resultado una apertura de fronteras que permite aceptar nuevos retos e invita a los artistas a explorar terrenos hasta entonces vedados. En este sentido los temas delicados, antaño considerados inconvenientes, tienen un atractivo especial. Principalmente se trata de cuestiones anteriormente muy vigiladas que se referían al erotismo y a la sexualidad, y que tradicionalmente suponían los mayores tabúes imaginables. España experimentó grandes transformaciones también en este aspecto, de manera que incluso en la sociedad española al umbral del nuevo milenio pudieron triunfar las reglas dictadas por el mercado omnipotente de la publicidad. La necesidad de someterse a la ley de la oferta y la demanda condujo –en particular mediante su masiva comercialización– a un uso abusivo de muchas nociones, antes consideradas intocables.

Las cuestiones relacionadas con el sexo, que solían restringirse, por exclusivo, a los espacios privados, van perdiendo ese carácter prohibido, y al igual que en el resto del mundo occidental, comienzan a invadir, cada vez más, el espacio público. Este fenómeno, además, viene acompañado de la progresiva mercantilización del sexo, tanto implícita como explícita, ante todo en el campo del reclamo publicitario. Como resultado de las tendencias dominantes en la sociedad del hiperconsumo, el sexo corre el peligro de ser identificado con una «distracción fácil de obtener, con un placer frívolo válido por sí mismo, [y] las relaciones sexuales tienen tendencia a convertirse en “bienes de consumo”» (Lipovetsky, 2010: 281). El vacío espiritual y emocional conduce a una simplificación e incluso degeneración de algunos valores relacionados con estas esferas de la máxima intimidad. El concepto de *carpe diem* deja de eruirse como reflejo de una búsqueda hedónica, y como hemos visto constituye para el individuo una forma sencilla de huir de sí mismo y de sus propios temores. Por lo tanto, como apunta Lipovetsky, «[n]o es la levedad del ser lo que es insoportable, sino, de manera creciente, la inseguridad del mundo liberal, el exceso de eventualidades, el peso del libre gobierno de uno mismo» (2010: 68).

El personaje de Beatriz al realizar su propio viaje de exploración también pasará por estos terrenos. Al encontrarse en una encrucijada de su vida, la protagonista decide tomar una dirección, que, según está convencida, la puede llevar a la meta deseada, y por ello inicia una búsqueda del amor puro, intentando descifrar su propia esencia. El deseo de la heroína de conocer el amor incondicional, que no se reduzca solamente a los placeres carnales, le acompaña a lo largo de toda su trayectoria existencial y marcará cada uno de los hitos de su evolución. Sin embargo, no evita el placer sexual, sino al contrario, pues éste para ella forma una parte

fundamental del ansiado ideal, de modo que después de realizar experimentos de todo tipo, el personaje de Beatriz descubre que necesita encontrar un estado de equilibrio y armonía, que englobe en sí ambos elementos del concepto clásico del amor, donde Eros y Ágape estén presentes en una concordancia perfecta. Así pues, experimentará primero el amor platónico con su amiga Mónica, después conocerá el amor placentero con la lesbiana Cat, para entregarse, finalmente, a la pasión del amor heterosexual con Ralph. Esas tres facetas amorosas permitirán a la novelista desarrollar un discurso transgresor sobre las vivencias emocionales, así como sobre el imaginario erótico y la sexualidad femenina. Lucía Etxebarria indaga en todos estos terrenos, no solo mediante el cuerpo y los sentidos, sino también a través de los sentimientos, ofreciendo miradas tanto intimistas y cargadas de lirismo, como atrevidamente abiertas. Citemos a Magda Potok que al respecto plantea las siguientes matizaciones.

Las escenas sexuales están totalmente exentas de pudor; el discurso explora, sin prejuicios y sin tapujos, las vías para el disfrute erótico femenino. Aunque el estilo pueda resultar excesivamente naturalista [...], y el lenguaje, en ocasiones, vulgar [...], queda manifiesto el propósito de instaurar en la literatura una perspectiva renovadora que busque un mayor conocimiento y disfrute de la sexualidad femenina (Potok, 2010: 342).

La exploración de la sexualidad y del imaginario erótico femenino, en formas semejantes a las empleadas para las demás vivencias íntimas, sirven no solo para obtener un mayor conocimiento de esta parte de la vida de la mujer, sino que permiten, además, conocer y entender su condición femenina, la que la define como individuo. Finalmente, la indagación en estas cuestiones, contribuye a plasmar una visión holística de las protagonistas como personas deseosas de fijar en sus vidas unas coordenadas sentimentales firmes, indispensables para poder disponer de una orientación concreta, que les posibilite un desarrollo personal pleno y satisfactorio. La exploración de todos estos motivos justificaría las búsquedas del propio ideal del amor en cada una de ellas.

Carmen Martín Gaité hebillas su ensayo sobre la «chica rara» con las siguientes palabras: «la “chica rara”, cuyo reinado inauguró la heroína de Carmen Laforet, [...] empezaba a convivir con una idea inquietante, difícil de encajar y de la que cada cual se defendía como podía: la de que no existe el amor de novela rosa» (Martín Gaité, 1988: 109-110). A una conclusión muy parecida llega también la protagonista de *Beatriz y los cuerpos celestes* al declarar: «Y es que del amor, como de la vida, siempre se espera más y nunca se está satisfecho» (Etxebarria, 1998: 29).

En *Beatriz y los cuerpos celestes* se representa un prototipo de heroína que rechaza aceptar los roles impuestos y se opone no solo a los padres, quienes defienden los modelos patriarcales de la sociedad tradicional, sino que de igual modo se niega a someterse a los dictados promulgados por sus compañeros

y coetáneos, para los que su forma de pensar resulta ajena, incluso extraña y *rara*. A causa de su aversión a todo tipo de gregarismo, queda excluida de las pandillas formadas por sus amigos, y voluntariamente opta por el ostracismo, asumiendo así su soledad. No obstante, siempre crea vínculos que van más allá de los lazos de una mera amistad. Su búsqueda de una relación armoniosa que le proporcione satisfacción emocional y plenitud vital pone de manifiesto su empeño en hallar el equilibrio y la estabilidad deseados en unos nexos firmes en los que pueda encontrar la seguridad, igual que la confianza necesaria. En el caso de Beatriz estas certezas cobran una importancia aún mayor, por tratarse de una persona que en su etapa de maduración mental y emocional fue privada del cariño y de la comprensión mínimos e indispensables para un desarrollo personal armónico y satisfactorio. El afán casi obsesivo de buscar (y encontrar) el Amor con mayúsculas se experimenta como un anhelo natural, aunque el personaje, de una forma inconsciente intuye que, a pesar del escepticismo omnipresente, a fin de cuentas, «all we need is love».

Por su parte Andrea, la protagonista de *Nada*, transgrede la normativa de la posguerra, puesto que su manera de pensar y actuar no encaja en el modelo convencional de las chicas jóvenes de su época. Su rareza se desprende tanto de su marcado individualismo, como de sus percepciones del mundo y de la vida que difieren considerablemente de las albergadas por sus coetáneas. En cuanto a las uniones de pareja, a «la chica rara» no le interesa seguir los patrones vigentes, a diferencia de las protagonistas de la novela rosa, con quienes no comparte ni la idealización romántica del amor, ni el desvivirse por un noviazgo como meta máxima en la vida y rasero único del nivel de autorrealización y estima.

La heroína de *Beatriz y los cuerpos celestes*, a su vez, vive en una sociedad marcadamente individualista, de modo que su individualismo de por sí no representa una rareza de mayor grado. En su caso la transgresión de la norma consiste en su declarada bisexualidad, y su intención de defender su derecho a transitar libremente entre los dos polos opuestos, representados por la heterosexualidad, en un extremo, y la homosexualidad, en el otro, sin tener que conformarse con una sola de las dos opciones. En este aspecto, se produce otra gran diferencia en comparación con *Historias del Kronen*, ya que en *Beatriz y los cuerpos celestes* la sexualidad y el placer se abordan desde el deseo ligado al afecto y al sentimiento que surgen ambos, en principio, de las relaciones amorosas íntimas. La exploración del imaginario erótico, y de las vivencias sexuales sirve a la protagonista, primordialmente, para conocerse a sí misma, y por ello las escenas eróticas están impregnadas de reflexiones, recuerdos y evocaciones de todo tipo.

En relación con lo expresado destaca cómo Lucía Etxebarria, al defender la necesidad de distinguir entre literatura femenina y masculina, argumenta con las oposiciones que se pueden observar precisamente si se analizan contrastivamente escenas eróticas firmadas por autores varones, con aquellas emanadas de plumas

femeninas. Según sostiene la novelista: «[e]llos son más visuales y descriptivos, ellas más sensuales y plásticas; porque los hombres cuentan lo que ven y las mujeres lo que sienten» (Etxebarria, 2000b: 111). Veamos cómo la escritora esgrime sus argumentos.

Las mujeres tendemos más a la utilización de un erotismo poético cargado de imágenes, entiendo la imagen no como un simple ornato sino como un modo de conocimiento, de explorar vinculaciones desconocidas entre términos que en general no suelen asociarse, de atreverse a ir más allá de lo evidente (Etxebarria, 2000b: 112).

Efectivamente, las primeras novelas de la escritora ofrecen numerosos ejemplos que dan fe de sus palabras. El tema amoroso se aproxima en su vertiente erótica, y recibe un tratamiento peculiar, caracterizado precisamente por una poética muy singular. Las experiencias sexuales se contemplan bajo una nueva luz, desembrazadas de los tópicos comunes, y por esta razón, en consecuencia, se vuelve posible una proyección refrescante y novedosa del imaginario erótico femenino visto desde una perspectiva interna y subjetiva.

En sus primeras etapas como creadora literaria, Lucía Etxebarria no solo plantea interrogantes en relación con los problemas actuales, sino que además invita a construir nuevos patrones sociales, modelos basados en la igualdad de géneros, para que ésta no permanezca encerrada en proclamaciones que sin más suenan bien, de ahí que se conviertan en cuestiones repetidas hasta la saciedad en las campañas electorales. Como se ha adelantado más arriba, una de las mayores aportaciones de Etxebarria fuera del campo exclusivamente literario radica, ante todo, en su labor divulgativa de ideas feministas, dado que fomenta debates y procura abrirlos a sectores amplios de la sociedad, e incluso llevarlos fuera de los ámbitos académicos que por su hermetismo quedan para muchos indescifrables o meramente incomprensibles.

3.3.3.6. Viajes y huidas

Como sucediera con Carmen Laforet, Lucía Etxebarria también inculca en sus personajes sus propias vivencias, experiencias y posturas. Sobre su segunda novela la propia autora declara que:

surgió a partir de dos ficheros diferentes: el primero incluía las notas que había ido recopilando para escribir una tesis que finalmente abandoné sobre *Identidad, sexo, rol y género*; el segundo [...] reelaboraba diferentes historias vividas. [...] De esta manera fui construyendo el relato de un mundo en el que a las chicas se nos preparaba para afrontar una vida muy distinta a la que nos íbamos a encontrar: se nos enseñaba a ser chicas buenas y calladitas sin avisarnos de que si queríamos sobrevivir, tendríamos que ser, más bien, todo lo contrario (Etxebarria, 2000b: 36-37).

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

En cuanto a los procedimientos narrativos, tanto en *Beatriz y los cuerpos celestes*, como en *Nada*, se trata de una narración retrospectiva, que discurre a través de la voz de la protagonista que narra las peripecias ya vividas. Como Andrea, Beatriz emprende igualmente un viaje de importancia crucial, cuyo significado tiene una doble dimensión, puesto que se trata de una senda tanto real, como simbólica. Asimismo, para Beatriz viajar equivale, en su esencia, a buscar. A lo largo de la novela presenciamos su sondeo de respuestas a las múltiples preguntas inquietantes, mientras procura encontrar su propia identidad. El viaje, en este sentido, incorpora un símbolo clave que la propia autora comenta con las siguientes palabras:

Mis protagonistas viajan. El día de su trigésimo cumpleaños, Rosa viaja hasta el pueblecito donde veraneaba intentando reaprender su infancia. Beatriz viaja a Edimburgo para olvidar a Mónica y para alejarse de su casa. [...] En realidad todas viajan hacia sí mismas. La esencia del viaje radica en el desplazamiento “un desplazamiento en tiempo, espacio o jerarquía social”, según el antropólogo Lévi-Strauss. Un apartamiento del protector entorno de lo familiar para descubrir la novedad de las cosas y, en última instancia, la de uno mismo. Tan fundamental es la experiencia del viaje que en casi todas las tradiciones literarias es la metáfora del viaje la que se utiliza para describir dos experiencias clave en la existencia del individuo: el paso de la vida a la muerte y la progresión del espíritu hacia el conocimiento (Etxebarria, 2000b: 123-124).

También en la novela de Laforet el viaje desempeña un papel perentorio en todos los sentidos: nos encontramos ante un desplazamiento en el espacio, pero además hay otro en el plano figurativo. Y como le pasara a Andrea que un día se da cuenta de que ya no puede seguir soportando la tiranía de su tía Angustias, Beatriz –quien tiene la misma experiencia con su madre– también decide oponerse. En este sentido conviene subrayar que tanto el personaje de la tía Angustias, como el de la madre de Beatriz defienden los valores tradicionales, y se ubican en posiciones implacablemente conservadoras, expresadas en diversos dictámenes, que no admiten protestas ni objeciones. Ambas mujeres indistintamente exigen obediencia incondicional sin reconocer el derecho de las jóvenes a la libre elección. Las desavenencias entre Andrea y Angustias, por un lado, y entre Beatriz y su madre, por el otro, surgen de una mutua incomprensión, a la vez que son el producto de los típicos conflictos generacionales, donde la generación mayor defiende los valores considerados elementales e insustituibles, con los que las jóvenes, sin embargo, no quieren identificarse, y por eso se niegan a aceptarlos. Si las heroínas sienten que se les obliga a la fuerza, se encaran, y si la presión aumenta, se rebelan. Y justo en este momento, se produce el choque, el enfrentamiento inevitable.

En este contexto es interesante centrarse en la categoría narrativa del espacio para observar qué tratamiento recibe en *Beatriz y los cuerpos celestes*. De hecho,

como podemos comprobar, Lucía Etxebarria deja a la protagonista explorar los diferentes espacios –tanto los exteriores de la realidad objetiva, como los interiores de carácter subjetivo–, con el fin de recorrerlos en una trayectoria simbólica subordinada al conocimiento de sí misma. La ciudad, por lo tanto está concebida como un terreno vital que le permite al personaje desarrollar su propia individualidad. Por eso, tras la vuelta a Madrid después de un largo período de ausencia ve la metrópoli bajo una nueva luz: «contemplo el paisaje que me espera a través de la ventanilla. Unos horribles bloques de hormigón y cemento se suceden los unos a los otros. [...] De pronto descubro que Madrid es una ciudad sucia, gris, mal planificada, sin personalidad» (Etxebarria, 1998: 33).

La protagonista al comparar la capital española con Edimburgo, donde ha pasado una larga estancia de estudios, descubre que percibe su ciudad natal como un espacio «pobre y árido, poco prometedor, un mal presagio. A medida que nos internamos en la ciudad la sensación se intensifica» (Etxebarria, *ibid.*). Asimismo y en un nuevo intento de redescubrimiento o de reconocimiento, al llegar a su casa observa el edificio y el piso con ojos nuevos, pero nuevamente vemos que la exploración de estos espacios privados, en principio, permite a la protagonista sondear en su propio interior recobrando así la noción de sí misma. La descripción minuciosa del sitio –de los muebles y de los accesorios, al notar el «aspecto espectral» de su hogar, igual que «los lujos de mi casa [que] no dejan de sorprenderme» (Etxebarria, 1998: 34–35)– vale al personaje de marco de fondo para su recorrido mental por las etapas de su vida transcurridas en aquel ambiente. «Avanzo por el dormitorio arrastrando mi maleta como si se tratara de un cadáver y voy recogiendo, sin darme cuenta, migajas de infancia, desperdigadas por los rincones de mi antigua casa» (Etxebarria, 1998: 34). La heroína se fija en que los vínculos afectivos que antes la unían con su casa, y en especial con su habitación, –su propio espacio, su territorio soberano–, han enflaquecido, y no solo por haber estado alejada mucho tiempo, sino además debido a que han desaparecido las huellas de su presencia, que, tras su retorno, pudiera recuperar para reanudar los lazos rotos.

El aire monacal de la habitación revela que nadie ha dormido aquí desde hace tiempo. Mis libros siguen apilados en las estanterías, pero, por lo demás, se han borrado todos los rastros de mi presencia. Cuando yo vivía aquí había papeles desperdigados sobre la mesa, fotos pinchadas en la pared con chinchetas, pósters decorando los muros; ahora alguien ha vuelto a pintar de blanco las paredes desnudas, desprovistas de mi impronta, vacías de personalidad y de contenido (Etxebarria, 1998: 34).

De igual modo que avizora el espacio de la ciudad, la protagonista procede a examinar el exterior de su propio cuerpo. Por ello observa, cuidadosamente, su forma, su apariencia y su aspecto físico, a fin de poder contemplarse y verse igual que

la perciben los demás. No obstante, esta mirada objetiva, y a veces crítica de otras personas –especialmente si se trata de su madre–, tan solo es complementaria a la otra perspectiva, a la subjetiva, que le permite, ante todo, verse a sí misma. Así pues, mediante la noción de su cuerpo físico la protagonista llega a conocerse y a reconocerse. Para ilustrar lo recién comentado se puede traer a colación la siguiente escena.

Salgo de la ducha y me envuelvo en una toalla de rizo americano enorme, mullida, que huele a limpio y a Mimosín. Me enfrento con la sombra borrosa de mi imagen en el espejo empañado. Con el dorso de la muñeca retiro las gotitas de vapor condensadas sobre el cristal y aparezco más nítida, yo misma. Estoy delgada. Flaca, como diría mi madre. Los huesos de las caderas se marcan tanto que no me cuesta lo más mínimo imaginar mi esqueleto. Me tapo los pechos con las manos y cruzo una pierna por delante de la otra. Me alegro al comprobar que mi cuerpo bien podría ser el de un adolescente, uno de los modelos de Calvin Klein (Etxebarria, 1998: 35).

Se podría apuntar que el personaje al observar su imagen en el espejo, procede de la misma manera como lo hace al contemplar la ciudad. Explora los espacios urbanos, pasando desde los abiertos y públicos, a los cerrados y privados. En línea similar a la hora de inspeccionar detenidamente su propio cuerpo, opta por un procedimiento semejante: comienza, por el exterior, por sus formas y contornos, que están expuestos a la mirada de los demás –como sucede también con los espacios urbanos públicos–. Acto seguido, de la misma manera que sucediera con la urbe, su segundo paso la lleva desde fuera adentro, a los ámbitos urbanos cerrados y privados, y que están ocultos a la vista de ojos ajenos; la protagonista guía su mirada del exterior de su cuerpo, hacia su propio interior, es decir, a un espacio íntimo vedado a la vista de los intrusos.

El personaje deja asomar a través de la percepción de su propio cuerpo las influencias dictadas por el mundo de la moda y propagadas por la publicidad, donde domina el imperativo del *look* adolescente y el ideal de la estética *unisex*, difundida por algunas marcas de moda que aprovechan el aspecto andrógino de sus maniqués.⁶³ Resulta interesante prestar atención a todos aquellos elementos que la protagonista considera llamativos, atractivos y bellos. Al mirarse en el espejo se acuerda de un encuentro con una joven cuyo aspecto físico le llamó tanto la atención, que se grabó de modo imborrable en su memoria, según podemos apreciar en el siguiente fragmento.

63 En esta coyuntura cabe señalar que últimamente también en los desfiles de moda en España la ropa femenina ha sido presentada por modelos varones. Mencionemos que en el evento de Barcelona Bridal Week en 2012, el modelo australiano Andrej Pejic desfiló vestido de novia en traje de Rosa Clara. Este acontecimiento fue comentado copiosamente en la prensa española; para tener una idea de la recepción de dicho evento basta con recurrir al artículo de Andrea Vázquez Creus (2012: en línea), que pone en clara evidencia los grandes cambios en los discursos oficiales respecto a semejantes temas.

Una chica delgada, muy delgada [...]. Llevaba una camiseta muy ceñida que dejaba al descubierto su ombligo perforado, el epicentro marcado de un vientre liso como una tabla de lavar, y que llevaba impresa una leyenda sobre su pecho nivelado: *Monogamy is unnatural*. Aquella chica había conseguido, de alguna manera milagrosa, congelar en su cuerpo ese momento inaprensible en el que la infancia confluye con la adolescencia; y se mantenía en un presente inmóvil, en un territorio propio, ajeno al lento fluir de los minutos y al inevitable deterioro que éstos traerían consigo. Me pareció la visión más erótica que había visto en la vida (Etxebarria, 1998: 35-36).

Resulta especialmente llamativa la forma de recalcar la belleza del cuerpo inmaduro, entre infantil y adolescente, en el que todavía no se notan los rasgos que distinguen el género femenino del masculino. Se trata de una estética que en el período finisecular prolifera considerablemente, y cuyo ideal de beldad es neutro, dado que al borrarse la frontera entre los dos géneros, casi no se distingue entre sexos. «Ahora me miro en el espejo y me doy cuenta de lo mucho que aquella desconocida y yo nos parecemos, eternas adolescentes, cuerpos andróginos, permiso de residencia en el país de Nunca Jamás, visado sin fecha de caducidad» (Etxebarria, 1998: 36). Si bien en los períodos anteriores el ideal de belleza estaba relacionado, principalmente, con la madurez y con la juventud –o como máximo con la tardía adolescencia–, en la época finisecular se produce un retroceso y desplazamiento de esta raya ficticia hacia los mismos confines de la infancia. Si antes en el cuerpo se admiraban y apreciaban las características distintivas de cada uno de los sexos que marcan la diferencia entre la perfección corporal femenina y la masculina, al umbral del nuevo milenio, debido a las tendencias dominantes, los dos paradigmas del ideal van acercándose, hasta que prácticamente llegan a fusionarse.

3.3.3.7. Bajo el signo de la Libra. En busca del equilibrio.

El personaje de Beatriz es consciente de que los demás la toman por rara, y en cierta forma acepta su disparidad. «Ralph se limitaba a repetir su frase de siempre: que yo era una tía muy rara. ¿Rara? No sabes hasta qué punto puedo llegar a ser rara [...]» (Etxebarria, 1998: 220). Como ya se ha hecho constar, a consecuencia de su «rareza», la heroína se distancia no solo de sus padres, sino también de sus amigos, de sus compañeros, de sus coetáneos, por lo cual se encuentra en un aislamiento social casi absoluto e indeseado, según lo documenta el siguiente fragmento del inicio de la novela.

A veces pienso [...] que a mí me ha pasado lo mismo. Que fui enviada al mundo con una misión: comunicarme con otros seres, intercambiar datos, transmitir. Y sin embargo, me he quedado sola, rodeada de otros seres que navegan desorientados a mi alrededor en esta atmósfera enrarecida por la indiferencia, la insensibilidad o la mera

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

ineptitud, donde una nunca espera que la escuchen, y menos aún que la comprendan (Etxebarria, 1998: 15).

Beatriz se siente abandonada, sola e incomprendida, debido a la incomunicación, que para ella se vuelve un factor especialmente limitador; de manera similar percibe con desagrado los efectos del progresivo proceso de debilitamiento de los lazos afectivos que unen a las personas pertenecientes al mismo círculo o grupo, de modo que, en consecuencia, se genera una atmósfera de indiferencia, y de desinterés por el otro. Podemos apreciar, efectivamente, que semejantes sensaciones reflejan los ecos de «un mundo [...] en el que cada individuo es abandonado a sí mismo» (Bauman, 2010: 39). Y precisamente en ello radica una de las razones que le impiden al personaje encontrar el equilibrio para arraigarse.

A nuestro alrededor giran universos enteros, estrellas, soles, lunas, galaxias, aerolitos [...]. Hasta basura espacial. Pero sobre todo, un silencio insondable que todo lo absorbe. Un vacío enorme y negro, una quietud indescifrable. Y aunque sé que no debería ser así, el caso es que me siento a millones de años luz de cualquier señal de vida, si la hay, que se desarrolle a mi alrededor. Siento que navego en la órbita cementerio (Etxebarria, 1998: 15).

Uno de los aspectos más significativos está constituido por el uso de imágenes relacionadas con la esfera de los cuerpos celestes, gracias a que la narración dispone de una poética singular, intimista y lírica, cuya simbología se subordina a la finalidad de acrecentar el sentimiento de abandono y oquedad del personaje. Tanto en el título de la obra, como en los de algunos capítulos concretos, se emplean términos específicos de la astronomía, que mediante un simbolismo transparente sirven para reflejar una de las ideas principales: el mundo de la protagonista, regido por sus propias leyes, está habitado por varios individuos, entre los cuales cada uno ocupa un lugar concreto y desempeña un papel particular, igual que sucede en el Universo, con los cuerpos celestes. La existencia de cada uno de ellos –insignificante vista desde la perspectiva del Cosmos entero–, por otra parte, resulta esencial, y cobra una importancia de primer grado, cuando estas entidades entran en relaciones mutuas, y algunas de ellas comienzan a ejercer una influencia decisiva. Cada uno de los astros, regidos por los implacables principios y leyes físicas sigue –y tiene que seguir– su órbita fija, en la que dentro de los límites establecidos desarrolla sin mayores dificultades su propia vida. Los problemas empiezan, no obstante, si uno de los cuerpos opta por la rebelión y se sale de su órbita correspondiente, porque de tal modo desencadena una serie de reacciones que terminan por romper el equilibrio establecido. Y dado que este astro rebelde puede violar el radio de acción de otros cuerpos, termina por ser causa de verdaderas catástrofes.

El personaje de Beatriz es una representación de una joven desorientada que se afana por encontrar su propia identidad, a pesar de que ella también tiene que enfrentarse a la incógnita de sus propios anhelos. Inicia, por lo tanto, una búsqueda instintiva, y bastante caótica. Vagamente intuye que le hace falta encontrar un punto fijo donde poder engancharse, y precisamente esta necesidad la impulsa a lanzarse a lo que ella misma denomina una «frenética búsqueda de un lugar en el que aparcarme» (Etxebarria, 1998: 20). Si bien por un lado ignora qué es lo que quiere, por el otro, sabe muy bien lo que no quiere, y lo que pretende esquivar con todas sus fuerzas. En este sentido, ciertas cosas las tiene claras, sin guardar la menor duda al respecto. Lo dicho se puede aplicar especialmente a su derecho a la libertad individual. Sin embargo, como no encuentra la forma adecuada de resolver sus problemas, decide escapar para evitar enfrentamientos incómodos. Como se trata de una solución fácil, su busca acabará muy pronto por convertirse en una huida.

Abandoné Madrid a los dieciocho por iniciativa de mi padre. Puesto que yo no tenía muy claro lo que quería hacer con mi vida, y teniendo en cuenta que las tensiones entre mi madre y yo comenzaban a hacerse insoportables, ¿no me vendría bien marcharme a estudiar inglés un año? Por una vez, una sola, me mostré de acuerdo con sus opiniones, porque yo también quería marcharme, quería dejar mi casa y perder por fin de vista a mi padre y a mi madre. Lo había estado deseando durante años y no iba a rechazar aquella oportunidad ahora que me la servían en bandeja. Existían otras razones que mi padre ni siquiera sospechaba y que me impulsaban a poner tierra de por medio. Sentía a la ciudad como una jaula, malogrados los años que la habité (Etxebarria, 1998: 20).

Debido a esta prisa por alejarse del ambiente opresor, y de las interminables discusiones con sus padres, abandona su ciudad natal, con la que, según cree, están directamente relacionados todos sus problemas. Por eso piensa que si se marcha, podrá fácilmente resolver la situación insoportable en la que se encuentra atrapada y hundida como en un pozo. Instintivamente acepta la propuesta de irse al extranjero; no obstante, con el paso del tiempo se da cuenta de que ésa no es la solución apropiada, porque no se ajusta a las expectativas de la protagonista, de ahí su sentimiento de inadaptación, como lo ilustran las siguientes reflexiones:

Ahora comprendo que la ciudad me sigue, que camino siempre por las mismas calles, y que hace falta desenterrar la angustia para que no se pudra bajo mis pies. Por esta razón dejo una ciudad y regreso a otra, porque sé que en el fondo habito siempre la misma. Creí dejar atrás el sufrimiento y he comprendido que lo llevo conmigo, y ahora vuelvo a la misma ciudad que odiaba tanto (Etxebarria, *ibid.*).

Llegar a esta conciencia supone para la protagonista cierto alivio y liberación, dado que ya no se siente obligada a continuar su fuga interminable, pues asume

que para resolver los problemas hace falta detenerse y dejar de vagabundear, a fin de encontrar el equilibrio ansiado.

3.3.4. Conclusiones

Para concluir, podemos constatar que la narrativa de los autores de la Generación X ha logrado romper con las reglas establecidas y vigentes –no escritas, pero sí respetadas– por las que se regía la literatura finisecular, puesto que ha introducido en la literatura nuevos discursos sobre el imaginario colectivo de los espacios marginalizados de las subculturas urbanas. Las obras, por ser controvertidas, se han visto obligadas a enfrentar el silenciamiento, y el rechazo de una parte de la crítica, aunque, paralelamente, desde el mismo inicio han contado, asimismo, con una buena acogida; y si bien en su principio han sido estudiadas, sobre todo, desde el extranjero, principalmente por la academia norteamericana, con el paso del tiempo, el interés por este corpus narrativo ha crecido considerablemente también en la Península Ibérica.

En este sentido hay varios paralelos y juntas de unión entre la narrativa de la Generación X y las obras tremendistas de la posguerra. Aparte de compartir dificultades muy parecidas a la hora de encontrar su lugar correspondiente en la escena literaria, hay más rasgos comunes detectables en ambos corpus narrativos. Igual que en el caso de las novelas tremendistas, la narrativa de la Generación X recurre al realismo para plasmar temas candentes de su época. Asimismo es posible comprobar que cada uno de los autores finiseculares en el momento de transmitir el mensaje artístico por medio de la literatura, decide optar por caminos diferentes. Algunos pueden escoger el rumbo de la innovación –tomado también por Camilo José Cela en su tiempo–, representado principalmente por José Ángel Mañas y Ray Loriga, quienes emplean en su narrativa técnicas innovadoras, inspiradas en la cultura popular y en las subculturas urbanas de los años noventa. Sus obras destacan tanto por el lenguaje coloquial y el argot en el léxico, como por el empleo abundante de diálogos con numerosas escenas dramatizadas. Todos estos recursos junto con la fragmentación textual contribuyen de modo significativo a otorgar gran dinamismo a la narración. Por otra parte, en cuanto al aspecto formal, se impone recordar que dicho carácter fragmentario del texto se inspira en la cultura televisiva, principalmente en los patrones de los videoclips musicales. En consecuencia, la narración adquiere un ritmo rápido de corte muy especial, basado en el cambio constante de imágenes. De igual manera es menester señalar la importancia de la intertextualidad relativa a la cultura popular, roquera y punk.

El otro rumbo a seguir que se puede observar en la narrativa de la Generación X es el de orientación más tradicional, más moderado en cuanto al plano formal. Este camino ha sido escogido, sobre todo, por Lucía Etxebarria, quien en su no-

vela *Beatriz y los cuerpos celestes* opta por una narración retrospectiva en primera persona –como Carmen Laforet en su debut literario publicado en el período de la posguerra–. En el caso particular de nuestra contemporánea su contribución consiste en incorporar al espectro narrativo de los años noventa un tipo de personaje no convencional –el prototipo de la protagonista rebelde y extravagante–, una especie de «chica rara» finisecular. No obstante, con esta apuesta llega a transgredir también el espacio de lo tradicional, particularmente por introducir temas palpitantes, relacionados con una amplia gama de problemas actuales. Así pues, se interrogan cuestiones candentes en torno a la posición de la mujer en la sociedad de hoy, igual que la compleja problemática de identidad y género. La narrativa de Etxebarria se centra, además, en indagar en la vivencia de lo erótico y de la sexualidad femenina, por ello se procede a desencajarlos de los moldes antiguos para poder considerarlos desde nuevas perspectivas. La autora deja a la protagonista examinar los diferentes espacios –tanto los exteriores de la realidad objetiva, como los interiores de carácter subjetivo–, para recorrerlos en una trayectoria subordinada a las intenciones del autoconocimiento. La ciudad, además, está concebida como un terreno vital que le permite al personaje desarrollar su propia individualidad.

A diferencia de los mecanismos espaciales preferidos y puestos en funcionamiento por Etxebarria, en las novelas de Mañas y Loriga, el espacio recibe un tratamiento de una índole específica, de modo que estas crónicas urbanas ofrecen una plasmación literaria particular y *sui generis* de la sociedad finisecular. Sus protagonistas suelen ser jóvenes, prototipos del así acuñado *adulescente*. Son irresponsables, y están descontentos, y dado que se aíslan en sus propios mundos, se hallan condenados al abandono y a la soledad, por lo cual se sienten –en lo más hondo de sí mismos– muy infelices e insatisfechos. Los personajes están desarraigados y desorientados, rechazan deliberadamente la integración en la sociedad que les rodea y en la que no saben funcionar, de ahí que aumente aún más la brecha que les separa de su entorno. En consecuencia, se niegan a respetar sea el espacio en el que se mueven, sea el tiempo en que viven, bien pasivamente, recurriendo al escapismo y a la huida, bien de forma agresiva, violando la normativa vigente e intentando a toda costa imponer sus propias reglas y su voluntad.

En la mayoría de las obras del corpus de la narrativa de la Generación X, los personajes suelen adoptar unas posturas que reflejan muy bien la ausencia de valores y la crisis espiritual del período finisecular. Proviene de capas sociales acomodadas, y no tienen necesidad de ganarse la vida por su propio medio, de modo que carecen de motivos que les obliguen a enfrentar cuestiones relacionadas con la subsistencia; suelen ser unos jóvenes apáticos y abúlicos, sin proyectos vitales, de modo que están hundidos en la pasividad y en el hastío, que les está corroyendo. Al carecer de ambiciones, tampoco se plantean metas concretas que les sirvan de eje alrededor del cual construir sus vidas.

III. Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo

En cuanto al concepto filosófico, todos los autores de la Generación X optan por una visión negativa y nihilista de la existencia humana, cargada de un profundo pesimismo de cariz tremendista. A menudo se exhibe una mezcla curiosa de la falta total de aspiraciones y de la preponderancia de la ley del mínimo esfuerzo por la que se rechaza de plano cualquier tipo de sacrificio personal. Por otro lado, algunos de los protagonistas no vacilan en sacrificar a los demás, y para reafirmar la propia autoestima y sentir más fuerza, incluso llegan a abusar del individuo más débil.

Otros personajes tienden a recurrir a la violencia para compensar su inseguridad frente a sus propias debilidades; semejante inclinación por lo destructivo se desprende, asimismo, de su lacra de actividad productiva. Las obras de los novelistas que pertenecen a la Generación X, sin embargo, no se limitan a presentar una mera reproducción de las diversas manifestaciones de la violencia. Al contrario, en las novelas se plasma un reflejo crítico de la situación en la sociedad finisecular, y se logra poner en funcionamiento los mecanismos imprescindibles, para que pueda tener lugar la catarsis necesaria.

Uno de los temas esenciales en los escritores mencionados está relacionado con la brecha generacional y con los conflictos entre los miembros de las dos generaciones que se hacen frente desde siempre: la de los padres y la de los hijos. Estos jóvenes de forma ostentosa demuestran su desdén por las autoridades, por el orden que sus padres respetan, sin embargo, no tienen alma de rebeldes. Ellos tan solo detestan, rechazan y niegan lo establecido pero no aportan su propia alternativa. Son conscientes de que su falta absoluta de ideales les inhibe y, por tanto, se agudiza aún más su malestar. En cierto sentido, son a la vez víctimas y victimarios. Se trata de una generación perdida, aún más que cualquier otra. Quizás la más perdida de todas.

Se puede hacer constar que en la mayoría de los casos, los protagonistas de los autores finiseculares responden al prototipo de gente joven en busca de su propia identidad, que perciben el mundo como un lugar hostil del que, por eso, quieren escapar. Nos encontramos, por un lado, ante alejamientos en sentido literal –como ocurre con los personajes de Loriga y Etxebarria, que ponen tierra de por medio–, o, por otro lado, asistimos a escapes hacia mundos virtuales. En este segundo caso se trata de traslados en sentido figurado; especialmente en *Historias del Kronen* sobran escenas ilustrativas, en las que los héroes se suelen refugiar por medio de proyecciones ilusorias en espacios ficticios, o mediante los estupefacientes huyen a mundos paralelos a la realidad molesta.

A pesar de todas las influencias extranjeras, una de las raíces del realismo de la Generación X tiene todos los indicios de ser de pura raigambre peninsular, de corte netamente tremendista. En las novelas de los escritores finiseculares se recalca la cara oscura de la vida en nuestra sociedad moderna que sirve de base para presentar una visión del mundo y de la condición humana muy negativa. Se trata

de una percepción del hombre al que se representa balanceando al borde de un profundo abismo, y quien, paradójicamente, ante el evidente peligro amenazante, se tapa los ojos, sin procurar si quiera evitar la caída inevitable, bien por apatía, bien por un sentimiento de atracción hacia el riesgo. Naturalmente, un enfoque así no nos puede proporcionar satisfacción alguna. Por otra parte, sin embargo, podemos consolarnos con la idea de que cada precipicio, cada despeñadero —por muy abrupto y profundo que sea—, tiene su final. Y una vez tocado su fondo, se llega a un punto desde donde existe una sola salida, un único camino viable que conduce fuera del abismo. El viaje de vuelta, por lo tanto, puede convertirse en una subida de liberación, en una auténtica cura purificadora, de modo que de esta forma, logra germinar la esperanza de una futura regeneración.

