

41



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

"ACATLAN"

LA LITERATURA FINISECULAR EN NORTEAMERICA

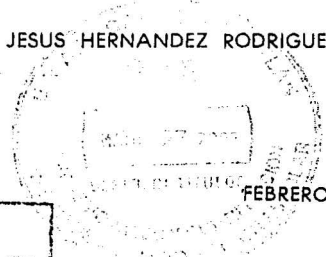
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN PERIODISMO Y  
COMUNICACION COLECTIVA

P R E S E N T A :

ALBERTO LIMA ROMERO

MTRO. RAFAEL DE JESUS HERNANDEZ RODRIGUEZ



FEBRERO DE 2002

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Dedico este trabajo a mi madre, María de Jesús Romero de Lima, con amor y devoción; y a mi padre, Alberto Lima Tenorio, con amor y respeto.*

*Gracias a mi esposa, Arnie Tremblay, por su amor y paciencia.*

*A mi hermana, Lillian Lima, por las enseñanzas y ejemplos tempranos.*

*A mis sobrinos, Alex, Lalo y Giovanni, por sus constantes travestras.*

*Un agradecimiento especial a mi asesor y amigo, Maestro Rafael de Jesús Hernández Rodríguez.*

*A mis amigos, Gerardo, Alejandro, Armando y Lalo, por todas y cada una de aquellas noches en que aprendí algo más.*

*Al maestro José Armando Rosado Bustamante (†). ¿Dónde estaría ahora sin sus consejos?*

*A la Universidad Nacional Autónoma de México, a la ENEP Acatlán, al Centro de la Imagen y a la ENAP Xochimilco, por las deudas aún vigentes.*

*Y gracias a los síndicales encargados de examinar este trabajo, por sus consejos y precisiones: Maestra María de Lourdes López Alcaráz, Licenciado José Antonio Acuña Pérez, Licenciado Jorge Olvera Vázquez y Maestra Lucía Elena Ugalde Acosta.*

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO PRIMERO.....	7
1.1. LA LIBERACIÓN DE LA OBRA.....	8
1.1.1. FUNDAMENTOS ESTÉTICO-COMUNICATIVOS.....	8
1.1.2. LA OBRA DE ARTE COMO MENSAJE ESTÉTICO-COMUNICATIVO.....	12
1.1.3. MONTAJE DE UN MODELO COMUNICATIVO EN EL PROCESO ARTÍSTICO.....	13
1.1.3.1. Substancia expresiva.....	14
1.1.3.2. Trabajo expresivo.....	14
1.1.3.3. Señales.....	16
1.1.3.4. Instrumentos de comunicación.....	16
1.1.3.5. Objetos de referencia.....	17
1.2. LOS AUTORES QUE CAYERON A LA TIERRA.....	19
1.2.1. EXISTENCIALISMO.....	19
1.2.1.1. El contexto de la posguerra.....	19
1.2.1.2. Perspectivas existencialistas.....	21
1.2.1.3. Ambito referencial.....	26
1.2.1.4. Epílogo.....	31
1.2.2. AUTORES BEATS.....	33
1.2.2.1. Elementos comunicativos.....	33
1.2.2.2. Historia.....	35
1.2.2.3. Uso referencial.....	36
i) W. S. Burroughs. La droga como pretexto comunicacional.....	38
ii) J. Kerouac. Las trampas de la vida terrena.....	39
iii) A. Ginsberg. El dolor y la razón.....	44
1.2.2.4. La lección beat.....	45
CAPÍTULO SEGUNDO.....	48
2.1. LA CARTOGRAFÍA POSMODERNA.....	49
2.1.1. TRAZOS FUNDAMENTALES.....	49
2.1.2. VALOR CULTURAL.....	50
2.1.3. PERFIL ESTÉTICO-COMUNICATIVO.....	54

2.1.4.	ALGUNOS NOMBRES REPRESENTATIVOS.....	58
2.1.4.1	Franko B.....	58
2.1.4.2	David Cronenberg.....	60
2.1.4.3	Vito Acunzi y Andrés Sempró.....	61
2.1.4.4	David Bowie.....	63
2.1.4.5	David Selby y Eric Fischl.....	64
2.1.4.6	Charles Bukowski.....	66
2.2.	BAJO LA MIRADA DEL OUTSIDER.....	72
2.2.1.	EN LA MAREA EXISTENCIAL.....	72
2.2.1.1.	Mis extraño que el paraíso (E. U., 1984).....	72
2.2.1.2.	Mi camino de sueños (E. U., 1991).....	74
2.2.1.3.	Belleza Americana (E. U., 1999).....	76
2.2.2.	EL SABOR AMARGO DE LA CARNE.....	79
2.2.2.1.	Sexo, mentiras y video (E. U., 1989).....	79
2.2.2.2.	Kids (E. U., 1995).....	81
2.2.2.3.	Crash (Canalet, 1996).....	83
2.2.3.	LA ÓRBITA EXTRASENSORIAL.....	86
2.2.3.1.	Drogston: Costley (E. U., 1989).....	86
2.2.3.2.	La vida en el abismo (Inglaterra, 1996).....	89
2.2.4.	SANGRE, LUJURIA, PUNZADAS Y PUNTADAS EN LA PANTALLA GRANDE.....	92
2.2.4.1.	Sakaje de corazón (E. U., 1990).....	92
2.2.4.2.	Penas de rescate (E. U., 1992) y Tiempos violentos (E. U., 1994).....	95
2.2.4.3.	Killing Zoe (E. U., 1994).....	98
2.2.5.	CUADRO CONCEPTUAL.....	100
2.3.	LOS FILOS DE LA PALABRA.....	101
2.3.1.	DOUGLAS COUPLAND: EL REDENTOR, SIN DESEARLO, DE LA LETRA EQUIS.....	101
2.3.2.	BREVE PANORAMA CONCOMITANTE DE NARRADORES NORTEAMERICANOS.....	109
2.3.2.1.	John Fante y Raymond Carver.....	109
2.3.2.2.	Elizabeth Wintzel.....	113
2.3.2.3.	Sam Slayman y Barry Gifford.....	115
2.3.3.	BRET EASTON ELLIS: EL ENFANT TERRIBLE FINISECULAR.....	119

<b>CAPÍTULO TERCERO</b> .....	<b>125</b>
<b>3. AMERICAN PSYCHO: EL ANÁLISIS REFERENCIAL</b> .....	<b>126</b>
3.1. MARCO METODOLÓGICO .....	126
3.2. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL.....	127
3.3. MODELO REFERENCIAL ESTADÍSTICO.....	131
3.4. PRESENTACIÓN DE OBJETOS DE REFERENCIA Y DATOS DE REFERENCIA .....	133
3.4.1. Objeto de referencia: <i>Banalidad</i> .....	133
3.4.2. Objeto de referencia: <i>Abulia</i> .....	135
3.4.3. Objeto de referencia: <i>Violencia</i> .....	137
3.4.4. Objeto de referencia: <i>Drogas</i> .....	143
3.4.5. Objeto de referencia: <i>Erotismo</i> .....	150
3.5. VERIFICACIÓN DE LOS DATOS DE REFERENCIA.....	155
3.5.1. <i>Objetividad</i> .....	155
3.5.2. <i>Significatividad</i> .....	155
3.5.3. <i>Validez</i> .....	156
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>157</b>
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b> .....	<b>162</b>

## INTRODUCCIÓN

La aparición de la novela *American Psycho* en 1991 causó opiniones encontradas acerca de su contenido, el cual describía y enjuiciaba de manera irritante y cruel a la sociedad estadounidense de fin de siglo. *Grosso modo*, *American Psycho* es una novela incómoda, clínica, ofensiva y cruda, la cual hace un retrato crítico de la clase alta de los Estados Unidos, abordando temáticas como la muerte, la soledad, la opulencia, el consumismo, la banalidad del objeto o el erotismo como una actividad animal. Estos temas se convirtieron en terreno fértil para construir esta investigación. Desde un principio, entendimos que el anclaje comunicativo fundamental de nuestro trabajo se basaría en el concepto de *referente*, el cual está contenido no en el emisor ni en los medios o los perceptores, sino en los mensajes; lo atractivo para nosotros se encontraba en el uso referencial o temático que el autor Easton Ellis hacía en *American Psycho*.

Por lo tanto, se recurrió a un aparato crítico fuerte para fundamentar las ideas vertidas en el trabajo. En cuanto al marco teórico se decidió por uno que fuera totalmente ecléctico. El motivo se debe a que un marco teórico de tales características permitiría un abordaje teórico amplio y sustancial, que nos diera la oportunidad de examinar el fenómeno referencial estético-comunicativo, con los elementos epistemológicos pertinentes y adecuados para dicha labor, evadiendo así el dogma y el maniqueísmo. Es decir, si se elegía un marco teórico comunicativo-marxista, obviamente los límites epistémicos se hubiesen estrechado considerablemente, pero esto también hubiera provocado que, debido a la variedad teórica que iba a estar presente en la investigación, los fenómenos a estudiar no iban a ser tratados en una dimensión teórica justa; y debido a la presencia del arte como un aspecto primordial en la investigación, se requería la mayor libertad teórica.



Acerca del tránsito que va del acto expresivo al acto comunicativo, y la importancia de la obra de arte como conserva comunicacional poseedora de un mensaje estético y comunicativo, trata el inciso la primera parte del primer capítulo. En él se examina la interacción arte-comunicación. Además, se explica con detalle el proceso artístico como acción comunicativa, optando por un modelo de comunicación potente y adecuado –como lo es el de Manuel Martín Serrano- para montar en él un proceso artístico específico, registrado visualmente en Jackson Pollock. Gracias a la presencia de la teoría de Martín Serrano, se obtienen de ella los conceptos primordiales que se utilizarán a lo largo de la investigación, como son: actor comunicativo, perceptor, instrumentos comunicativos y, el más importante, referente; el cual devendrá al final de la investigación en objeto de referencia.

La segunda parte del primer capítulo consiste en montar los cimientos históricos próximos al clima referencial de *American Psycho*. Originalmente se habían considerado cuatro movimientos artísticos del siglo XX como antecedentes históricos, estéticos y comunicativos de la novela; estos fueron: la literatura existencialista francesa, el neorrealismo italiano, los *angry boys* ingleses y la literatura *beat*. Después de ser revisados a fondo, quedaron fuera el neorrealismo italiano y los *angry boys* debido a que sus características referenciales no eran tan sólidas y cercanas a *American Psycho*. Situación que sí era posible hallar en la literatura existencialista francesa y en los autores *beats*. Y esto se debe gracias a que en ambos movimientos se utilizan referentes comunicativos como la soledad, la insatisfacción existencial, la muerte, el dolor vivencial, el mundo de las drogas, el erotismo, entre otros.

Así, respetando la cronología, se aborda en primer lugar a la literatura existencialista francesa, ofreciendo de manera introductoria un breve panorama socio-histórico de la posguerra, el cual era necesario para comprender en qué clima germinó tal movimiento literario. Posteriormente, se revisan las propiedades esenciales del concepto existencialismo

desde la perspectiva filosófica, además de la perspectiva estético-literaria. Finalmente, se da paso a una muestra referencial que posee la literatura existencialista francesa, destacando ciertos referentes como la muerte o el dolor vivencial, que aparecerán con mayor fuerza en *American Psycho*.

Al igual que la literatura existencialista francesa, el movimiento literario *beat* comparte varios referentes comunicativos con *American Psycho*. De ahí la importancia de rescatar aquellos referentes emparentados directamente con la obra, por lo cual fue necesario no sólo contextualizar históricamente a los *beats*, sino además ofrecer al lector varios referentes fundamentales que los narradores *beats* presentan en sus obras, demostrando así su cercanía con la literatura existencialista francesa y, por supuesto, con *American Psycho*. Nuevamente aparecen aquí referentes como la muerte o la insatisfacción existencial, además de la aparición del uso de la droga como evasión de la realidad.

Una vez cimentada teórica e históricamente la investigación, el segundo capítulo se compone por una primera parte que aborda el tema del posmodernismo. A partir de autores como Jürgen Habermas u Octavio Paz, se aventura una posible definición y características del nuevo estadio de las artes en el fin del siglo XX. Además, se examina su valor cultural y se establece un perfil estético-comunicativo, todo ello con el fin de plantear qué referentes aparecen con mayor intensidad dentro del posmodernismo. En el punto final de esta primera parte, se ofrece al lector un breve panorama de artistas que, de acuerdo a su manera de comprender, expresar y comunicar la realidad, poseen aspectos referenciales comunes entre sí; de ahí el intento de poner en común a creadores como David Bowie, Charles Bukowski, Vito Acconci o David Cronenberg, entre otros.

Prosiguiendo con el objetivo de estructurar vasos comunicantes acerca del uso referencial en varias disciplinas artísticas finiseculares, la segunda parte del segundo capítulo

encuentra una rica veta referencial en el cine de fin de siglo. La violencia, el erotismo, la insatisfacción existencial y la utilización de las drogas fueron los referentes fundamentales que se consideraron para la elección de los doce filmes utilizados. Así, quedaron fuera quince películas más, debido al tamaño que iba a ocupar este punto y a que sus referentes no coincidían enteramente con los referentes a estudiar. Por supuesto, las películas seleccionadas no presentan un referente único sino varios, algunos primarios y otros secundarios. Por lo tanto, el criterio de selección se basó en examinar referencialmente aquellos filmes que manejaban preponderantemente uno o más de los cuatro referentes (existencia, drogas, erotismo y violencia) planteados a lo largo de este punto.

La tercera parte complementa la parte cinematográfica. Para ello, se ofrece al lector un breve panorama de la narrativa norteamericana finisecular. El interés de este inciso estriba en que el autor de *American Psycho* forma parte de esta generación de escritores de fin de siglo. De este modo, el inciso se organiza primeramente con un punto dedicado a Douglas Coupland, autor de la novela *Generación X*. Se utiliza a Coupland y su obra porque no sólo marca el inicio de esta tendencia narrativa sino además, porque los referentes expuestos en *Generación X* coinciden en mucho con toda la gama referencial estudiada en la investigación. Posteriormente, el segundo punto presenta un breve grupo de narradores estadounidenses cuyas obras también recurren a referentes como la muerte, la violencia o el dolor existencial. Finalmente, en la parte final de este inciso se aborda la obra del autor de *American Psycho*, Bret Easton Ellis, con la intención de preparar el terreno referencial para el lector, quien en el último capítulo, conocerá a fondo el uso referencial que hace Easton Ellis en *American Psycho*.

El último capítulo está consagrado, *in toto*, a *American Psycho*. En él, se hace una vivisección literaria y comunicativa de la obra concentrándose solamente en cinco referentes fundamentales: abulia, banalidad, violencia, drogas y erotismo, los cuales ya se habían tratado

en esta investigación capítulos atrás; a manera general con los existencialistas franceses y con los *beats*, y en el capítulo tercero con mayor detenimiento con los representantes posmodernos, con los filmes y con el muestrario de autores norteamericanos finiseculares. Para el abordaje comunicativo de *American Psycho* se propone un análisis referencial basado en la teoría comunicativa de Manuel Martín Serrano. Dicho análisis, para facilitar la comprensión del lector, incluye un modelo denominado referencial estadístico, el cual muestra las coordenadas referenciales por las que transita *American Psycho*. Se recurrió a la teoría comunicativa de Martín Serrano por la razón de que la propuesta conceptual y metodológica resultaba pertinente para nuestros propósitos investigativos.

Quizá el camino propuesto por este trabajo resulte para algunos fatigoso e innecesario, pero se debe considerar que esta no es una tesis de literatura, es una tesis de comunicación que aborda a la literatura como fenómeno comunicativo. La razón: el libro es un objeto comunicacional, o en palabras de Abraham Moles: una conserva comunicacional. También se nos puede acusar de un sinsentido informativo, sin embargo consideramos que una de las cualidades genuinas de este trabajo es que revela la marea de información a la que se enfrenta un investigador en estos días; por otro lado, el sinsentido se debe al camino por el que circula el arte de hoy: *American Psycho* es el ejemplo contemporáneo de esa deshumanización, vulgaridad y debacle estética que casi todas las artes padecen en el inicio del siglo XXI. Un representante temprano, herético y ecléctico, lo profetizó hace casi cincuenta años: "Agotados los modos de expresión, el arte se orienta hacia el sinsentido, hacia un universo privado e incomunicable. Todo estremecimiento *inteligible*, tanto en pintura como en música o en poesía, nos parece, con razón, anticuado o vulgar. El *público* desaparecerá pronto: el arte lo seguirá de cerca.

Una civilización que comenzó con las catedrales tenía que acabar en el hermetismo de la esquizofrenia." (E.M.Cioran, 1952, p. 16)

# CAPÍTULO PRIMERO

## 1.1. La liberación de la obra

### 1.1.1. Fundamentos estético-comunicativos.

Jean Dubuffet afirma que el arte es una función natural e individual.<sup>1</sup> Kandinsky sostiene que el trabajo artístico parte de la espiritualidad del ser.<sup>2</sup> Al tomar ambas propuestas, entendemos al arte como una actividad exclusivamente humana: el hombre es la génesis del arte y viceversa. Al respecto, Karel Kosik escribe: "El hombre es la raíz de todo [...] él concibe la realidad social, paralela a la naturaleza. La primera es nueva y surge gracias a la materia natural y a la armonía con la misma".<sup>3</sup>

Al interactuar el corazón y el cerebro del artista, es posible la necesidad de crear, y en sentido amplio: *expressiv*. En el subsuelo del creador permanece ávida la necesidad intrínseca de expresión, y esto último es lo que brinda y conforma la gestación de la obra. Dicha necesidad expresiva se cumple cuando el artista comunica.

Para explicar cómo la comunicación coadyuva con el arte, partiremos desde el interior del artista, porque a partir de él, nace el estímulo de comunicar. R.C. Collingwood expone:

La actividad que genera una experiencia artística es la actividad de la conciencia [...] La experiencia artística no se genera de la nada. Presupone una experiencia psíquica o sensual emocional [...] a esta experiencia psíquica se le llama con frecuencia *materia*; y es realmente transformada [...] como es transformada una materia prima, por el acto que genera la experiencia artística. Es transformada de sensación en imaginación, o de impresión en idea.<sup>4</sup>

En la cabeza del artista comienza el proceso. La experiencia artística, cristalizada en ideas, se expande de manera natural más allá de la psique humana. Al respecto, Aldous Huxley escribe:

<sup>1</sup> Dubuffet, *Cultura asfixiante*, p. 12

<sup>2</sup> Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, p. 9

<sup>3</sup> Kosik, *Dialéctica de lo concreto*, p. 137

<sup>4</sup> Collingwood, *Los principios del arte*, p. 225

Psicológicamente, lo que el artista hace, puede ser descrito de esta manera: fija su atención en algo que está en su propia mente o en el mundo exterior y que quiere reducir a símbolos con el fin de poder expresarlo. Luego, se abre a cualquier cosa de su atención [...] cualquier cosa que se deslice en su mente puede servir a este proceso -asociaciones con hechos de su vida pasada, datos científicos o filosóficos o históricos; cosas observadas en el mundo exterior -, todo sirve a su propósito. Luego, la imaginación armoniza esos diversos elementos para formar con ellos una totalidad, y los expresa en los términos simbólicos adecuados a determinada rama del arte.<sup>5</sup>

Kandinsky considera que la sensibilidad es el ducto por donde fluyen las ideas y sentimientos del artista para poder ser expresados en términos concretos, reales. La sensibilidad es la sangre del arte. Ernst H. Gombrich explica:

El artista que quiere expresar o transmitir una emoción, no encuentra simplemente su equivalente natural [...] en términos de tonos o formas. Más bien, actúa igual cuando retrata la realidad: elige en su paleta el pigmento, entre los disponibles, que a su modo de ver, tienen más semejanza con la emoción que desea representar.<sup>6</sup>

El artista expresa sus ideas y emociones gracias no sólo a la imaginación y a la sensibilidad, lo debe también a su criterio de elección para representar su realidad interior en la realidad exterior. Chagall lo entiende de la siguiente manera:

La expresión es uno mismo. Pintar debe tener contenido psíquico. Yo mato cualquier impulso decorativo de la mente. La psique debe encontrar un camino al interior de la pintura. Debes trabajar la pintura con el pensamiento hacia algo que tu alma permita entrar en él y darle substancia. Una pintura debe florecer como algo vivo. Debe apoderarse de algo inapoderable y poco claro. El seductor y profundo significado de lo que te concierne.<sup>7</sup>

Kosik define la importancia que desempeña la realidad en el arte, contraponiéndola al hombre: "La auténtica realidad es el mundo de las cosas y de las relaciones humanas cosificadas; en contraste con ella, el hombre es una fuente de errores, de subjetividad, de inexactitud, de arbitrariedad y, por ello, es una realidad imperfecta."<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Huxley, *La situación humana*, p. 220

<sup>6</sup> Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, p. 85

<sup>7</sup> Kagan, *Marc Chagall*, p. 106

<sup>8</sup> Kosik, op cit. p. 138



Kosik entiende que al momento en que el hombre reproduce la realidad, crea materiales, relaciones e ideas. En el hombre permanece la dialéctica de lo subjetivo y lo objetivo.<sup>9</sup> Por lo tanto, en lo que respecta al arte, Kosik afirma que: "Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: Es expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente sólo en la obra".<sup>12</sup>

La afirmación de Kosik revela un valor fundamental del arte: comunicar la realidad, sea natural o social. Gracias a la comunicación, la obra de arte se legitima socialmente. Así:

La expresión artística de la realidad debe consistir en la traducción de su representación de lo real al lenguaje sensible de la obra de arte. La realidad es, pues, conocida, y al artista sólo le toca reconocerla e ilustrarla. Pero, la obra de arte no es sólo expresión de la representación de la realidad; en unidad indisoluble con tal expresión, crea la realidad de la belleza y el arte.<sup>11</sup>

Y subraya: "La obra de arte expresa el mundo en cuanto lo crea. Y crea el mundo en cuanto revela la verdad de la realidad, en cuanto que la realidad se expresa en la obra artística. En la obra de arte la realidad habla al hombre".<sup>12</sup>

La obra de arte muestra la verdad de la realidad. Para que esta fórmula sea ejecutable, la participación de la necesidad expresiva es indispensable y, si consideramos que cuando expresamos comunicamos, podemos afirmar que la comunicación es una herramienta esencial de la que se sirve el arte para conocer el mundo. Gillo Dorfles considera que la importancia de la comunicación en el arte estriba en: "Una comunicación [...] que se actúe, en una contemporaneidad de nuestra consideración acerca de ella, incluso cuando ésta se refiera a hechos y estructuras del más lejano pasado."<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> Kosik, op cit, p. 142

<sup>10</sup> Ibid, p. 143

<sup>11</sup> Ibid, p. 144

<sup>12</sup> Ibid, p. 147

<sup>13</sup> Dorfles. *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, p. 39

Por lo tanto, la comunicación dentro del universo artístico no debe ser un elefante blanco, al contrario, debe fungir como una entidad activa cuyos procesos mantengan en constante movimiento la creación artística, tanto en el aspecto sincrónico como diacrónico. Para Adam Schaff la vida social es posible gracias a la comunicación porque<sup>14</sup>, “los hombres se comunican sus experiencias, sus estados emocionales, sus conocimientos y sus estados mentales de diferentes maneras y por diferentes medios.”<sup>15</sup>

Una de esas maneras de comunicar entre los hombres es, por supuesto, el arte; y los medios son diversos: desde una simple carta hasta un complejo arte-objeto multimedia, por ejemplo, sin olvidar la rica variedad de posibilidades que pueden materializarse en una representación teatral, una composición sonora, una pintura o una serie fotográfica. De tal modo: “Las artes se comunican emocionalmente y no intelectualmente, aún cuando abarcamos la comunicación intelectual cuando hablamos de comunicación humana sin más.”<sup>16</sup>

Recordemos que el arte es subjetividad plena. En ella la lógica, la razón y la científicidad se convierten en materiales de creación. Aquí, la comunicación adquiere un valor singular ya que: “Es la más común en la vida social de los individuos, y desempeña en su existencia un papel especial; es una condición necesaria de todos los vínculos sociales, y especialmente de los resultados del trabajo productivo.”<sup>17</sup>

Schaff reitera que, sea cual fuese el medio expresivo del arte -música, plástica, literatura-, la finalidad fundamental y específica del arte es comunicar estados emocionales.<sup>18</sup>

---

<sup>14</sup> Schaff, *Introducción a la semántica*, p. 128

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 129

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 130

### 1.1.2. La obra de arte como mensaje estético-comunicativo.

Si bien es cierto que el mensaje estético y la obra forman un sólo objeto artístico, no es recomendable analizarla como un mensaje típico porque:

La obra de arte jamás está sujeta a un simple descifre, ni puede estarlo, por la buena razón de que no es, ni puede serlo, un mensaje cifrado. La obra propone al perceptor el replanteamiento de las condiciones de la misma recepción. Su técnica y su forma contribuyen a crear el contenido.<sup>17</sup>

Por lo tanto, la interpretación del mensaje estético es el ejercicio fundamental para poder entrar en comunión con la intención comunicativa del creador; es decir, cada obra de arte expuesta en el mundo, ofrece una cantidad ilimitada de interpretaciones por el público perceptor. Esto se debe a lo siguiente: un artista que elabora un mensaje estético parte de una interpretación personal del mundo, éstas interpretaciones las ordena en forma de referentes, los cuales contienen toda clase de sentimientos, sugerencias y conclusiones a las que ha llegado el artista para poder comunicarlas, formándolas a partir de diversos códigos –lingüísticos, visuales, sonoros, etcétera. Pero cuando la obra es percibida por el público, éste hará sus interpretaciones correspondientes de acuerdo a su propia cosmovisión, y le dará un contenido y una definición a ese mensaje estético enviado por el creador. Así:

El mensaje artístico escapa a la normalización que condiciona la emisión, la transmisión y la recepción corrientes. Renueva la comunicación de cabo a rabo, reinventando cada vez que ésta actúe; el acto instaurador se opone a la institución, y la complementa [...] el mensaje de la obra de arte que participa en el individuo. No se constituye en la emisión, transmisión ni percepción, ni es dato.<sup>18</sup>

El mensaje estético se constituye en todo el proceso comunicativo, y su calidad se determina por la coactuación del artista, del mensaje y del perceptor. Si el artista elabora su obra de arte respetando las reglas estéticas y comunicativas, si los referentes que utilizó son lo

---

<sup>17</sup> Id.

<sup>18</sup> Ibid. p.p. 132-133

<sup>19</sup> Berger. *Arte y comunicación*, p. 69

<sup>20</sup> Ibidem. p.p. 69-70

suficientemente inteligibles para ser atendidos, y si el perceptor atiende el mensaje, lo interpreta y logra obtener algo del mensaje estético –un aprendizaje intelectual o emocional, por ejemplo-, la comunicación entre el artista y el público se justifica:

Desde siempre, la comunicación ha querido intencionalizar actos más vastos y más complejos, sobre todo más corpóreos e intuitivos [...] esto es, comunicar ha querido decir, desde siempre, *per se con se*: (el subrayado es mío) un sentimiento o una praxis conveniente, componible y consensible del mundo. Con esto se entiende, nos estamos refiriendo a un comunicar originario que tiene imprescindiblemente un fundamento corpóreo, cualitativo, de estructura exquisita y predominantemente intuitiva y artística. Es un acto y no, una teorización de los actos, es un modo de actuar, implícita e inventivamente [...] el acto de comunión del sentido es un vértice de la praxis de todas las estructuras intuitivas de percepción, memoria e imaginación que el cuerpo vive en el mundo del que emerge y no su disolución en formas discursivas.<sup>21</sup>

### 1.1.3. Montaje de un modelo comunicativo en el proceso artístico.

Para una comprensión metodológica, básica y sencilla del proceso artístico, entendido desde un enfoque comunicativo, es pertinente recurrir a un modelo comunicacional, explicando los componentes principales que interactúan en él, así como la función que desempeñan en el proceso. Para este propósito, nos serviremos de la teoría comunicativa propuesta por Manuel Martín Serrano; en el terreno práctico, utilizaremos al pintor abstracto Jackson Pollock para ilustrar el proceso.

Serrano define al actor como " cualquier ser vivo que interactúa con otro u otros seres vivos, de su misma especie, o de especies diferentes, recurriendo a la información."<sup>22</sup> Por lo tanto, el autor denomina *Ego* al actor que inicia el acto comunicativo, mientras que *Alter* es el actor que completa dicha acción. En nuestro caso, Pollock es *Ego*, y *Alter* el público perceptor: "La comunicación, por ser una forma de interacción, supone la participación de al menos dos

<sup>21</sup> Formaggio, *Arte*, p.p. 230-231

<sup>22</sup> Martín Serrano, *Teoría de la comunicación*, p. 13

Actores. En la situación comunicativa, los Actores ocupan posiciones distintas y en el transcurso del proceso comunicativo desempeñan funciones diferentes.”<sup>23</sup>



(Lám.1)

Martín Serrano sostiene, además, que los actores de la comunicación requieren de *aptitudes necesarias para comunicar*. Estas son:

#### 1.1.3.1. *Substancia expresiva:*

“Denomino substancia expresiva a la materia que el actor (Ego) debe alterar, de forma temporal o permanente, para que la comunicación con el actor (Alter) sea posible”.<sup>24</sup> Por lo tanto, Martín Serrano entiende que “la capacidad de comunicar supone aptitud por parte del ser vivo, para modificar el estado de la materia”.<sup>25</sup> Entonces, en el caso de Pollock, la materia expresiva es la tela en la cual plasmará la futura obra de arte. Sin embargo, Martín Serrano afirma que esto será posible si, y sólo si, se lleva a cabo un trabajo expresivo.

#### 1.1.3.2. *Trabajo expresivo:*

“Denomino trabajo expresivo a la clase de operaciones que lleva a cabo Ego con la materia de la sustancia expresiva, cuando modifica su estado”.<sup>26</sup> Así, Martín Serrano acentúa el

<sup>23</sup> Martín Serrano, *op.cit.*, p. 13

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 14

<sup>25</sup> *Ibidem*

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 15

valor del concepto *trabajo*, ya que éste consume energía y debe alterar, temporal o permanentemente, la materia.



(1. am. 2)

Como podemos apreciar en la imagen, Pollock realiza un trabajo expresivo, porque dirige sus manos como él desea que lo hagan exactamente. Esta técnica, conocida como *dripping* (goteo) no es sólo un trabajo mecánico; el movimiento del cuerpo va determinando la composición de la obra, lo que para Martín Serrano es la *producción de expresiones*: Pollock elabora expresiones en todo lo largo y ancho de la tela.

Denomino *expresión* (o *expresiones*) a aquella modificación (o modificaciones) que sufre la materia de la substancia expresiva como consecuencia del trabajo de Ego, gracias a la cual (o a las cuales) se le confiere a la propia substancia expresiva, o se le transfiere a otra materia, un uso *intencional* en la interacción comunicativa. Las expresiones aparecen en la materia de la substancia expresiva como un cambio de lugar, un cambio de forma, una huella, una traza.<sup>27</sup> (véase Lámina 3)



(1. am. 3)

<sup>27</sup> Martín Serrano, op. cit., p. 15

Por lo tanto, siguiendo la conceptualización de Martín Serrano, Pollock realiza un trabajo expresivo con objetos, el cual se origina cuando “Ego aplica su esfuerzo a hacer relevante un producto fabricado.”<sup>28</sup>

### 1.1.3.3. Señales:

“Una señal es una variación en la emisión o recepción de energía por parte de la substancia expresiva.”<sup>29</sup> De esta manera, Martín Serrano considera a la señal como un cambio en la intensidad de la admisión de energía por parte de la substancia expresiva,<sup>30</sup> y en el caso del emisor, éste debe de contar con el canal necesario que garantice que las señales le lleguen al receptor. En Pollock, el público receptor capta las señales a las que hace mención Martín Serrano, cuando asiste a la exposición de las obras del pintor, y que son mostradas en el espacio físico correspondiente (galería, museo, etcétera); el público percibe tales señales gracias al canal visual. (consúltese lámina 4)



(Lám.4)

### 1.1.3.4. Instrumentos de comunicación:

“Denomino instrumentos de comunicación al conjunto de órganos biológicos o tecnológicos que aseguran el acoplamiento entre el trabajo expresivo de Ego y el trabajo

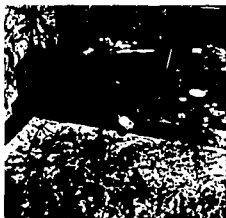
<sup>28</sup> Martín Serrano, op.cit., p. 17

<sup>29</sup> Ibid, p.p. 17-18

<sup>30</sup> Ibid, p. 17

perceptivo de Alter.<sup>31</sup> Por lo tanto, sus manos, la luz y demás instrumentos biológicos, físicos y tecnológicos, le permitieron a Pollock crear sus obras. Al respecto, el pintor menciona:

Mi pintura no procede del caballete. Casi nunca tenso el lienzo antes de pintar. Prefiero sujetar con tachuelas el lienzo sin tensar en la dureza de la pared o el suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me siento mucho más a gusto. Me siento más cerca del cuadro, más parte de él, ya que, de esta manera, me es posible dar vueltas en torno a él, trabajar desde sus cuatro lados y, literalmente, estar en la pintura. [...] Sigo apartándome de las habituales herramientas de los pintores, como el caballete, la paleta, los pinceles, etc. Prefiero palos, trullas, cuchillos, pintura líquida que gotea, o un fuerte empaste con arena, cristales rotos y otros materiales extraños añadidos.<sup>32</sup> (véase lámina 5)



(Lám.5)

#### 1.1.2.4. *Objetos de referencia:*

“Por objeto de referencia se entiende aquello a propósito de lo que se comunica.”<sup>33</sup> Por lo tanto, Martín Serrano afirma que existen objetos de referencia ideales, los cuales sólo pueden ser designados; mientras que los objetos de referencia materiales pueden ser designados y, en algunos casos, afectados por la relación entre los actores de la comunicación.<sup>34</sup> Es decir, el temor, la obesidad, la teoría del caos, el mar, los cíclopes, etcétera, son todos objetos de referencia. Entonces: “El Actor posee la capacidad de referirse a los objetos y no

<sup>31</sup> Martín Serrano, op. cit., p. 19

<sup>32</sup> Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, p. 32

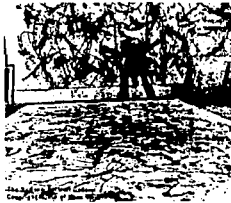
<sup>33</sup> Martín Serrano, op. cit., p. 21

<sup>34</sup> *Ibidem*



sólo de manejarlos; o si se prefiere, el Actor es capaz de representarse las cosas, los seres y (en algunos casos) las situaciones como objetos de referencia de la interacción comunicativa".<sup>35</sup>

¿Qué objetos de referencia representan las obras de Jackson Pollock? Una característica angular en el expresionismo abstracto fue el comunicar un mundo personal, ininteligible, en el cual prevalece el acto artístico que se condiciona y determina por el sentimiento, el arrebatado, la furia, el dolor, la insatisfacción emocional o social; en las telas de Pollock quedan representados su alcoholismo y su incapacidad afectiva que nunca prosperó con su mujer. Para el crítico Frank O'Hara, Pollock fue "un ser torturado por dudas sobre sí mismo y atormentado por la angustia."<sup>36</sup>



(Lám. 6)

En este sentido, Pollock explica como libera en su arte esa tortuosidad existencial:

Quando estoy en el cuadro, no me doy cuenta de lo que hago. Y es sólo después de una especie de período de ponerme al tanto que veo lo que he estado haciendo. No me preocupa hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida propia. Trato de dejar que esa vida salga a la superficie. Sólo cuando pierdo contacto con el cuadro el resultado es un caos. Si no, lo que resulta es pura armonía, un fluido intercambio, y el cuadro sale bien.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Martín Serrano, op.cit., p. 20

<sup>36</sup> Lucie-Smith, op. cit., p. 35

<sup>37</sup> Ibid. p. 32



(Lám.7)

La obra de arte, dada su inmanente pervivencia al tránsito temporal e histórico, conserva una propiedad ineluctable: es gracias a la comunicación que la obra libera verdad, historia, realidad y sentimientos que le son propios de su tiempo, y, al mismo tiempo, *representados, expresados y referenciados* por su autor. Es por ello que toda obra de arte contiene algo, y es en la comunicación donde nosotros, como público perceptor, nos corresponde descubrir ese algo, inherente, único y genuino, que cada obra contiene. Es decir, el arte sin la comunicación es narcisismo inane; la posibilidad comunicativa permite a la obra mantenerse en el mundo social y espiritual.

## 1.2. Los autores que cayeron a la tierra.

### 1.2.1 Existencialismo.

#### *1.2.1.1. El contexto de la posguerra.*

El día 7 de mayo de 1945 el mundo occidental comenzaba los esfuerzos para superar el caos social provocado por la ambición humana. En Europa, el Apocalipsis se diseminó a consecuencia del desastre y la miseria, mientras que las áreas del conocimiento perfilaban su labor bajo el estigma de la imprevisibilidad y la incertidumbre.

Apenas había una sola ciudad europea, de los países combatientes, que hubiese escapado sin daños a la lucha; algunos núcleos urbanos [...] quedaron destruidos en grado tal que se dudaba de la posibilidad de su reconstrucción [...] Pisa y

Verona, Lyon, Budapest, Leningrado, Kiev, Cracovia, y muchas, muchísimas otras importantes se concentraban ahora parcialmente en ruinas. Todos los visitantes que recorrían Europa central informaban de haber experimentado la sensación de haber vivido un mal sueño, una pesadilla: paisajes lunares punteados de grandes cráteres de bombas y tremendos montones de escombros; ruinas solitarias y hediondas donde en otros tiempos hubo barrios residenciales y distritos de buen comercio, o áreas industriales.<sup>38</sup>

La salud social europea no pronosticaba un futuro próspero. El colapso masivo se expandía con furia ante países como Francia e Inglaterra quienes, desde un prestigio desgarrado y vuelto cenizas, intentaban renacer de su miseria. La nueva guerra había sido engendrada y las noches europeas nunca fueron tan largas y tenebrosas como entonces.

Más que nada, ocurría en el continente que la confianza en sí mismas demostrada hasta la preguerra por las potencias europeas, se encontraba ahora hundida. Muchos se daban cuenta ya [...] de que nunca hubo nada tan estúpido en la historia como la competición entre los estados de Europa; comprendían también ahora que la política europea no había igualado, en su hondura y calidad, la historia del pensamiento del continente. El resultado: la irradiación y continuación del poder de la civilización europea se veían destruidos por las querellas de orden interno. Ahora, el futuro político de Europa se decidía entre Washington y Moscú.<sup>39</sup>

La benevolencia fraternal enmascarada por Estados Unidos rehumanizó parcialmente al continente. El Plan Marshall fue el medio salvador, basado en un apoyo estrictamente económico:

Desde finales de 1947 a junio de 1950 se pusieron a disposición de los países más necesitados un total de 9, 4000, 000, 000 dólares. Los efectos en términos de avance económico, resultaron sorprendentes. La producción total de bienes y servicios durante esos tres años subió en un 25%, y durante el último semestre de 1950 el Producto Bruto Europeo iba ya hacia el 30-35% por encima de los niveles de 1939.<sup>40</sup>

La reconstrucción progresaba paulatinamente y, para progresar bien y con felicidad, qué mejor manera de olvidar el pasado incrementando la demanda de consumo hacia los nacientes

<sup>38</sup> Laqueur, *Europa después de Hitler*, p. 14

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 19

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 178

medios electrónicos, a través de la compra de aparatos de radio y televisión. En los umbrales de 1944, por ejemplo, Europa contaba con 416 estaciones de radiodifusión,<sup>41</sup> mientras que la situación acontecida por el uso de la televisión no fue nada diferente:

La gran expansión social de la televisión estuvo asociada a la gran escalada consumista en todo el sector electrodoméstico desde el final de la Segunda Guerra Mundial. Los televisores, y luego los magnetoscopios, pasaron a venderse en las tiendas de electrodomésticos [...] sellando así definitivamente su destino masivo. En Estados Unidos y en Europa después, la televisión se convirtió en el más universal medio de comunicación con una hegemonía aplastante en el ecosistema comunicativo, que secundarizó la influencia social de los restantes medios.<sup>42</sup>

El emergente mundo feliz sustentado en la cultura del entretenimiento pronto evidenció una condición endeble: la realidad maquillada que pretendía representar la televisión era totalmente diminuta y ajena a la verdadera realidad; aquella realidad pesada, cruda y devastadora, que padecían a diario los sobrevivientes de la guerra, al vivir sumidos en la depresión y el aburrimiento a falta de estímulos emocionales verdaderos y adecuados:

El Estado Benefactor hizo a la gente más sana, pero no la transformó por fuerza en unos seres humanos más felices. Tal vez al contrario, pues cuando las privaciones materiales se hicieron menos agudas, empezaron a sentirse con mayor intensidad otras formas de sufrimiento: el anonimato y el hastío por vivir en las metrópolis modernas, o, por servirnos de una palabra de moda en los años sesenta, la alienación.<sup>43</sup>

### 1.2.1.2. *Perspectivas existencialistas.*

La podredumbre deviene en miseria. No es casual que bajo los escombros de la Europa de la posguerra surgiera una corriente de pensamiento -prevaliente y angular durante los últimos cincuenta años- cuyas ideas y acciones han confrontado implacablemente a la sociedad moderna, situándola ante las cloacas procreadas, e ignoradas, por la misma. Con el fin de la guerra, el nuevo *Tiánatos* del hombre aparece:

<sup>41</sup> Wilson. *Historia de la radio y televisión*, p. 72

<sup>42</sup> Gubern. *La mirada opulenta*, p. 340

<sup>43</sup> Laqueur, *op. cit.*, p. 239

El existencialismo, el cual se presenta como aquella filosofía que, consciente y abiertamente, a la esperanza opone la desesperación, a la consecución de la meta el naufragio final, a la continuidad del ser la quiebra entre ser y existencia, a la coherencia del pensamiento racional lo inconsciente y huidizo de un estado de ánimo, al gozo inefable frente al ser, la angustia frente a la nada. En suma, a la fe en el espíritu creador del hombre, que es propio del idealismo y del positivismo, la incredulidad y la voluntad de destrucción.<sup>44</sup>

El existencialismo ubica su visión de mundo a partir de la *existencia*; término que provee la dinámica principal del arte y filosofía existencialistas, pero ¿qué significa para un autor de esta corriente, el concepto en sí? Veamos:

Existir es estar ahí, simplemente: los existentes aparecen, se dejan encontrar, pero nunca es posible deducirlos. Creo que algunos han comprendido esto. Sólo que han intentado superar esta contingencia inventando un ser necesario y causa de sí mismo. Pero ningún ser necesario puede explicar la existencia; la contingencia no es una máscara, una apariencia que puede disiparse; es lo absoluto, y en consecuencia, la gratuidad perfecta. Todo es gratuito: ese jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo, se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar [...] eso es, lo que los cerdos [...] tratan de ocultarse con su idea de derecho. Pero que pobre mentira; nadie tiene derecho; ellos son enteramente gratuitos, como los otros hombres; no logran no sentirse de más. Y en sí mismos, secretamente, están de más, es decir, son amorfos, indeterminados, tristes.<sup>45</sup>

El existencialismo es mordaz, punitivo. La lúgubre definición de Sartre sobre la existencia, lo confirma: plantea que el hombre, en sí, es el portador de esa existencia y; de ahí, se proyecta, como una imagen gigantesca, en toda la existencia humana. Sin embargo, ¿cuál es la esencia del hombre, vista por el existencialismo como el vehículo de mediación con el mundo? Para Sartre, el hombre no es nada en principio y sólo podrá serlo en el momento en que elija ser; es decir, el hombre se configura a sí mismo como consecuencia de sus propias acciones.<sup>46</sup> Por lo tanto:

El existencialismo suele declarar que el hombre es angustia. Esto significa que el hombre se compromete y que se da cuenta de que no es sólo el que elige ser, sino también un legislador, que elige al mismo tiempo a sí mismo a

<sup>44</sup> Bobbio. *El existencialismo*, p. 22

<sup>45</sup> Sartre. *La náusea*, p. 169

<sup>46</sup> Sartre. *El existencialismo es un humanismo*, p.p. 33-34

la humanidad entera, no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad.<sup>47</sup>

El mundo del hombre se construye desde la asunción de la responsabilidad y la elección de sí mismo; este carácter universal permite adentrarnos en la competencia de esta investigación: el arte. Así, es pertinente establecer cómo el hombre, desde la óptica existencialista, asciende a la creación artística.

Nicola Abagnano considera que el hombre percibe al mundo a partir de la sensibilidad.<sup>48</sup> Ahora bien, en el primer capítulo determinamos que la sensibilidad es una condición necesaria para el arte, sea para producirla o percibirla, por lo tanto, la consideración de Abagnano coincide con Sartre en el sentido expuesto de que "la sensibilidad del hombre expresa su pertenencia al mundo, y la constitución de este mundo, es totalidad de la que forma parte el hombre".<sup>49</sup>

Aterrizando en el acto artístico existencialista, Abagnano condensa la experiencia del hombre en relación con el arte cuando considera que:

Sólo es artista o entiende de arte el hombre que no deja de escuchar la llamada de su humanidad. La conexión entre el hombre y el mundo resulta retrotraída en el arte a su condición trascendental. Si tal conexión es la sensibilidad, esto es, su reconocimiento y su ascensión como término final. El hombre, puesto por su sensibilidad en relación con las cosas del mundo, resulta puesto por el arte en la relación genuina y directa con la sensibilidad que condiciona las cosas. El arte realiza la condición trascendental de la sensibilidad; y con esto realiza al hombre en su existir concreto y originario, en su individualidad auténtica. Pero sólo realiza al hombre en el arte en que revela al hombre la naturaleza misma en su unidad y su última raíz existencial.<sup>50</sup>

La siguiente auscultación, desde la óptica existencialista, se enfoca y sujeta estrictamente como un quehacer paralelamente comunicativo. Crear arte es crear

<sup>47</sup> Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 36

<sup>48</sup> Abagnano, *Introducción al existencialismo*, p.p. 159-160

<sup>49</sup> *Ibidem*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 172

comunicación. Así, Albert Camus considera que al asumirse el hombre como rebelde, implícitamente lleva consigo la exigencia creativa porque "la rebelión [...] es fabricante de universos. Esto define también al arte. La exigencia de la rebelión, para decir verdad, es una parte de la exigencia estética".<sup>51</sup>

Complementando la propuesta de Camus, Jean-Paul Sartre, además de reconocer la importancia estética, añade el valor de ésta, al permanecer en el acto de existir. Por ello:

Si creo un cuadro, un drama, una melodía, lo hago para estar en el origen de una existencia concreta. Y esta existencia sólo me interesa en la medida en que el vínculo de creación que establezco entre ella y yo me da sobre ella un derecho de propiedad particular. No se trata sólo de que este cuadro, del cual tengo la idea, exista: es menester además que exista por mí.<sup>52</sup>

Para el existencialista, no basta solamente existir para crear y comunicar; la cristalización de este proceso en la práctica social debe poseer correlatividad con todo aquello que permanece en su entorno:

Cuando se dice: tu no eres otra cosa que tu vida -apunta Sartre- esto no implica que el artista será juzgado solamente por sus obras de arte; miles de otras cosas contribuyen igualmente a definirlo. Lo que queremos decir es que el hombre no es más que una serie de empresas, que es la suma, la organización, el conjunto de las relaciones que constituyen esta empresa.<sup>53</sup>

Por lo anterior, Camus entiende la orientación artística-comunicativa como la posibilidad, única e irreductible, para conformar de nuevo al mundo:

Cualquiera que sea la perspectiva elegida por un artista, sigue habiendo un principio común a todos los creadores: la estilización, que supone, al mismo tiempo, lo real y el espíritu que da su forma a lo real. El esfuerzo creador rehace con ella el mundo, y siempre con una ligera desviación que es la marca del arte y de la protesta [...] Cuando el grito más desgarrador encuentra su lenguaje más firme, la rebelión satisface su verdadera exigencia y extrae de esta fidelidad a sí misma una fuerza de creación. Aunque esto

<sup>51</sup> Camus. *El hombre rebelde*. p. 285

<sup>52</sup> Sartre, *El ser y la nada*, p. 599

<sup>53</sup> Sartre. *El existencialismo es un humanismo*, p. 50

choque con los prejuicios de la época, el estilo más grande en arte es la expresión de la rebelión más alta.<sup>54</sup>

Precisamente al asumir una postura artística activa, y en constante ruptura ante lo establecido, el existencialismo fue acusado como arte insalubre. Además, fue menospreciado y atacado por el arte tradicional reinante en aquel momento, situación que Camus y Sartre afrontaron con la elegancia propia de su pensamiento. En el caso de Camus, argumentó las razones del arte existencialista al señalar los defectos de su tiempo:

Queremos pensar y vivir en nuestra historia. Creemos que la verdad de este siglo sólo puede alcanzarse yendo hasta el final de su propio drama. Si la época sufre de nihilismo, no es ignorándolo como obtendremos la moral que necesitamos. No, no todo se resume en la negación o el absurdo, lo sabemos. Pero es preciso plantear en primer lugar la negación y el absurdo porque son lo que nuestra generación ha encontrado y con lo que nos tenemos que arreglar.<sup>55</sup>

Sartre también fue categórico al proteger el modo de comunicar existencialista:

Si la gente nos reprocha las obras novelescas en que describimos seres flojos, débiles, cobardes y alguna vez francamente malos, no es únicamente porque estos seres son flojos, débiles o malos; porque si como Zola, declaráramos que son así, por herencia, por la acción del medio, de la sociedad, por un determinismo orgánico o psicológico, la gente se sentiría segura y diría: bueno, somos así, y nadie puede hacer nada; pero el existencialista, cuando describe a un cobarde, dice que el cobarde es responsable de su cobardía. No lo es porque tenga un corazón, un pulmón o un cerebro cobarde; no lo es debido a una organización psicológica, sino que lo es porque se ha construido como hombre cobarde por sus actos.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Camus, *op. cit.*, p. 302

<sup>55</sup> Camus, *Moral y política*, p. 63

<sup>56</sup> Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, p. 51



### 1.2.1.3. *Ámbito referencial.*

¿Cómo logra comunicar su arte el existencialismo? Para orientar la investigación hacia terrenos que en capítulos próximos atenderemos, es pertinente plantear lo siguiente: ¿Cuáles son los referentes comunicativos más utilizados por la literatura existencialista? Con fragmentos de algunas obras seminales de nuestro tema en análisis, responderemos a la cuestión formulada y, también, exploraremos de manera breve la comunicación literaria creada por el existencialismo.

La soledad, en primer lugar, es planteada por los existencialistas como un sentimiento ajeno a la pertenencia de algo en común con los demás. Simone de Beauvoir lo expresa así:

cuando pienso que estoy sumergida en sus alientos tengo ganas de huir al fondo de un desierto; cómo conservarse un cuerpo limpio en un mundo tan asqueroso uno se contamina por todos los poros de la piel y sin embargo yo era sana limpia no quiero que me infecten. Si tuviera que meterme en cama ni uno se molestaría para cuidarme. Puedo quedarme seca con mi pobre corazón fatigado nadie sabrá nada me da miedo. Detrás de la puerta encontrarán una carroña apestaré me habré ensuciado encima las ratas me habrán comido la nariz. Reventar sola vivir sola no no quiero. Necesito un hombre quiero que Tristán vuelva porquería de mundo gritan se ríen y aquí estoy yo muriéndome de pie; cuarenta y tres años es demasiado temprano es injusto quiero vivir. La gran vida yo estaba hecha para eso: el convertible el departamento los vestidos y todo lo demás.<sup>57</sup>

Jean-Paul Sartre confluye, al igual que Beauvoir, en la soledad comunicada por la visión incómoda de un sujeto, igualmente incómodo:

Estoy solo en medio de estas voces alegres y razonables. Todos esos tipos se pasan el tiempo explicándose, reconociendo con felicidad que comparten las mismas opiniones. ¡Qué importancia conceden, Dios mío, al hecho de pensar todos juntos las mismas cosas! Basta ver la cara que ponen cuando pasa entre ellos uno de esos hombres con ojos de pescado que parecen mirar hacia adentro, y con los cuales nunca pueden ponerse de acuerdo.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Beauvoir, *La mujer rota*, p. 100

<sup>58</sup> Sartre, *La náusea*, p. 18

Los autores existencialistas cayeron a la tierra; sus personajes no poseen – y por lo tanto, no comunican- rasgos fraternales hacia el género humano. ¿Simpatía? No, gracias. Prefieren erradicar todo vestigio de humanidad, al tomar más y más distancia de su *zoocivitat* (sic):

Todo el mundo me mira; los dos representantes de la juventud han interrumpido su dulce plática. La mujer tiene la boca abierta como un culo de gallina. Sin embargo, deberían ver que soy inofensivo.

Me levanto, todo da vueltas a mi alrededor. El Autodidacta me mira con esos grandes ojos que nunca reventaré.

-¿Ya se marcha? -murmura.

- Estoy un poco fatigado. Ha sido usted muy amable invitándome. Hasta la vista.

Alirme advierto que conservo en la mano izquierda el cuchillo de postre. Lo arrojo sobre mi plato, que empieza a tintinear. Cruzo la sala en medio del silencio. Ya no comen; me miran, se les ha cortado el apetito. Si me acercara a la muchacha diciendo "¡Uh!" lanzaría un chillido; seguro. No vale la pena.

A pesar de todo, antes de salir me vuelvo y les hago ver mi rostro para que puedan grabárselo en la memoria.

- Adiós, señoras y señores.

No responden. Me voy. Ahora sus mejillas recobran el color: se pondrán a charlar.

No sé adónde ir, me quedo plantado junto al cocinero de cartón. No necesito volverme para saber que me miran a través del cristal; miran mi espalda con sorpresa y disgusto; creían que era como ellos, que era un hombre y los he engañado. De pronto perdí mi apariencia de hombre, y vieron un cangrejo que escapaba a reculones de esa sala tan humana. Ahora el intruso desenmascarado ha huido: la sesión continúa. Me irrita sentir en mi espalda todo ese hormiguero de ojos y pensamientos espantados.<sup>51</sup>

En *Enóstrato*, Sartre aglutina ferozmente la carencia de identidad social que padece el personaje principal, cuyo único reducto posible es solamente existir:

Soy libre de que me guste o no la langosta a la americana, pero si no me gustan los hombres, soy un miserable y no puedo encontrar mi sitio en el

<sup>51</sup> Sartre, *La náusea*, p. 159

mundo. Ellos han acaparado el sentido de la vida[...] Hace treinta y tres años que tropiezo contra puertas cerradas sobre las cuales han escrito: "Nadie entra aquí si no es humanitario". He debido abandonar todo lo que he emprendido; era necesario elegir: o bien era una tentativa absurda y condenada, o bien tarde o temprano se volvía en provecho de ellos. No llegaba a separar de mí, a formular, los pensamientos que no les destinaba expresamente; permanecían en mí como ligeros movimientos orgánicos. Sentía que eran suyos los mismos útiles de que me servía, las palabras, por ejemplo: hubiera querido palabras *mías*. Pero aquellas de las que dispongo se han arrastrado en no sé cuantas conciencias; se arreglan solas en mi cabeza en virtud de la costumbre que han tomado en otras y con repugnancia las utilizo para escribirle. Pero es la última vez. Yo sé lo que digo: hay que querer a los hombres, o de lo contrario apenas si le permiten a usted picotear. Pues bien, yo no quiero picotear. Voy a tomar ahora mismo mi revólver, bajaré a la calle y veré si se puede lograr algo *contra* ellos. Adiós, señor; tal vez será usted a quien encuentre. Entonces no sabrá nunca con qué placer le haré saltar los sesos."<sup>62</sup>

El extracto anterior manifiesta la idea intrínseca siguiente: el desaliento y alejamiento del hombre hacia sus semejantes se bifurca en el desprecio ante la condición humana. Beauvoir lo presenta con desnudez falaz:

Y siempre por todas partes es lo mismo sea que coman papas fritas paella o pizza es el mismo sistema un sucio sistema los ricos que lo salpican a uno los pobres que quieren su plata los viejos que parlotean los jóvenes que bromean los hombres que terminan adentro las mujeres que abren las piernas. Prefiero quedarme en mi agujero leyendo una de la serie negra aunque se hayan vuelto tan taradas. ¡La televisión también qué bola de tarados! Yo estaba hecha para otro planeta, me equivoqué de destino."<sup>61</sup>

Sartre encara el enorme demérito que le significan las hormigas – como suele describir a los hombres –, conformándolo a través de una violencia contenida que desemboca en una sordidez turbadora:

Supongo que tendrá usted curiosidad por saber cómo puede ser un hombre que no quiere a los hombres. Pues bien, soy yo, los quiero tan poco que de inmediato voy a matar a una media docena de ellos; quizá se pregunte: ¿por qué *sólo* media docena? Porque mi revólver no tiene más que seis cartuchos. Es una monstruosidad. ¿No es así? Y además un acto impolítico. Pero le digo que no puedo quererlos. Comprendo muy bien su manera de sentir. Pero lo que a usted le atrae a mí me disgusta. Como usted, he visto a los

<sup>62</sup> Sartre, *El muro*, p. 118

<sup>61</sup> Beauvoir, *op. cit.*, p. 112

hombres masticar con cuidado, conservando los ojos atentos y hojeando con la mano izquierda una revista barata. ¿Es culpa mía si prefiero asistir a la comida de las focas? El hombre no puede hacer nada con su cara sin que ello se convierta en una escena de fisonomía. Cuando mastica, conservando la boca cerrada, los ángulos de su boca suben y bajan y parecen pasar sin descanso de la serenidad a la sorpresa llorosa. A usted eso le agrada, lo sé; es lo que llama la vigilancia del Espíritu. Pero a mí me da náuseas: no sé por qué: así he nacido.<sup>62</sup>

En correspondencia al desprecio hacia el género humano, otro referente comunicativo importante es la indiferencia social; apoyada en un nihilismo enquistado duramente en los sujetos existencialistas, quienes perciben la vida como un llano y fútil estadio pasajero; algo irremediablemente obligado, requisitorio. Y quién mejor para representar el referente anterior, que el personaje más emblemático y fundamental de la comunicación existencialista, el mítico Mersault, de Camus:

“Usted es joven y me parece que es una vida que debe de gustarle.” Dije que sí, pero en el fondo me era indiferente. Me preguntó entonces si no me interesaba un cambio de vida. Respondí que nunca se cambia de vida, que en todo caso todas valían igual y que la mía aquí no me disgustaba en absoluto. Se mostró descontento, me dijo que siempre respondía con evasivas, que no tenía ambición y que eso era desastroso en los negocios.<sup>63</sup>

La verdad de una generación es exhibida por Camus con la misma frialdad con la que un médico del servicio forense atiende cadáveres: la manera de comunicar la falta del sentido de propiedad –personal y universal– por medio del personaje, sumado a la sensación que produce el saberse extranjero de su propia vida, haciéndose el favor, y haciéndole el favor a los demás de estar en el mundo, con toda la abulia y el desgano que se consecuentan por la falta de objetivos, de necesidades, de sentimientos y de una lógica social, da como resultado que *El extranjero* sea un modelo literario-comunicativo

<sup>62</sup> Sartre. *El muro*, p.p. 117-118

<sup>63</sup> Camus. *El extranjero*, p. 51

descaradamente incisivo y provocador. Precisamente, esa pasividad manifiesta en la obra es el resorte que la vuelve ofensiva; golpea las partes bajas de cualquiera que se enorgullezca, ufano, del deleitoso placer de la vida. *El extranjero* es la mejor cápsula del tiempo para aproximarnos al ambiente de sujetos hundidos en la nada, quienes encontraron en la comunicación la herramienta adecuada para gritar a sus congéneres lo que significa existir dentro de la inmundicia:

Volví a mi trabajo. Hubiera preferido no desagradarle, pero no veía razón para cambiar de vida. Pensándolo bien, no me sentía desgraciado. Cuando era estudiante había tenido muchas ambiciones de ese género. Pero cuando debí abandonar los estudios comprendí muy rápidamente que no tenían importancia real.<sup>64</sup>

Simone de Beauvoir comparte esta indiferencia social, y la comunica a través de la inacción asumida. No teme mirar en perspectiva y no manifestar intención alguna en participar en el movimiento perpetuo de la humanidad:

No soy racista pero me importa un pito de los árabes de los judíos de los negros exactamente como me importa un pito de los chinos de los rusos de los americanos de los franceses. Me importa un pito de la humanidad qué es lo que ella hizo por mí me gustaría saberlo. Si son lo bastante infelices como para degollarse bombardearse tirarse napalm exterminarse no gastaré mis ojos llorando. Un millón de niños masacrados ¿y con eso? Los chinos no son otra cosa que pichones de asquerosos y así se descongestiona un poco el planeta reconocen que está superpoblado ¿y entonces qué? Si yo fuera la tierra me daría asco toda esa gusanada en mi espalda me la sacaría de encima. Si todos revientan yo accedo a reventar chicos que no son nada para mí no voy a enternecerme por ellos. Mi hija está muerta y me robaron mi hijo.<sup>65</sup>

De manera habitual, el referente comunicacional de la muerte es situado en la dimensión de lo vedado, del tabú. Su manejo aparece, por lo general, cubierto por investiduras de carácter inmaculado o místico, sin embargo, en el caso de la comunicación existencialista –la cual hace a un lado el temor natural del hombre común

<sup>64</sup> Camus, *El extranjero*, p. 51-52

<sup>65</sup> Beauvoir, *op. cit.*, p. 107

hacia la mortandad-, mantienen una posición diferente ante la muerte. ¿Cuál es el mensaje fundamental que subyace en el referente de la muerte? Acabar con la existencia, morir, pero hacerlo no con la resignación típica de un católico, por ejemplo. Para un existencialista, la muerte es la posibilidad de terminar con la desventura y el enorme peso que le provoca el acto torturante de vivir. En la muerte, el existencialista encuentra la catarsis sedante; el descanso requerido y esperado para escapar de la existencia en sí. Por lo tanto, la finalidad de la comunicación existencialista es dejar de existir, de manera simple e indiferente. Sin abrigar falsas esperanzas de salvación, el existencialista no espera redimirse con la muerte o esperar de ella una nueva vida que le prometa felicidad y goce:

Me parecía tener las manos vacías. Pero estaba seguro de mí, seguro de todo, más seguro que él, seguro de mi vida y de esta muerte que iba a llegar. Sí, no tenía más que esto. Pero, por lo menos, poseía esta verdad, tanto como ella me poseía a mí. Yo había tenido razón, tenía todavía razón, tenía siempre razón. Había vivido de tal manera y hubiera podido vivir de tal otra. Había hecho esto y no había hecho aquello. No había hecho tal cosa en tanto que había hecho esta otra. ¿Y después? Era como si durante toda la vida hubiese esperado este minuto... y esta brevísima alba en la que quedaría justificado. Nada, nada tenía importancia, y yo sabía bien por qué. También él sabía por qué. Desde lo hondo de mi porvenir, durante toda esta vida absurda que había llevado, subía hacia mí un soplo oscuro a través de los años que aún no habían llegado, y este soplo igualaba a su paso todo lo que me proponían entonces, en los años no más reales que los que estaba viviendo. ¡Qué me importaban su Dios, las vidas que uno elige, los destinos que uno escoge, desde que un único destino debía de escogerme a mí y conmigo a millares de privilegiados que, como él, se decían hermanos míos! ¿Comprendía, comprendía pues? Todo el mundo era privilegiado. No había más que privilegiados. También a los otros los condenarían un día. También a él lo condenarían. ¿Qué importaba si acusado de una muerte lo ejecutaban por no haber llorado en el entierro de su madre?<sup>100</sup>

#### 1.2.1.4. *Epílogo.*

... érase una vez un pobre tipo que se había equivocado de mundo. Existía, como la otra gente, en el mundo de los jardines públicos, de los cafés, de las ciudades comerciales, y quería persuadirse de que vivía en otra parte, detrás

<sup>100</sup> Camus, *El extranjero*, p.p. 140-141

de la tela de los cuadros, con los dux del Tintoretto, con los graves florentinos de Gozzoli, detrás de las páginas de los libros, con Fabricio del Dongo y Julián Soré, detrás de los discos de fonógrafo, con las largas quejas secas del jazz. Y después de hacer el imbécil, comprendió, abrió los ojos, vio que había sido un error; estaba en una taberna, precisamente junto a un vaso de cerveza tibia. Permaneció abrumado en el asiento; pensó, soy un imbécil.<sup>67</sup>

La comunicación existencialista es irascible en su totalidad: dinámica en pensamiento; desgarradora cuando actúa. Nos toma con furia de las solapas y, con angustia, nos grita desesperada, con jalones y mirada dura: "¡Mira la enorme cloaca en que estamos metidos! ¡Observa tu manera de vivir! ¡¿Cómo razones?! ¡¿Cómo existes?! ¡Mira cuán inútil eres, y qué poca importancia asumes para cobrar conciencia de tu realidad! Ignoras la pequeña y miserable vida que te has edificado, gracias a tu soberbia y a la carencia de sensibilidad. Tu vida es pasajera, como la de millones de tipos que comparten esto que ustedes llaman mundo, un mundo feliz; un mundo autocomplaciente."

Por lo tanto, la búsqueda fundamental de la comunicación existencialista es la muerte. Con ella establece su verdadera finalidad: *morir es la solución, pero hazlo con la indiferencia que mantienes ante un exordio común*. Este es el mensaje intrínseco y fundamental que nos lanza el existencialismo: revelar de modo brusco el lado oscuro de nuestra existencia a partir de la convivencia con la muerte, porque en ella está la verdadera paz eterna. Su búsqueda y posterior ascensión es la pieza principal en la que gira todo el universo existencialista, el verdadero fin de su arte y comunicación.

---

<sup>67</sup> Sartre, *La náusea*, p.p. 222-223

## 1.2.2. Autores beats.

### 1.2.2.1. *Elementos comunicativos*

Lowell, Massachusetts, es una pequeña población ubicada en el noreste de los Estados Unidos. Como muchas otras, está destinada a conformar solamente la vasta geografía del territorio estadounidense; sin embargo, existe un detalle que la hace célebre: en 1922, fue el lugar donde nació Jack Kerouac, ahora reconocido como el escritor más importante de la *Generación Beat*.

En el inciso anterior, abordamos cómo el existencialismo francés utilizó la comunicación, a partir de ciertos referentes –la soledad, la insatisfacción vivencial, la muerte–, para expresar su arte. Por lo tanto, centraremos ahora nuestro examen al territorio que nos interesa en esta investigación: Estados Unidos; país que gracias al proceso comunicativo pudo conocer, asimilar y dotar de expresividad, los referentes de la escuela existencialista francesa, a través de autores diversos. Para fines metodológicos, consideramos pertinente analizar un grupo de escritores cuya uniformidad de ideas, arte y comunicación, brindan nuevas perspectivas hacia la explicación del fenómeno referencial-comunicativo de la literatura norteamericana actual. Este puñado de artistas son actualmente leídos y denominados como la generación beat, y cuyo centro de gravedad específico fue Jack Kerouac.<sup>68</sup>

“La mayor similitud, por lo menos relativa al comportamiento y expresión existencialista, es la que ofrecen la vida y obras de la llamada *Generación Beat*, que empezó a atraer la atención del público en general a finales de la década de los 50”.<sup>69</sup> El fenómeno

---

<sup>68</sup> Hemos dejado a un lado la obra de autores que son contemporáneos a la Generación Beat, pero no pertenecientes al grupo Beat; por ejemplo: Paul Bowles, Norman Mailer, J.D. Salinger o Nelson Algren, entre muchos otros. El motivo es que aun cuando estos escritores, así como los miembros de la Generación Perdida –Hemingway, Fitzgerald, Faulkner–, poseen ciertas características de corte existencial, la totalidad de su obra representa otro talante en la literatura norteamericana, y es divergente para la finalidad de esta investigación; además, dichos autores, mantienen diferencias estéticas y comunicativas de sus obras entre sí, así como en relación a los escritores beats.

<sup>69</sup> Straumann. *La literatura norteamericana en el siglo XX*, p. 132



comunicativo suscitado en la literatura beat parte de una base causal, ya que la interacción entre este grupo de escritores, le debe a la causalidad la posibilidad de su conjunción artística y comunicativa. De ahí, la importancia para iniciar este inciso con el arribo al mundo del mayor escritor beat, Jack Kerouac, responsable causal de convocar a su alrededor al resto de sus análogos literarios. Inclusive, el propio Kerouac acuñó el término *beat*: "Considerada como una totalidad (la generación beat), se trata simplemente de una de esas rebeliones contra la sociedad establecida y los valores aceptados, que periódicamente se producen en toda comunidad inquieta e inteligente".<sup>70</sup>

Así, Straumann señala algunos referentes primarios utilizados por la comunicación beat:

Lo que diferencia a la generación *Beat* de los otros movimientos, es el principio de lo que ellos llamaron desafilación —el cual, apunta el autor—: Se basa en la convicción de que nada puede salvar al hombre como ser humano en los Estados Unidos, sino un completo rechazo de su civilización actual. No se trata de ningún intento de derrocar, activamente, sus instituciones sino únicamente de asumir una actitud de total desentendimiento o indiferencia hacia ella. Conocer y aceptar las cosas [...] llevar una vida completamente natural, desdeñar el afán de hacer dinero y tener una profesión, ser pasivamente pacifistas así como también absolutamente sinceros respecto de los apetitos humanos.<sup>71</sup>

El planteamiento de Straumann se justifica en *La ciudad y el campo*, publicada en 1950:

Tal vez se pregunta en qué me ocupo. Se lo diré. Tengo intereses en una firma exportadora de Boston y como en su encantadora población hay fábricas de tejidos [...] Tiene usted, pues, delante, a un hombre de negocios, a un mercenario, a un individuo totalmente americanizado y mecanizado, como consecuencia de una estancia de tres años en los Estados Unidos.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> Straumann, op.cit., p. 132

<sup>71</sup> Straumann, ibid.

<sup>72</sup> Kerouac, *La ciudad y el campo*, p. 144

### 1.2.2.2. *Historia*

Antes de introducirnos de lleno en la referencialidad beat, debemos incluir algunos acontecimientos históricos que apoyen el fenómeno causal antes mencionado; esto nos permitirá ubicar en perspectiva el inicio e integración del grupo beat. En la primera mitad de la década de los cuarenta, Kerouac vivió un noviazgo cuyo significado y consecuencias para el arte literario estadounidense jamás imaginó; la joven, Edith Parker, estudiaba arte en la ciudad de Nueva York y vivía, junto con Jack, en un departamento situado en la calle 118. Esto quizá suene inútil, sin embargo, gracias a Eddie –como Jack solía llamarle-, Kerouac conoció a un actor novato llamado Lucien Carr, quien a su vez le presentó con *Allen Ginsberg*, segundo escritor beat más importante. En aquel entonces, Ginsberg era apenas un incipiente estudiante de la Universidad de Columbia. Ambos conocieron a *William Burroughs* debido a un conocido de Carr –David Krammerer. Burroughs, en esos días, era un joven aristócrata de San Luis interesado en las drogas, la delincuencia y el psicoanálisis. Lejos de manifestarse como escritor, Burroughs tenía un profundo interés en conocer a un ex marino y promesa literaria, como Kerouac lo era entonces.<sup>71</sup>

A partir de 1945, el triunvirato Kerouac-Ginsberg-Burroughs integra una comuna en un departamento de la calle 155. Compartían el lugar con Eddie, una amiga de ésta, Joan Vollmer -futura esposa de Burroughs-, Hal Chase y Al Hinkle, estos últimos, amigos mutuos de Jack y Eddie.<sup>72</sup> Es curioso pensar que veinticinco años antes del surgimiento de las comunas *bippies*, los beats habían sembrado las primeras semillas en este respecto: “La vida en el departamento distaba mucho de lo americano hollywoodiense. Todos se turnaban en la cama de los demás, y a veces se acostaban seis juntos. Tomaban marihuana, morfina y benzedrina.”<sup>73</sup>

<sup>71</sup> Nicosia, *Jack Kerouac*, p.p. 79, 102, 104, 106

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 122

<sup>73</sup> *Ibid.*

En aquel departamento, sus ideas son confrontadas y puestas en común, lo que significó, décadas después, el ser considerados como los escritores fundamentales de la generación beat:

Solían representar charadas, en las que tanto Burroughs como los demás interpretaban diversos personajes arquetípicos [...] Jack aprovechaba las charadas para ensayar diversos tipos de personajes que él había observado. Además, celebraban debates de toda la noche, en los que cada cual ponía su alma al descubierto. Si bien no siempre solucionaban los problemas de los demás, al menos avanzaron bastante en la comprensión de los mismos. También se infundían recíprocamente la energía necesaria para seguir buscando las soluciones.<sup>76</sup>

A partir de su pronta identificación cultural entre sí, se gestó un nuevo gusto comunicativo en las letras estadounidenses, -como lo veremos en este inciso- al explorar los referentes que utilizaron para lograr dicha comunicación.

### 1.2.2.3. *Uso referencial*

El teórico Mario Maffi, visualiza la generación beat en el contexto de la posguerra, con la siguiente reflexión:

La *beat generation* [...] Es la primera generación de la historia americana crecida en una época en que el adiestramiento militar en tiempo de paz representa un fenómeno empírico de la vida nacional. Es la primera generación para la cual las fórmulas mágicas del psicoanálisis se han convertido en alimento cotidiano de la mente, hasta el punto en que ésta rechaza valerosamente aceptarlas como última medida de las vicisitudes del ánimo humano. Es la primera generación para la cual el genocidio, el lavado de cerebros, la cibernética, las investigaciones motivacionales -y su inevitable resultado, o sea, la limitación del concepto de libre albedrío- resultan tan familiares como el propio rostro. Y es finalmente, la primera generación que ha crecido en un mundo en el que la solución final de todos los problemas parece ser siempre la misma: la destrucción nuclear.<sup>77</sup>

El sentimiento de angustia manifestado en la cita de Maffi se plasma en la obra, para muchos, definitiva de los beats: *En el camino*, publicada en 1958. En las líneas siguientes,

<sup>76</sup> Nicosia, op.cit., p. 124

<sup>77</sup> Maffi, *La cultura underground*, p. 16

Kerouac, durante una visita en nuestro país, plantea su percepción del mundo atómico comparándolo con la ingenuidad rural que descubrió durante su viaje:

Todos tendían la mano. Habían bajado desde las sombrías montañas y desde las alturas a tender las manos hacia algo que pensaban que podría ofrecerles la civilización, sin imaginarse la tristeza y pobreza y decepcionarse de esta. Desconocían que había una bomba capaz de destruir todos nuestros puentes y carreteras y reducirlos a polvo, y que algún día seríamos tan pobres como ellos y tenderíamos las manos del mismo modo en que ellos lo hacían.<sup>78</sup>

Con el advenimiento de la posguerra, la literatura estadounidense obtuvo nuevos referentes para elaborar una comunicación diferente, dejando atrás las épocas de las narraciones militares de Crane, o las descripciones de los conflictos raciales sureños en la obra de Faulkner; o bien, los relatos parisinos de Fitzgerald. Malcom Bradbury lo explica del siguiente modo:

Esta nueva narrativa logró una nueva tensión entre las exigencias de la enajenación y la integración, entre el individuo discreto y aislado y el sistema, entre el Yo victimado, cómico o absurdo y el desorden de la historia. El resultado fue una narrativa profundamente consciente de la enajenación y anomia moderna que muchas veces se expresaron en los tonos abatidos del modernismo, sin dejar de considerar a la sociedad y retratarla con recursos realistas.<sup>79</sup>

En torno a la labor artística beat, Bradbury afirma que "la obra de esta generación captó el tono de los nuevos Estados Unidos que habían influido el mundo: urbano, opulento, conformista, desorientado, lleno de recursos, muy moderno".<sup>80</sup> Y concluye: "Cuando el nuevo orden liberal comenzó a resquebrajarse, las obras de los escritores que introdujeron formas más radicales de disidencia social aparecieron, como Jack Kerouac y William Burroughs".<sup>81</sup>

<sup>78</sup> Kerouac, *En el camino*, p. 352

<sup>79</sup> Bradbury, *La novela norteamericana moderna*, p. 240

<sup>80</sup> Bradbury, *op. cit.*, p. 241

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 242

i) W. S. Burroughs. La droga como pretexto comunicacional.

Este último escritor mencionado por Bradbury, representa perfectamente al artista que mejor asimiló el ambiente de su tiempo. Nacido en la clase opulenta de la ciudad de San Luis, Missouri, en 1941, estudió etnología y arqueología en Harvard, y posteriormente medicina en Viena. Gracias a Burroughs, Kerouac y Ginsberg leyeron a Cocteau, Céline, Yeats y Spengler, entre otros autores. Sin embargo, ¿por qué un hombre como él, aparentemente con la vida resuelta, refleja en sus textos varios aspectos referenciales que enumera Bradbury? En *Yonqui*, publicada en 1935, leemos lo siguiente:

El ambiente en que vivía me parecía vacío, y nada me reprimía, así que me dediqué a solitarias aventuras. Mis actos criminales eran meros gestos, no me reportaban provecho y la mayor parte de las veces quedaban sin castigo. A veces entraba en una casa y la recorría sin llevarme nada. En realidad, no necesitaba dinero.<sup>82</sup>

La condición desinteresada hacia la vida, marca una distancia inexorable entre el personaje de Burroughs y el individuo común; referente muy usado en la novela. La vida simple le aburre, por lo tanto, cruza hacia el lado oscuro en búsqueda de mayor interés. Las aventuras criminales mejoran su existencia:

Fui a una de las grandes universidades, donde me matriculé en literatura inglesa, debido a mi falta de interés por cualquier otra materia. Odiaba a la universidad y la ciudad donde estaba. Todo lo relacionado con aquel lugar estaba muerto.<sup>83</sup>

Y continúa:

Después de una ruptura de relaciones con el Ejército, desempeñé diversos oficios. En aquellos momentos uno podía conseguir el empleo que quisiera. Trabajé de detective privado, de fumigador de insectos, de camarero. Trabajé en fábricas y oficinas. Coquetéé con la delincuencia [...] Fue entonces y en esas circunstancias cuando entré en contacto con la droga y me convertí en adicto.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Burroughs, *Yonqui*, p. 17

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 18

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 20

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

La autobiografía como herramienta literaria y comunicativa, revela en Burroughs una óptica repleta de total negación hacia la comunión con los valores convencionales y los determinismos típicos del individuo creyente en el sueño americano: "He aprendido la ecuación de la droga. La droga no es, como el alcohol o la marihuana, un medio de incrementar el disfrute de la vida. La droga no proporciona alegría ni bienestar. Es una manera de vivir."<sup>85</sup>

A Burroughs no le interesa morir para escapar del mundo –como lo haría un existencialista francés–; él prefiere que el mundo le soporte a costa de no complacerlo en elegir el lado frívolo de la vida; opta por la aceptación del estiercol social para exhibir, en su obra, una sociedad oculta tras una falsa moral: "Burroughs saca provecho del término *droga* en dos sentidos: el literal, y droga como basura cultural, desperdicios flotantes e imágenes perdedoras de la vida contemporánea."<sup>86</sup> Así, el *cosmonauta del espacio interior*, confiesa con orgullo perverso: "Jamás he lamentado mi experiencia con las drogas. Creo que gracias a haberlas usado de modo intermitente, en la actualidad mi salud es mejor de lo que sería si nunca las hubiera probado."<sup>87</sup> Por lo tanto, tenemos un nuevo referente en la comunicación de los beats: el uso de la droga como medio de evasión y, por consiguiente, de provocación social.

## ii) J. Kerouac. Las trampas de la vida terrena.

Retomando la labor comunicativa de Jack Kerouac, su biógrafo, Gerald Nicosia, aporta lo siguiente:

En la vida personal de Jack [...] las exigencias del mundo resultaban de vez en cuando tan atroces que simplemente desistía, dejaba el éxito y la popularidad [...] y vagaba por el país, frustrado por el hecho de que cada acto fuera sólo una medida parcial, producto del fracaso de su propósito original. Cuando de intensificaba la

<sup>85</sup> Burroughs, op.cit., p. 22

<sup>86</sup> Ruland, *From puritanism to modernism. A history of american literature*, p. 320

<sup>87</sup> Burroughs, op. cit., p. 21

culpabilidad por tal fracaso, recurría al fracaso que él llamaba *beat*. Y la autoflagelación generaba en su obra una ironía de doble filo que abría la vida en canal.<sup>88</sup>

La ilusión de la felicidad, hecha falacia y transformada en culpabilidad, define la comunicación de Kerouac. Es decir, la melancolía y el desencanto son los referentes que representan el significado del acto vivencial. Lo siguiente aparece en *La ciudad y el campo*:

Era un irreflexivo, insatisfecho y solitario joven lector, uno entre tantos como hay esparcidos por toda América, por los poblados de las campiñas, por las ciudades. Son estos, fáciles de herir, abiertos para el abuso y el desdén, excesivamente sensibles para soportar las crueles ironías, las payasadas, la brutalidad animal de los demás y sus salvajes negligencias.<sup>89</sup>

El término *beat* fue acuñado por el propio Kerouac, cuyo significado es pertinente citar para entender mejor el fenómeno comunicativo *beat*:

El (Jack) Y John Holmes habían sostenido muchas conversaciones sobre su generación en el otoño de 1948:

- Es una especie de carácter furtivo -dijo Jack-. Como si fuésemos una generación de furtivos. Ya sabes, con la conciencia interna de que no sirve de nada alardear a ese nivel, el nivel de lo *público*, una especie de vencimiento (quiero decir, estar concretamente atado al asunto, a nosotros mismos, porque todos sabemos realmente donde estamos) y un hastío de todos los formalismos, todas las convenciones... Algo parecido. Así que creo que podrías decir que somos una generación *beat*.<sup>90</sup>

Nicosía complementa el pensamiento de Kerouac:

Por primera vez en muchos años creía que el futuro del hombre era seguro. Si la generación actual era *beat*, decía, pronto sería beatífico [...] Comprendiendo que la fuerza de su generación consistía en una especie de renuncia ascética, Jack lograba una *despreocupación creadora*.<sup>91</sup>

La importancia del concepto *beat* como el adjetivo definitorio, y definitivo, para identificar a una generación de creadores, estriba en que la cosmovisión de Kerouac perfila al *beat* como un sujeto que padece, en vida, un sufrimiento original e irrevocable, que perdura

<sup>88</sup> Nicosía, op. cit., p. 63

<sup>89</sup> Kerouac, *La ciudad y el campo*, p. 72

<sup>90</sup> Nicosía, op. cit., p.p. 224-225

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 225

mientras media en su entorno social: "los hombres sufren porque han sido hechos para sufrir."<sup>92</sup> Por lo tanto, al beat la vida terrena le reserva dolor y decepción, fracaso y angustia. Sin embargo, Kerouac es idealista, y recurre a la esperanza cuando desplaza al beat hacia la sacralidad, completando así el término en beatífico. Desde la perspectiva de Kerouac, el beat sólo obtendrá la beatitud con la muerte y, de este modo, alcanzará la comunión final con Dios:

Jack afirmaba que el beat significaba *beatífico*, que sus hijos no eran *madantes* sino personas que se respetaban la vida, como San Francisco, que no buscaban *montañas de frenética histeria súbita* sino más bien una *afirmación espontánea, una alegría sincera*.<sup>93</sup>

Para Wayne Gunn, *Neal Cassady* es el arquetipo del beat.<sup>94</sup> Esto se debe a la cantidad de veces que fue el personaje principal en varias obras de Kerouac, quien lo conoció en diciembre de 1946. Extrovertido, seductor, aventurero, delincuente juvenil, irresponsable y amante de la vida, Cassady representaba para Kerouac el modelo exacto del americano con ganas de triunfar más allá de la ambición material, pero quien, finalmente, caía derrotado ante el peso del sistema.

*En el camino*, Cassady es el coprotagonista de la historia bajo el nombre de Dean Moriarty, quien junto a Sal Paradise (Jack Kerouac), exponen con amplitud su visión de los Estados Unidos a través de sus aventuras en la carretera. En la novela, el concepto beat aparece cuando Paradise mira en perspectiva y reflexiona acerca de Moriarty:

Fue una noche de lo más triste. Me parecía estar entre unos hermanos y unas hermanas muy extraños en un lastimoso sueño. Luego todos cayeron en un silencio absoluto; en otro tiempo Dean les hubiera sacado de él con sus conversaciones, pero ahora también callaba, y seguía allí delante de todos, desharrapados, y hundido e idiotizado, justo debajo de las bombillas, con su huesudo rostro cubierto de sudor y las venas hinchadas y diciendo:  
- Sí, sí, sí- como si se encontrara ante unas revelaciones tremendamente duras, y estoy convencido de que así era y que los demás también lo sospechaban y estaban

<sup>92</sup> Kerouac, *La ciudad y el campo*, p. 54

<sup>93</sup> Nicosia, op. cit., p. 501

<sup>94</sup> Gunn, *Escritores norteamericanos y británicos en México*, p. 192



asustados. Era BEAT: estaba vencido, era la raíz y el alma de lo beatífico también.<sup>95</sup>

La ejemplificación anterior del beat, como un hombre ajeno a las mieles de la vida, es la manera en la cual Kerouac captura un contexto norteamericano poco alentador: "Pues, después de todo, eso es lo único que puedo ofrecer, la verdadera historia de lo que vi y como lo vi."<sup>96</sup> La declaración, hecha para *The Paris Review Magazine*, resume el objetivo fundamental de su comunicación: mostrar que a pesar de los sentimientos de insatisfacción y desaliento prevaletentes, después de la muerte, vendrá una vida dulce y agradable. Así lo consideró *Paradise* en la novela:

Dean sacó otras fotografías. Comprendí que eran las fotos que algún día mirarían asombrados nuestros hijos pensando que sus padres habían vivido unas vidas tranquilas, ordenadas, estables y levantándose por las mañanas a pasear orgullosos por las aceras de la vida, sin imaginarse jamás la locura y el desastre de nuestras arrastradas vidas reales, de nuestra auténtica noche, del infierno contenido en ella, de la insensata pesadilla de la carretera. Todo el interior de unas vidas interminables y sin final que está vacío. Lastimosas formas de ignorancia.<sup>97</sup>

El infierno contenido del beat no sólo muestra una carga irónica y amarga, manifiesta también la incómoda e inexorable responsabilidad de haber conocido personalmente la auténtica noche –según Kerouac-, simbolizada como una existencia soportada en el desencanto y el vacío: "La notoriedad y las confesiones públicas en forma literaria son la frazada deshilachada del corazón con que naciste."<sup>98</sup>

La desesperación ante el acto de existir es la penitencia de beat, quien al igual que un existencialista francés, mira al mundo como un sitio ajeno y hostil:

De pronto las calles se volvieron tan lúgubres, la gente que pasaba tan bestial, las luces tan innecesarias para iluminar este... este mundo hiriente; estábamos cruzando una calle cuando ella dijo *lo hicimos juntos*, y como una locomotora me vi obligado a concentrar toda mi atención para volver a la acera; no la miré; mi vista

<sup>95</sup> Kerouac, *En el camino*, p.p. 232-233

<sup>96</sup> Berrigan, entrevista con Jack Kerouac, recopilada en *Conversaciones con los escritores*, p. 286

<sup>97</sup> Kerouac, *En el camino*, p. 302

<sup>98</sup> Berrigan, op. cit., p. 315

en cambio se perdió por la avenida Columbia [...] dije solamente: *no quiero seguir viviendo en este mundo repugnante.*<sup>99</sup>

El referente de la muerte es para el beat un reducto de paz, donde el caos y el asco social no están presentes. Nicosia enriquece la concepción artística y comunicativa del beat, con la siguiente reflexión:

Tanto el beat como el beatífico alcanzan sus revelaciones por intuición. Ambos se fuerzan hasta el límite de lo físico y lo racional por los horrores del sufrimiento y la muerte. En el caso de los beats, la urgencia de la visión se agudizaba por la idea de que América había perdido el alma. Su suelo patrio estaba siendo vendido al coloso del materialismo industrial. La santidad de América había sido vencida y totalmente cubierta. Jack creía que sólo podrían recuperarla las personas que habían aprendido a no hablar de sí mismos sino desde sí mismos, que habían aprendido a utilizar las profundas fuentes que son el material de toda religión.<sup>100</sup>

El angustioso intento por encontrar la beatificación conduce al beat a defenderse del mundo a través de la negación de sí mismo, a partir de la aceptación de convertirse en *otro*:

Y quería ser negro, considerando que lo mejor que podría ofrecerme el mundo de los blancos no me proporcionaba un éxtasis suficiente, ni bastante vida, ni alegría, diversión, oscuridad, música; tampoco bastante noche [...] Quería ser un mexicano de Denver, e inclusive un pobre japonés agobiado de trabajo, lo que fuera menos lo que era de un modo tan triste: *un hombre blanco* desilusionado. Toda mi vida había tenido ambiciones blancas.<sup>101</sup>

La comunicación de Kerouac se basa en una unidad referencial caracterizada por la intención de pertenecer a una sociedad contradictoria, ajena e indescifrable; en consecuencia, obtiene dolor, desesperanza terrena, sordidez y horror. A través de su uso comunicativo, explica su realidad, la sensibilidad de su generación y su acontecer social.

<sup>99</sup> Kerouac, *Los subterráneos*, p. 154

<sup>100</sup> Nicosia, op. cit., p.p. 532-533

<sup>101</sup> Kerouac, *En el camino*, p. 216

iii) A. Ginsberg. El dolor y la razón.

El tercer escritor fundamental de la generación beat es el poeta Allen Ginsberg, quien reconoce en la prosa de Kerouac su mayor influencia.<sup>102</sup> La obra poética de Ginsberg ofrece un panorama comunicativo basado en una visión airada sobre su América, a la que identifica como un cuerpo en estado de *rígōr mortis*. En su célebre y multileído *Aullido*, escrito en 1955, Ginsberg grita al mundo su repulsión y dolor que vive dentro de sí. Aquí, un fragmento:

He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por  
la locura, hambrientas histéricas desnudas,  
arrastrándose de madrugada por las calles de los negros  
buscando el pico rabioso,  
ángeles rebeldes quemando por la vieja conexión celestial  
hacia la dínamo estrellada en la maquinaria de la noche,  
que pobres y andrajosos y ojerosos y drogados se pasaron la noche  
fumando en la sobrenatural oscuridad de agujeros flotando sobre  
las azoteas de las ciudades contemplando el jazz,  
que vaciaron sus cerebros al Cielo bajo el metro elevado y  
vieron ángeles musulmanes vacilando  
sobre edificios iluminados  
que pasaron por las universidades con radiantes ojos  
descarados alucinando Arkansas y la trágica visión  
de Blake entre los eruditos de la guerra<sup>103</sup>

El tono duro de Ginsberg aporta a la escena beat el sentido crítico a través de la provocación; expuesta en un lenguaje agresivo, sin mordazas, y con un halo profundo de reproche, decepción, melancolía, tristeza y dolor; tal y como nos lo comunica en *América*, escrito en 1956:

América te lo he dado todo y ahora no soy nada.  
América dos dólares y veintisiete centavos 17 de enero  
de 1956.  
No puedo soportar mi mente.  
América ¿cuándo acabaremos la guerra humana?  
Métete tu bomba atómica por el culo.  
No me encuentro bien no me molestes.  
No me escribiré mi poema hasta que no tenga la cabeza  
como Dios manda.

<sup>102</sup> Clark, entrevista con Allen Ginsberg, recopilada en *Conversaciones con los escritores*, p. 258

<sup>103</sup> Ginsberg, *Poemas escogidos*, p. 5

América ¿cuándo serás angélica?  
 ¿Cuándo te desnudarás?  
 ¿Cuándo te mirarás a través de la tumba?  
 ¿Cuándo serás digna de tu millón de trotskistas?  
 América ¿por qué tus bibliotecas están llenas de lágrimas?  
 América ¿cuándo enviarás tus huevos a la India?  
 Estoy harto de tus exigencias demenciales.  
 ¿Cuándo podré ir al supermercado y comprar lo que  
 necesite por mi cara bonita?  
 América al fin y al cabo tú y yo somos perfectos y el  
 mundo vecino no.  
 Tu maquinaria es demasiado para mí.  
 Me haces desear ser un santo.  
 Debe haber otra manera de resolver esta discusión.<sup>104</sup>

Evidentemente, la generación beat manifestó, también, su comunicación en la poesía; no sólo de Ginsberg, sino además, de un sólido grupo de poetas considerados actualmente entre los mejores exponentes de la poesía estadounidense de los últimos cuarenta años. Desde el punto de vista comunicativo, estos poetas apostaron por el compromiso que Ginsberg promovió en 1956, con relación a la manera de cómo comunicar en la poesía durante aquellos años:

Es la manera de comprometerse a escribir, de escribir, de la misma manera que eres [...] no debe haber ninguna distinción entre lo que escribimos y lo que realmente sabemos, para empezar. Como lo conocemos cada día, entre unos y otros.<sup>105</sup>

#### 1.2.2.4. *La lección beat.*

La provocación social que buscaron Ginsberg y Burroughs, por ejemplo, era con un ánimo punzante; demostrar a la buena sociedad que se vivía en un entorno de apariencias. Optan por el sendero del exceso para buscar una salvación personal, un refugio para sus almas extranjeras en un territorio ajeno a su modo de vida. Critican el materialismo capitalista y la opulencia de una sociedad en plena efervescencia consumista. Por ello, nunca titubean en

<sup>104</sup> Ginsberg, op. cit., p.p. 69-70

<sup>105</sup> Clark, op. cit., p.p. 262-263

manifestar abiertamente su adicción a las drogas o a las pasiones homosexuales. Buscaban una identidad propia; no una impuesta.

Por lo tanto, su herramienta comunicativa principal era vivir, con todas las implicaciones que ello conlleva. No importando ser un alcohólico, un cartero, un mesero o un ladrón, porque en los rincones más bajos de la sociedad es en donde la realidad del capitalismo se toca con la miseria, el hambre, el hartazgo del trabajo. Cualquier sociedad occidental posee estos sótanos, y vaya que los beats los conocieron a fondo.

Nunca asumieron la máxima de *debes ser un buen ciudadano, un buen esposo, un buen padre, un buen trabajador*; al contrario, evaden la responsabilidad institucional del típico hombre de clase media. Fueron visores y conciencia de su tiempo. Por eso, la recurrencia constante hacia los referentes de la soledad, del desánimo surgido al ser testigos de una cultura estadounidense sumida en la inutilidad y la frivolidad. La insatisfacción padecida de buscar algo que nunca llegó, y que en cambio, lo que sí llegaba era un dolor de vida cada vez más punitivo, y que la única forma de liberar ese dolor era a través de la creación de obras de arte. Gritar con rencor y desesperación que el mundo no era habitable para ellos; por eso vagaban solos, desesperados y sin motivos reales para hablarnos de una época maravillosa, luminosa. La muerte nunca la miraron con temor; al contrario, fue siempre la salida posible, el escape del mundo. Kerouac murió casi loco a los cuarenta y dos años, víctima de un alcoholismo irreversible. Esto, analizado a fondo, fue un suicidio disfrazado.

El aporte comunicativo de la generación beat fue exhibir una sociedad en vías de descomposición, por eso la crítica sin restricciones. Sentían que su patria era una impostora, que lo que siempre creyeron no era, y que lo que no creían sí era. Los beats anticiparon el futuro actual: la sociedad de seres egoístas, insensibles y seducidos por el estatus social y el poder económico. Por supuesto, su comunicación puede ser incómoda y hasta chocante,

porque precisamente ese era el fin de su arte: confrontar su mundo, provocarlo, causarle heridas, escupirle en la cara. Utilizaron la comunicación para exhibir una sociedad de falsas morales, activa en la futilidad pero inactiva en sensibilidad.

## CAPÍTULO SEGUNDO

## 2.1. La cartografía posmoderna.

### 2.1.1. Trazos fundamentales.

¿Cuál es el panorama actual por donde transitamos habitualmente en el espacio artístico? ¿Es válido aceptar la vertiginosa e inexorable fragmentación en las diversas disciplinas del arte? Los especialistas han dividido sus opiniones: algunos consideran la etapa actual como un *posmodernismo*, otros en cambio, afirman un retorno hacia el gusto barroco. Quizá lo único verdadero hoy en día es la difuminación de las fronteras tradicionales del arte contemporáneo, y la decidida interacción de la misma para con otros ámbitos, menospreciados e ignorados antiguamente por la cultura oficial, tales como el cómic, la comunicación, el rock, el diseño, la publicidad, la pornografía...

El propósito fundamental de este inciso es el trazado de un mapa expositivo acerca de cómo se construye el arte actualmente, y qué referentes comunicacionales florecen con mayor intensidad, estructurándolo a partir de reflexiones de diversos teóricos y pensadores interesados en explicar el fenómeno del comportamiento artístico finisecular.

Octavio Paz replantea la antinomia acaecida a lo largo del devenir humano en relación con el arte, interpretando la crisis de la modernidad:

La tradición de lo moderno encierra una paradoja mayor que la que deja entrever la contradicción entre lo antiguo y lo nuevo, lo moderno y lo tradicional. La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos - pasado, presente, futuro- se borran [...] se vuelven instantáneas, imperceptibles e insignificantes.<sup>106</sup>

Y agrega:

Podemos hablar de tradición moderna sin que nos parezca incurrir en contradicción porque la era moderna ha limado [...] el antagonismo entre lo antiguo y lo actual, lo nuevo y lo tradicional. La aceleración del tiempo no sólo vuelve ociosas las distinciones entre lo que ya pasó y lo que está pasando, sino que

---

<sup>106</sup> Paz, *Los hijos del limo*, p. 20



anula las diferencias entre vejez y juventud. Nuestra época ha exaltado a la juventud y sus valores con tal frenesí que ha hecho de ese culto, ya que no una religión, una superstición; sin embargo, nunca se había envejecido tanto y tan pronto como ahora.<sup>107</sup>

Quizá la dialéctica entre lo anticuado y lo vigente sea la constante de nuestro tiempo, manifestándose con mayor vehemencia a partir de la década de los sesenta. ¿Quién ha olvidado la influencia de la música de The Doors, la plástica de Warhol, o el *Living Theater* de Julien Beck, en el arte contemporáneo? Sin embargo, al trazar un antecedente directo, podemos considerar que el cisma en el modo de comunicar en el arte actualmente, ocurre con el arribo, primeramente, del Romanticismo inglés y alemán durante las postrimerías del siglo XVIII; y en segunda instancia, el surgimiento, y posterior asentamiento, de la escuela impresionista francesa, a mediados del siglo XIX. A partir de estas corrientes, la aceleración evolutiva llega a lo que Paz mencionó anteriormente como vejez prematura, y se conoce como crisis del período moderno:

La época moderna es la de la aceleración del tiempo histórico. No digo, naturalmente, que hoy pasen más rápidamente los años y los días, sino que pasan más cosas y todas pasan casi al mismo tiempo, no una detrás de otra, sino simultáneamente. Aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y en un ahora.<sup>108</sup>

### 2.1.2. Valor cultural.

Para situar el tránsito del modernismo al llamado posmodernismo Jürgen Habermas plantea, desde un enfoque modernista, qué aspectos subyacen en lo que actualmente puede considerarse como moderno:

Este modernismo más reciente establece una oposición abstracta entre la tradición y el presente y, en cierto sentido, todavía somos contemporáneos de esa clase de modernidad estética que apareció por primera vez a mediados del siglo pasado. Desde entonces, la señal de las obras que cuentan como modernas es lo nuevo, que será superado y quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo

---

<sup>107</sup> Paz, op. cit., p. 21

<sup>108</sup> *Ibidem*

siguiente. Pero mientras que lo que está simplemente de moda quedará pronto rezagado, lo moderno conserva un vínculo secreto con lo clásico [...] La relación entre moderno y clásico ha perdido claramente su referencia histórica.<sup>109</sup>

Entonces, Habermas considera que actualmente no se da *ovo aire* en la esfera cultural. Al contrario, lo que se da es una derivación del modernismo, es decir, un posmodernismo. Es importante replantear el sentido y proyecto específicos de esta nueva modernidad:

La modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo. Esta revuelta es una forma de neutralizar las pautas de moralidad y de utilidad. La conciencia estética representa continuamente un drama dialéctico entre el secreto y el escándalo público, le fascina el horror que acompaña al acto de profanar y no obstante, siempre huye de los resultados triviales de la profanación.<sup>110</sup>

Sin embargo, Habermas, al igual que Paz, está de acuerdo en el envejecimiento y laxitud de la estética de lo moderno. Regresando a las ideas de Paz, apunta lo siguiente:

Hoy somos testigos de otra mutación: el arte moderno empieza a perder sus poderes de negación. Desde hace años sus negaciones son repeticiones triviales: la rebeldía convertida en procedimiento, la crítica en retórica, la transgresión en ceremonia. La negación ha dejado de ser creadora. No digo que vivimos el fin del arte: vivimos el fin de la idea de arte moderno.<sup>111</sup>

Se dice con frecuencia que el artista es un visionario; por lo tanto, las palabras de Paz, pese al ánimo nostálgico, lanzan una interrogante pertinente para el quehacer artístico ulterior: "Durante el último siglo y medio se han sucedido los cambios y las revoluciones estéticas, pero ¿cómo no advertir que esa sucesión de rupturas es asimismo una continuidad?"<sup>112</sup>

Para responder al cuestionamiento de Paz, Joseph Pico elabora la siguiente reflexión:

No sólo el expresionismo sino el simbolismo, el cubismo y todos los movimientos que surgieron en ese momento, pusieron de manifiesto la multiplicidad paradójica del mundo, la ambigüedad y la incertidumbre. Un objeto no tiene una forma absoluta, sino muchas; tiene tantas formas como planos haya en la región de la percepción. El mundo-objeto es inseparable de su percepción cambiante y pluridimensional, la estructura uniforme y narrativa de las artes se rompe y ello

<sup>109</sup> Habermas, "La modernidad, un proyecto incompleto" en *La posmodernidad*, p.p. 20-21

<sup>110</sup> *Ibíd.*, p. 22

<sup>111</sup> Paz, *op. cit.*, p. 195

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 22

contribuye a la desublimación de las jerarquías y la deslegitimación de los discursos globalizadores.<sup>113</sup>

Y concluye:

Una década más tarde emerge una nueva vanguardia artística (Pop Art), con una postura ecléctica cuyo dato más novedoso es su abandono de cualquier exigencia de crítica, transgresión o negación. Esta cultura artística posmoderna con su disolución del arte en las formas corrientes de la producción de mercancías, está parodiando todo el arte revolucionario de la vanguardia del siglo XX.<sup>114</sup>

Pico sitúa al Pop Art como el movimiento artístico determinante en los últimos 35 años. ¿Cuál es su importancia? ¿Por qué precisamente es el Pop Art el responsable del inicio de posmodernismo?

El pop, en el sentido más amplio, fue el contexto en el que una noción de lo posmoderno tomó forma por primera vez, y desde el principio hasta hoy las tendencias más significativas dentro del posmodernismo han desafiado la hostilidad implacable del modernismo hacia la cultura de masas.<sup>115</sup>

La cita revela el interés del pop en bregar hacia temáticas y herramientas novedosas para la creación; por ejemplo, los referentes de la banalidad o la cultura del entretenimiento.

Ampliando este punto, Tilman Osterwold anota:

El pop art puso claramente de manifiesto los signos de la época; su reacción fue certera [...] En el marco de la coexistencia, o más bien competencia con los medios de masas, los artistas se dieron cuenta de que la sed de novedad en el mundo comercial y visual había alterado, de un modo trascendental, la relación de la sociedad con los medios, así como la relación del hombre con el arte.<sup>116</sup>

Cabe señalar que no sólo es el pop art el movimiento puntal del posmodernismo; también lo fue el *punk rock*, la literatura experimental, el *boom* latinoamericano o el cine de la nueva ola francesa –con Goddard a la cabeza–, por mencionar otras corrientes que alimentaron lo que hoy se denomina posmoderno.

<sup>113</sup> Pico, *Modernidad y posmodernidad*, p. 28

<sup>114</sup> *Ibid*, p. 33

<sup>115</sup> Huyssen, "Cartografía del postmodernismo", en *Modernidad y posmodernidad*, p. 201

<sup>116</sup> Osterwold, *Pop Art*, p. 14

Han transcurrido un poco más de tres décadas desde la emergencia de una nueva manera de concebir, comunicar y comprender al arte actual, pero ¿qué es el posmodernismo hoy?

Lo primero que debemos preguntarnos es si existe el llamado posmodernismo y, en caso afirmativo, qué significa. ¿Es un concepto, una práctica, una cuestión de estilo local, todo un nuevo período o fase económica? ¿Cuáles son sus formas, sus efectos, su lugar? ¿Estamos en verdad más allá de la era moderna, realmente de una época -digamos- postindustrial?<sup>117</sup>

Los cuestionamientos de Foster cimbran el ser de, lo que con sana distancia dice que llaman, posmodernismo, al plantear la veracidad del acontecer natural del posmodernismo, como la próxima evolución del arte. Al respecto, Pico ofrece una definición introductoria del posmodernismo: "Posmodernismo en el arte es la pérdida de fe en las corrientes estilísticas. El artista es libre para expresarse a sí mismo en cualquier forma que él desee."<sup>118</sup>

De corte cercano al conservadurismo, la afirmación de Pico expone una característica fundamental del posmodernismo: la ruptura radical hacia el cultivo de reglas, dogmas, escuelas y modelos. Por supuesto, esto no es nuevo: desde el impresionismo hasta el modernismo, ésta ha sido la constante en el progreso artístico, pero lo que sí es posmoderno es la libertad del artista para incorporar y proyectar diversas manifestaciones y materiales culturales. Es una época de reciclaje, multiformidad y fusiones innecesariamente inclasificables. Continuando con Foster, explica que el posmodernismo: "Trata de cuestionar más que de explorar códigos culturales, explorarlos más que ocultar filiaciones sociales y políticas."<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Foster, "Introducción al posmodernismo" en *La posmodernidad*, p. 7

<sup>118</sup> Pico, op. cit., p. 35

<sup>119</sup> Foster, op. cit., p. 12

### 2.1.3. Perfil estético-comunicativo.

Para Frederic Jameson, el posmodernismo posee dos características necesarias; la primera consiste en lo siguiente:

La mayor parte de los posmodernistas [...] aparecen como reacciones específicas contra las formas establecidas del modernismo superior, contra este o aquel modernismo superior dominante que conquistó la universidad, el museo, las redes de galerías de artes y las fundaciones.<sup>120</sup>

Entre los posmodernistas que han instaurado una manera no académica de comunicar, pertenecen: Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Andy Warhol, William Burroughs y Phillip Glass, entre muchos otros; sus obras son opositoras a una cultura dominante: "Esto significa que habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como hubieron modernismos superiores, dado que los primeros son por lo menos reacciones específicas inicialmente y locales contra esos modelos."<sup>121</sup>

Por lo tanto, siguiendo el razonamiento de Jameson, se explica cómo algunas obras -*El almuerzo desnudo* o *Royuela*- pueden considerarse posmodernas, sin tomar en cuenta que su lugar de origen, temáticas y expresividad, sean divergentes entre sí, porque el vínculo estriba en la actitud hacia el modo convencional de comunicar, es decir, se anula la tipificación, se exalta la innovación y la vanguardia.

La segunda característica del posmodernismo que Jameson anota, consiste en que: "En el posmodernismo se difuminan algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas."<sup>122</sup>

Por lo tanto:

A muchos de los más radicales posmodernismos les ha fascinado precisamente todo ese paisaje de publicidad y moteles, los desnudos de Las Vegas, los programas de variedades y las películas hollywoodenses de la serie B, de la

<sup>120</sup> Jameson, "Posmodernismo y sociedad de consumo" en *La posmodernidad*, p. 166

<sup>121</sup> Jameson, op. cit., p. 166

<sup>122</sup> Ibid

llamada paraliteratura. Ya no citan tales textos como podría haber hecho un Joyce [...] los incorporan, hasta el punto donde parece cada vez más difícil de trazar la línea entre arte superior y las formas comerciales.<sup>123</sup>

Jameson sostiene que actualmente vivimos una época donde el pastiche es un rasgo principal del posmodernismo.<sup>124</sup> Para ejemplificar esta sentencia, pensemos en el cine de Tarantino o los relatos de Bukowski: ambos artistas, doctorados en todas aquellas zonas señaladas por Jameson, comunican esos mundos y vivencias porque su connotación social fue de moteles y prostitutas; por lo tanto, mantienen una necesidad expresiva de comunicar esa otra realidad, mostrada como una respuesta a la censura y marginación que se impone constantemente en la realidad social la buena-sociedad-moral. Además, si contraponemos la obra de Joyce y Bukowski, desde un enfoque meramente comunicacional, encontraremos que la cosmovisión de Joyce es burguesa e intelectual, mientras que la cosmovisión de Bukowski es urbana y popular. Por lo tanto, su comunicación difiere porque el contexto histórico en el que desarrollaron sus obras, la condición social de los dos, y su necesidad expresiva, pertenecen a tiempos de sensibilidad, representación y comunicación artísticas diferentes. No es lo mismo representar el Dublín de principios de siglo que representar a Los Angeles de finales de siglo; y que conste que las piezas de Joyce fueron señaladas como escandalosas en su época: "El propio posmodernismo puede ser descrito ahora como una búsqueda de la tradición moderna viable [...] La búsqueda de la tradición, combinada con un intento de recuperación, parece más importante para el posmodernismo que la innovación y la ruptura."<sup>125</sup>

Por ejemplo: Stephen Dédalus, personaje de Joyce, no era el arquetipo del héroe, rebosante de felicidad y paz espiritual. Si recordamos lo que padece a lo largo de la novela, encontraremos similitudes vivenciales con algunos personajes de Bukowski. -con la salvedad de

---

<sup>123</sup> Jameson, op. cit., p. 167

<sup>124</sup> Ibid, p. 168

<sup>125</sup> Id, p. 170

la variación histórica, por supuesto-, quienes, al igual que Dédalus, su existencia es incompleta, insatisfecha. Cambia el contexto histórico y el modo expresivo, pero perdura la intención comunicativa de exponer la otredad de la condición humana. Entonces:

los grandes modernismos se basaban en la invención de un estilo personal, privado, tan inequívoco como las propias huellas dactilares, tan incomparable como el propio cuerpo. Pero esto significa que la estética modernista está de algún modo vinculada orgánicamente a la concepción de un yo y una identidad privada únicos, una sola personalidad e individualidad, de la que puede esperarse que genere su visión única de mundo y forje su estilo único e inconfundible.<sup>126</sup>

El razonamiento anterior de Jameson es abrumador, porque actualmente la elaboración comunicativa del arte está conformada por otra dinámica:

Hoy, sin embargo, desde distintas perspectivas, los teóricos sociales, los psicoanalistas e incluso los lingüistas [...] exploramos todos la noción de que esa clase de individualismo e identidad personal es una cosa del pasado, que el antiguo individuo y sujeto individualista ha muerto; y que, incluso podríamos describir el concepto del individuo único y la base teórica del individualismo como ideológicos.<sup>127</sup>

¿Cómo superar y escapar de las obras de Franz Kafka, Leonard Bernstein, Gabriel García Márquez o Joan Miró? Jameson plantea dos posiciones explicativas:

la primera se contenta con decir que sí, que en otro tiempo, en la era clásica del capitalismo competitivo, en el apogeo de la familia nuclear y la emergencia de la burguesía como la base social hegemónica, existía el individualismo, así como sujetos individuales. Pero hoy, en la era del capitalismo de las grandes empresas, del llamado hombre organizativo de las burocracias tanto en los negocios como en el estado, de la explosión demográfica, hoy, ese individuo burgués más antiguo ya no existe.<sup>128</sup>

Lo referido por Jameson acerca del auge globalizador tiene la siguiente consideración: ¿qué diferencias, más allá de la raza, existen a nivel cultural entre un joven japonés, un australiano, un brasileño, un francés, un mexicano y un estadounidense, por ejemplo, si

<sup>126</sup> Jameson, op. cit., p. 170

<sup>127</sup> *Ibidem*

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. P. 170-171

consumen el mismo tipo de música (rock), ropa, cine o literatura? Cualquiera de ellos, en este momento, ha leído a Bukowski, y disfrutado del cine de Tarantino o la música de Bowie.

Hay luego una segunda postura, la más radical de las dos, que podríamos llamar la posición postestructuralista, la cual añade: no sólo el sujeto burgués es cosa del pasado, sino que también es un mito[...] nunca ha existido realmente; jamás ha habido sujetos autónomos de este tipo.<sup>129</sup>

Kafka profetizó con su obra, 50 años antes, lo referido por Jameson en las líneas anteriores. Por lo tanto:

Lo que está claro es sólo que los antiguos modelos -Picasso, Proust, T.S. Eliot ya no funcionan [...] puesto que ya nadie tiene esa clase de mundo y estilos únicos, privados, que expresar. Y esto no es una mera cuestión psicológica: también hemos de tener en cuenta el peso inmenso de setenta u ochenta años de modernismo clásico. Hay otro aspecto por el que los escritores y artistas de hoy ya no podrán inventar nuevos estilos y mundos; y es que ya han sido inventados; sólo un número limitado de combinaciones es posible; en las que son más únicas en su género ya se ha pensado, de modo que el peso de toda la tradición estética modernista -ahora muerta- también pesa como una pesadilla en los cerebros de los vivos, como dijo Marx en otro contexto.<sup>130</sup>

A partir de lo expuesto por Jameson, consideramos al posmodernismo como un conglomerado de referentes comunicativos, establecidos y determinados por sus formas expresivas y sus actitudes, las cuales se reacomodan y recombinan en diversas jerarquías según el período histórico en el que les corresponde interactuar. Continuando con Jameson, explica:

No sólo Picasso y Joyce no son ya raros y repulsivos, sino que se han vuelto clásicos y ahora nos parecen bastante realistas. Entretanto, es muy poco lo que hay tanto en la forma como en el contenido del arte contemporáneo que le parezca a la sociedad intolerable y escandaloso. Las formas más ofensivas de este arte, el rock punk, por ejemplo, o lo que recibe el nombre de material sexualmente explícito, son aceptadas sin esfuerzo por la sociedad, y tienen éxito comercial, al contrario que las producciones del modernismo superior más antiguo. Pero esto significa que aún cuando el arte contemporáneo tenga todos los rasgos formales del modernismo anterior, ha cambiado su posición fundamental en el interior de nuestra cultura.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Jameson, op. cit., p. 171

<sup>130</sup> *Ibidem*

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 184



De este modo, Jameson enumera el porqué de la reconversión en el modo de hacer y comunicar arte:

En primer lugar, la producción de bienes y en particular, nuestras ropas, muebles, edificios y otros artefactos están ahora estrechamente unidos con los cambios de estilo que derivan de la experimentación artística. Nuestra publicidad, por ejemplo, se alimenta del posmodernismo en todas las artes y es inconcebible sin él. Por otro lado, los clásicos del modernismo superior forman ahora parte del llamado canon y se enseñan en escuelas y universidades, lo cual los vacía a la vez de todo poder subversivo.<sup>132</sup>

El historiador británico Edward Lucie-Smith, comparte la visión de Jameson con las siguientes líneas:

En el arte de las décadas de 1970, 1980 y 1990, el contenido y la expresión están inextricablemente entrelazados. Por consiguiente, un artista puede expresarse de muchas maneras diferentes, con diferentes medios y utilizando estrategias diferentes. Esto explica el arte híbrido, heterogéneo, esencialmente aestilístico del período, lo que ha llevado al frecuente uso de la etiqueta de pluralismo. Este pluralismo puede tomar dos formas. Primero, lleva a contrastes que a menudo son extremos entre artistas que trabajan en el mismo ambiente artístico y que persiguen lo que en apariencia son los mismos fines. Segundo, libera a los artistas de la presión de la expectativa estilística: o bien la de los críticos y directores de museos, o bien la del público más general.<sup>133</sup>

#### 2.1.4. Algunos nombres representativos.

##### *2.1.4.1. Franko B.*

Nacido en la ciudad de Milán, Italia, en 1968, Franko B. es un artista visual dedicado a la exploración y comunicación corporal. A través de la combinación de diversas disciplinas visuales, que van desde el *body art*, la pintura y el performance, la obra de Franko B. ha provocado admiración y repulsión en la escena artística europea. Influenciado por la obra del pintor británico Francis Bacon, los referentes que Franco B. utiliza son, entre otros, la violencia corporal, el dolor y la sangre.

<sup>132</sup> Jameson, op.cit., p. 184

<sup>133</sup> Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, p. 19

Veamos un ejemplo: en 1998, en Londres, Franko B. realizó una acción frente a un público limitado, titulada "Oh My Lovely Boy". El performance comienza cuando Franko B. aparece totalmente desnudo, cubierto sólo con pintura blanca desde la cabeza hasta los pies. En el piso, se halla extendida una tela aproximadamente de dos metros y medio por tres. Franko B., en pleno trance, se arrodilla frente a ella, mientras música instrumental, quizá *tedno industrial*, densa y oscura, suena en el recinto; aparecen también hielo seco y una sobria iluminación en ocre. Ya preparado, Franko B. comienza a emanar sangre de la boca y de uno de sus brazos con la ayuda de instrumental quirúrgico. Lentamente, la sangre se va derramando sobre su cuerpo. Poco tiempo después, el artista se tiende a lo largo de la tela, restregándose en ella, a veces suave a veces violentamente. La fricción de su cuerpo, teñido de sangre, contra la tela provoca que comiencen a surgir formas plásticas; algo similar al performance "Antropometrías de la época azul" que en 1960 llevara a cabo Yves Klein. Franko B. culmina sus movimientos cuando considera que el cuadro está terminado. El performance concluye cuando Franko B. es atado de los tobillos, y colgado de cabeza en un poste que está colocado junto a la tela donde minutos atrás el artista trabajó.

No me puedo sentir culpable de encontrar bellas estas imágenes, y no lo haré. Desde luego, conozco gente que piensa que es perverso; y eso tiene que ver con lo que piensa cada uno. Desde que naces, te dicen cómo pensar, qué es normal, cómo responder; si ves sangre hay que hacer ¡aargh! Todo con culpa. Lo delicado es hacerlo con vergüenza.<sup>134</sup>

La dimensión en que Franko B. sitúa su obra, lo perfila como un artista dotado de una gran fuerza comunicativa, con un gran manejo referencial del erotismo y la sugestión; instrumentado todo ello a través de la utilización estética de líquidos vitales, como son: sangre, sudor, lágrimas, semen. Los perceptores frente a la obra de Franko B. reaccionan con opiniones encontradas, calificándola como repulsiva, asquerosa, sádica, hermosa y valiente.

<sup>134</sup> "Seis artistas del performance", programa transmitido en el Canal 22, enero 4, 1999.

Mi trabajo no es sobre el acto, es sobre lo que dice, sobre lo que representa, sobre lo que quiero decir, sobre la libertad, sobre las restricciones y los aspectos hermosos. Cuando alguien me cose, uso anestesia local y aparezco. Estoy calmado, relajado, sin dolor. Cuando lo hago, lo hago en privado, para que no piensen: "mírenlo, no grita", o "es un carnicero", porque no se trata de eso. Se trata de presentar la luz que surge y la imagen bella, si encuentras lo bello.<sup>135</sup>

#### 2.1.4.2. *David Cronenberg*

De nacionalidad canadiense (Toronto, 1943), los referentes más visibles en el cine de Cronenberg son el horror, el erotismo y la ciencia-ficción. Inicia su carrera haciendo programas para la televisión local, y es hasta el año de 1975 donde da muestras de lo que serán las constantes referenciales en su obra con la película *Shivers*. Filmada modestamente, el argumento trata acerca de un científico que desarrolla un parásito afrodisíaco que provoca en el ser humano un crecimiento irrefrenable de su libido sexual. Mientras el parásito incuba dentro de una unidad habitacional exclusiva, causando una sucesión de coitos salvajes, un par de médicos intentan contrarrestar los efectos del parásito. Al final, ambos médicos son también contagiados, y el círculo se completa.

Para 1977, Cronenberg filma *The Brood*. En ella, un cirujano plástico, dueño de una clínica reconstructiva, realiza un experimento genético con una joven, cuyo resultado causa en la paciente un apetito voraz por la sangre humana. A través de una especie de falo interno que desarrolla en el interior del cuerpo, la chica sacia su necesidad causando un efecto similar en sus víctimas. Obviamente la ciudad se paraliza, y la guerra contra estos *naxumpiros* comienza.

Es hasta mediados de la década de los ochenta cuando Cronenberg comienza a filmar en Estados Unidos. Con mayor inversión, los resultados son evidentes y atractivos. En 1986 realiza *The Fly* -historia de un científico, creador de los primeros teletransportadores de materia; un error provoca que el científico se fusione con una mosca, convirtiéndolo en un

---

<sup>135</sup> "Seis artistas del performance", programa transmitido en el Canal 22, enero 4, 1999.

monstruo- que le da fama , respeto y reconocimiento internacional. Después de llevar al cine la adaptación de la novela *El almuerzo desnudo*, de William Burroughs, y filmar *Dead Ringers* (1989), la posición de Cronenberg como un cineasta serio y constante se consolida. Sin embargo, *Crash* (1996) es la obra que, abruptamente, le sitúa en el lado de la polémica y el disgusto popular.

Basada en la novela homónima de H.G. Ballard, la cinta se desarrolla en dos referentes esenciales: el erotismo y la muerte. El primero ve al placer del acto sexual a través de la frialdad de las máquinas –el automóvil como elemento fálico-, en donde la indistinción de género – heterosexualidad-homosexualidad-heterosexualidad- es un círculo natural que disfruta primordialmente de la carne en estado no virgen –el fetichismo se manifiesta en el gusto hacia las prótesis, los miembros reconstruidos y las heridas causadas por accidentes automovilísticos-, la cual requiere del dolor para incrementar el juego erótico; en el segundo referente, la muerte es el deseo sexual supremo que buscan los personajes; aquí, el choque en auto es la analogía a la penetración. La muerte se inscribe como una fantasía sexual única.

Un aspecto del horror –y ciertamente de mis películas- es la repulsión. Pero tengo que decirle a la gente que algunas de las cosas que ellos consideran repulsivas en mis películas, son mezquinas precisamente por ser repulsivas, sí, pero esto es un aspecto maravilloso de ellas. Esta es una verdad extraordinaria para mí, y que otros encuentran repulsiva. Este es el camino que siento, y que algunas veces, es difícil de comunicar.<sup>136</sup>

#### 2.1.4.3. *Vito Acconci y Andrés Serrano*

La obra de Vito Acconci (Nueva York, 1949) no está pensada para agrandar al criterio burgués conservador de clase media. Es en el performance, la instalación y el video donde Acconci ha construido una identidad estética propia, en la cual los aspectos visuales y referenciales son, regularmente, incisivos y provocadores. Acconci es un explorador obsesivo

---

<sup>136</sup> Cronenberg, *Cronenberg on Cronenberg*, p. 20

del lenguaje del cuerpo; busca significados y arte en el ombligo, la saliva o el cabello. El lugar que ahora le pertenece dentro del *body art* lo obtuvo desde la década de los setenta; años altamente productivos para Acconci en los campos del video y el performance.

El caso de Andrés Serrano (Nueva York, 1950) no es diferente. Al igual que Acconci, el arte de Serrano no es para las señoras gordas que gustan de pintar bodegones y paisajes los sábados al mediodía con Bob Ross. Para Serrano no hay referentes vedados, siempre y cuando éstos le signifiquen algo: "Me siento arrastrado a temas que rayan en lo inaceptable porque durante mucho tiempo viví una vida inaceptable."<sup>137</sup> De ahí que a lo largo de su carrera varias obras suyas hayan estado en el centro de la discusión política sobre la buena moral y el respeto modoso.

Al respecto de la polémica que causan los referentes de ambos artistas, el crítico Edward Lucie-Smith anota:

A partir de comienzos de la década de 1970, muchas obras de arte contemporáneas son cuantificables principalmente como gestos o indicadores sociales. Un ejemplo temprano fue *Semillero* (1972) de Vito Acconci, en el cual el artista se encuentra debajo del suelo de la galería describiendo en voz alta sus fantasías sexuales mientras se masturba. Una más reciente fue la brevemente famosa *El Cristo de los orines* (1987) de Andrés Serrano: un crucifijo barato, un ready-made comprado, sumergido en un depósito de plexiglás de 30. 48 por 45.72 cm. Lleno de once litros de orina. Existe sólo como una fotografía que documenta que ha sido hecho. Una cosa que *Semillero* y *Cristo de los orines* tienen en común, aparte del deseo de violentar a determinados sectores del público burgués, es el hecho de que el público, ya sea hostil o aprobatorio, tiene que aceptar ciertos elementos a ojos cerrados. Puesto que Acconci se mantenía invisible no había prueba alguna, fuera de su propio comentario, de que en verdad se estaba masturbando. Once litros de orina, en términos puramente fotográficos, son idénticos a once litros de limonada con gas.<sup>138</sup>

Y concluye:

Pocas personas, sin embargo, parecían estar dispuestas a argüir que algunas de esas dos obras estaban fuera de los límites de lo que en ese momento podía definirse como arte. Y los que sostuvieron tal argumento no fueron los profesionales en el

<sup>137</sup> <http://www.proa.org.ar/exhibicion/serrano/exhibi-fr.html>

<sup>138</sup> Lucie-Smith, op. cit., p.p. 20-21

campo del arte contemporáneo. El contexto de que estas actividades y los gestos sociales de esta clase eran en realidad arte dan una fuerza adicional a la noción de que los criterios estilísticos ya no son suficientes. El arte, a pesar de todos los argumentos platónicos en contrario, es cada vez más lo que una sociedad dada decreta que sea, y es en este sentido que Duchamp, que es el autor de tantas de las ideas que hoy en día son moneda corriente en el mundo de la actividad artística contemporánea, se justifica.<sup>139</sup>

#### 2.1.4.4. *David Bowie*

Durante los treinta y cuatro años de carrera, David Bowie (Londres, 1947) ha podido conciliar, hábilmente, los caprichos comerciales de la industria de la música con el arte. Su vasta producción de álbumes, sencillos y colaboraciones con otros autores, así como su influencia en cientos de músicos y no músicos, demuestran que la música, no necesariamente comercial, puede sobrevivir a las exigencias del mercado. Al igual que Bob Dylan, The Beatles o Jim Morrison, Bowie es de los pocos músicos surgidos de la esfera del rock que ha podido trascender en otros géneros y ámbitos no sólo musicales, sino también estéticos. El teatro, el cine, la literatura y las artes visuales han sido disciplinas que Bowie incorpora regular e indistintamente en sus discos. Un ejemplo de ello fue su álbum *Outside* (BMG, 1995), cuyo contenido musical y literario se inscribe claramente dentro del arte conceptual.

La obra es una aventura comunicativa inspirada en la novela *American Psycho*, del estadounidense Bret Easton Ellis, en la cual el culto a la carne, la perversión, el dolor, la redención del ser, la sordidez sensorial y el uso de las nuevas tecnologías para hacer arte visual, son los referentes principales de *Outside*. Así, Bowie erotiza el cuerpo a través del uso manifiesto del dolor como vehículo erotizante. El texto -titulado por Bowie como *El diario de Nathan Adler*- que acompaña al álbum lo reitera, ya que en sus páginas se aprecia una intención decididamente oscura, mórbida y macabra. Veamos:

---

<sup>139</sup> Lucie-Smith, op. cit., p. 23

Eran precisamente las 5:47, en la mañana del viernes 31 de diciembre de 1999, cuando un pluralista, de espíritu oscuro, empezó la disección de "Baby Grace", de tan sólo 14 años de edad: los brazos de la víctima fueron pinchados con 16 agujas hipodérmicas e inflados con cuatro preservativos mayores, agentes colorantes, fluidos de transporte de memoria informática, y algo como una sustancia verdosa. Desde el último y el decimoséptimo, la sangre y todos los líquidos fueron extraídos. El área del estómago fue cuidadosamente abierta, y los intestinos removidos, desenredados y retejidos, como eran, en forma de red pequeña, o telaraña, y colgados entre los pilares donde se ubicaba el lugar del homicidio, la gran entrada húmeda del Museo de Partes Modernas de la ciudad de Oxford, en New Jersey. Los miembros de Baby fueron separados del torso. En cada parte fue implantada un diminuto y altamente sofisticado traductor de códigos binarios, el cual estaba conectado a unas pequeñas bocinas atadas a las extremidades de cada parte. Los mini amplificadores eran entonces activados amplificando las sustancias de transporte de memoria de información decodificadas, revelándose en breves pistas sonoras de haikús, versos chicos detallando memorias de otros actos brutales, bien documentados por los ROMbloids. Las partes y sus componentes fueron después colgadas sobre una telaraña extendida como una presa de una criatura inimaginable. el torso por medio de su orificio casi inferior fue colocado en un pequeño soporte atado a una base de mármol. era enseñado en varios grados de éxito, dependiendo del lugar en donde uno se paraba detrás de la telaraña pero enfrente de las puertas del museo mismo, actuando como ambos significante y guardian del acto. Era definitivamente un asesinato ¿pero era arte?<sup>140</sup>

#### 2.1.4.5. *David Salle y Eric Fischl*

De la vasta generación pictórica que surgió durante la década de los ochenta en varias partes del mundo, este par de artistas representaron, en su momento, el lado duro y crítico del neofigurativismo estadounidense. Su obra se caracteriza, primordialmente, por una severa confrontación hacia la moral y los valores de la clase media.

David Salle (Oklahoma, 1952) pertenece al tipo de artista que le gusta competir con su obra cuando de atención se trata: Salle siempre "sale en la foto". Su comunicación, de marcadas influencias dadaístas, se basa en una reiterada agresión visual, compuesta por referentes típicos de la cultura de masas actual, en donde la historia ilustrada y la pornografía desempeñan un rol específico y preponderante.

<sup>140</sup> Bowie, *Outside*, Arista, 1995. Véase folleto *The Diary of Nathan Adler*. (traducción libre)

Salle se formó en la época del apogeo del Arte Conceptual, y ha trabajado mucho con el vídeo y las imágenes de los medios de comunicación, algo de lo cual se puede apreciar en su obra. Los enormes cuadros se agrupan algunas veces en dípticos y trípticos, y están acompañados por dibujos eróticos que descubren un temperamento más introvertido que las pinturas grandilocuentes. Sus recursos artísticos son también eclecticismos. Atrayentes y repulsivos a un tiempo, sus cuadros reúnen motivos de todos los ámbitos visuales posibles, de las revistas pornográficas y las pinturas simbólicas del arte culto, de los manuales populares para pintar y dibujar, así como de los venerables libros de historia. Salle combina estos motivos en un todo palpitante que nunca se transforma en una amnesia placentera [...] En sus pinturas se plasma el confuso repertorio de imágenes propio del hombre moderno civilizado.<sup>141</sup>

En el caso de Eric Fischl (Nueva York, 1948), la comunicación que su obra genera es profundamente mordaz y provocativa. Fischl, al igual que Salle, está interesado en perturbar conciencias rebosantes de buena salud y candidez, gracias a un estilo visual cercano, directo, deliberadamente ingenuo y erótico. Fischl ha revalorizado, estética y contextualmente, el desnudo, debido a la mezcla de conceptos que se leen en sus cuadros.

La perspectiva de Fischl suele ser la del muchacho o la del extranjero. Esto concede a sus pinturas un énfasis desconcertante y chocante [...] Se descubren gentes de la clase media americana en situaciones íntimas; el espectador siente las tensiones sexuales que impregnan el comportamiento indolente de estas gentes durante su tiempo libre. Las miradas acechantes o perplejas de los personajes ocultan miedos secretos; un muchacho con la vista clavada en el sexo de una mujer que se está masturbando y a la que en ese momento roba; una joven que incomprensiblemente se ofrece a un muchacho en estado de excitación; una pareja copulando mientras la mujer cambia el canal de televisión; o una mujer que mira como otra se seca el sexo. En los cuadros de Fischl, la mirada de los protagonistas se cruza con la del espectador —que es sorprendido in *fraganti*. Sin embargo, no se vuelve de espaldas sino que, fascinado e irritado al mismo tiempo, se convierte en cómplice. El mundo a modo de escenario teatral en el que se presentan los hombres con posturas narcisistas y exhibicionistas, un mundo donde los hombres no están alegres sino que parece como si sintieran impotentes ante la catástrofe que intuyen.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> Honnef, *Arte contemporáneo*, p. 144

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 150



2.1.4.6. *Charles Bukowski*

Despreciado por los puristas literarios; repugnante para los grupos feministas; ninguneado por los críticos literarios, pero respetado y querido por una legión de lectores que muchos escritores envidiarían, Charles Bukowski (Adernach, Alemania, 1920-Los Ángeles, 1994) es el autor de una vasta obra literaria cuya constancia y solidez continúa vigente en las nuevas generaciones.

Ambientados en la ciudad de Los Angeles, en California, los textos de Bukowski se caracterizan por una mirada cínica e irónica de su tiempo. Quizá uno de los mejores críticos de su país, la comunicación de la literatura de Bukowski se determina a partir de referentes como la sordidez del ser, la violencia urbana, el sexo explícito, el desprecio hacia las clases dominantes, el alcoholismo, el arte, la soledad, la marginación social y la vulgaridad deleitosa de la sociedad contemporánea. Para ejemplificar algunos de estos, a continuación un fragmento del cuento *Nacimiento, vida y muerte de un periódico underground*:

En Los Ángeles, el nuevo Edificio Federal se eleva, todo alto cristal, moderno y absurdo, con sus kaskianas series de oficinas, todas ellas provistas de un poquito de burocracia personal; todo alimentándose de todo y palpitando en una especie de calor y torpeza gusano-en-la-manzana. Pagué mis cuarenta y cinco centavos por media hora de estacionamiento, o más bien me dieron un billete de tiempo por esa cantidad, y entré en el Edificio Federal, que tenía murales en el vestíbulo como Diego Rivera hubiese hecho si le hubiesen extirpado nueve décimas partes de su sensibilidad: marinos norteamericanos e indios y soldados sonrientes, procurando parecer nobles, en amarillos baratos y repugnantes, y podridos verdes y azules meones.

Me llamaban a personal. Sabía que era para un asenso. Cogieron la carta y me congelaron en el duro asiento durante cuarenta y cinco minutos. Formaba parte de la vieja rutina: tú tienes mierda en los intestinos y nosotros no. Afortunadamente, por pasadas experiencias, leí el verrugoso anuncio, y me quedé allí pensando cómo resultarían en la cama las chicas que pasaban, o con las piernas alzadas o cogiéndomela en la boca. Pronto me encontré con una cosa inmensa entre las piernas (bueno, inmensa para mí) y hube de clavar los ojos en el suelo.

Por fin me llamaron, una negra muy negra y grácil, y bien vestida y agradable, con mucha clase e incluso con cierta nalga, cuya sonrisa decía que sabía muy bien que me iban a joder, pero que insinuaba también que no le importaría hacerme un favor. Esto facilitaba las cosas. No es que fuera importante.

Y entré.

- Coja una silla.

Hombre detrás de la mesa. La misma mierda de siempre. Me senté.

- ¿Señor Bukowski?

- Sí.

Me dijo su nombre. No me interesaba.

Se echó hacia atrás, me miró fijamente desde su silla giratoria.

Estoy seguro que esperaba a alguien más joven y de mejor aspecto, más vistoso, de aire más inteligente, de aire más traicionero... Yo era simplemente un viejo cansado, indiferente, con resaca. Él era un poco canoso y distinguido, si entiendes el tipo de distinguido a que me refiero. Jamás arrancó remolachas de la tierra con una pandilla de emigrantes mexicanos ni estuvo en la cárcel por borrachera quince o veinte veces. Ni recogió limones a las seis de la mañana sin camisa, porque sabes que al mediodía hará más de cuarenta grados. Sólo los pobres saben lo que significa la vida: los ricos y aposentados tienen que imaginarlo. Luego, curiosamente, empecé a pensar en los chinos. Rusia se había suavizado. Quizá sólo los chinos supiesen, por subir desde el fondo, cansados de mierda blanda. Pero entonces no tenía ideas políticas, todo esto eran cuentos: la historia nos jodía a todos al final. Yo me adelantaba a mi época: cocido, jodido, machacado, no quedaba nada.

- ¿Señor Bukowski?

- ¿Sí?

- Bueno, hemos recibido un informe...

- Sí. Adelante.

- ... en el que nos dicen que usted no está casado con la madre de su hija.

Le imaginé entonces decorando un árbol de Navidad con una copa en la mano.

- Así es. No estoy casado con la madre de mi hija, que tiene cuatro años.

- ¿Paga usted los gastos de manutención de la niña?

- Sí.

- ¿Cuánto?

- No tengo por qué decirselo.

Se echó hacia atrás de nuevo.

- Debe usted comprender que los que servimos al gobierno debemos observar ciertas normas.

Como en realidad no me sentía culpable de nada, no contesté.

Esperé.

Oh, ¿dónde están ustedes, muchachos? ¿Dónde estás tú, Kafka? ¿Y tú, Lorca, fusilado en una cuneta, dónde estás? Hemingway, clamando que le vigilaba la CIA y sin que nadie le creyera, salvo yo...

Entonces, el canoso y anciano y distinguido y bien descansado señor que jamás había arrancado remolachas de la tierra, se giró y buscó en un bien barnizado armarito que tenía detrás y sacó seis o siete ejemplares de *Open Pussy*.

Los tiró sobre la mesa como si fuesen apestosos, humeantes y violadas cagadas. Los palmeó con una de aquellas manos que jamás habían recogido limones.

- Nos vemos obligados a creer que usted es el autor de estas columnas:

Notas de un viejo asqueroso.

- Sí.

- ¿Qué tiene que decir de estas columnas?
- Nada.
- ¿Llama a usted esto escribir?
- Lo hago lo mejor que puedo.
- Pues bien, yo mantengo a dos hijos que estudian periodismo en la mejor universidad, y ESPERO...

Palmeó las hojas, las apestosas hojas mierdosas, con la palma de su anillada mano que nada sabía de fábricas, cárceles y dijo:

- ¡Espero que mis hijos no escriban jamás como usted!
- No lo harán -le prometí.
- Señor Bukowski, creo que la entrevista ha concluido.
- Sí -dije, y encendí un cigarro, me levanté, rasqué mi panza cervecera y salí.

La segunda entrevista fue antes de lo que yo esperaba. Estaba plenamente entregado (por supuesto) a una de mis importantes tareas subalternas, cuando el altavoz bramó: "¡Henry Charles Bukowski, presentarse en la oficina del supervisor en turno!"

Abandoné mi importante tarea, cogí una hoja de ruta que me dio el carcelero local y pasé a la oficina. El secretario del supervisor, un anciano pellejudo y canoso, me miró de arriba abajo.

- ¿Es usted Charles Bukowski? -me preguntó, muy desilusionado.
- Sí, amigo.

Le seguí. Era un edificio grande. Bajamos varios tramos de escaleras y rodeamos luego un largo vestíbulo y entramos en una gran estancia a oscuras, que daba a otra gran estancia aún más a oscuras. Allí había dos hombres sentados al fondo de la mesa que debía medir por lo menos veinticinco metros. Estaban sentados bajo una solitaria lámpara. Y al fondo de la mesa había una sola silla: para mí.

- Puede usted pasar -dijo el secretario. Y luego se esfumó.
- Entré. Los dos hombres se levantaron. Y allí quedamos bajo una lámpara en la oscuridad. Pensé en asesinatos, no sé por qué razón.

Luego pensé, estos son los estados Unidos, papi, Hitler ha muerto.

¿O no?

- ¿Bukowski?
- Sí.

Los dos me estrecharon su mano.

- Siéntese.

Alucinante amigo.

- Este es el señor... de Washington -dijo el otro tipo que era una de las grandes cagadas del lugar.

Yo no dije nada. Era una lámpara bonita. ¿Hecha con piel humana?

El que habló fue Mr. Washington. Llevaba una carpeta con unos cuantos papeles.

- Bien, señor Bukowski...
- ¿Sí?

- Tiene usted cuarenta y ocho años y lleva once trabajando para el gobierno de los Estados Unidos.

- Sí.

- Estuvo usted casado con su primera esposa dos años y medio. Luego se divorció y se casó con su esposa actual, ¿cuándo? Querriamos saber la fecha.

- No hay fecha. No me casé.

- ¿Tienen ustedes una hija?

- Sí.

- ¿De qué edad?

- Cuatro años.

- ¿Y no están casados?

- No.

- ¿Paga usted la manutención de la niña?

- Sí.

- ¿Cuánto?

- Lo normal.

Entonces retrocedió y nos sentamos. Estuvimos los tres sin decir nada por lo menos cuatro o cinco minutos.

Luego aparecieron los ejemplares del periódico *underground* Open Pussy.

- ¿Escribe usted estas columnas, escritos de un viejo asqueroso? -preguntó Mr. Washington.

- Sí.

- Entregó un ejemplar a Mr. Los Ángeles.

- ¿Ha visto usted éste?

- No, no lo he visto.

Cruzando la cabecera de la columna, caminaba una verga con piernas. Una andarina e inmensa INMENSA verga con piernas. La columna hablaba de un amigo mío al que le había dado por el culo por error, estando borracho, por creerme que era una de mis mejores amigas. Me llevó dos semanas obligar a mi amigo a dejar mi casa. Era una historia auténtica.

- ¿Llama a esto escribir? -preguntó el señor Washington.

- No sé si está bien escrito, pero la historia me pareció muy divertida. ¿A usted no le hizo gracia?

- ¿Pero esta... esta ilustración de la cabecera? ¿Qué me dice de esto?

- ¿La verga que anda?

- Sí.

- No la dibujé yo.

¿No tiene usted nada que ver con la selección de las ilustraciones?

- El periódico se compone los martes por la noche.

- ¿Y no está usted allí los martes por la noche?

- Tendría que estar, sí.

Esperaron un rato, ojeando Open Pussy, leyendo mis columnas.

- Sabe -dijo Mr. Washington, palmeando de nuevo los Open Pussies-, no habría habido problema si hubiese seguido usted escribiendo poesía, pero cuando empezó a escribir estas cosas...

Volvió a palmear los Open Pussies.

TESIS CON  
FALTA DE ORIGEN

Esperé dos minutos treinta segundos. Luego pregunté:

- ¿hemos de considerar que los funcionarios de correos son los nuevos críticos literarios?

- Oh, no, no -dijo Mr. Washington-. No queremos decir eso.

Seguí allí sentado, esperando.

- Pero se espera determinada conducta de un empleado de correos. Usted está a la vista del público. Tiene que ser un modelo de conducta ejemplar.

- Pues yo creo -dije- que está usted amenazando mi libertad de expresión con una consecuente pérdida de mi empleo. Quizá le interese eso a la A.C.L.U. (*American Civil Liberties Union*)

- Preferiríamos que no escribiese usted la columna.

- Caballeros, llega un momento en la vida del hombre en que este tiene que elegir entre escapar o dar la cara. Yo elijo dar la cara.

Su silencio.

Espera.

Espera.

Barajeo los Open Pussies.

Luego Mr. Washington:

- ¿Señor Bukowski?

- ¿Sí?

- ¿Va a escribir usted más columnas sobre la administración de correos?

Había escrito una sobre ellos que consideraba más humorística que degradante... pero en fin, quizá mi mente no funcionase como era debido.

Les dejé tomarse su tiempo. Luego contesté:

- No, si no me obligan a hacerlo.

Entonces esperaron ellos. Era una especie de partida de ajedrez-interrogatorio en la que estabas esperando a que el otro hiciera el movimiento equivocado: desbaratas peones, alfiles, caballos, rey, reina, sus fuerzas. (Y entre tanto, mientras tú lees esto, allá va mi maldito trabajo. Alucinante, niño. Pueden enviar dólares para cerveza y coronas al Fondo de Rehabilitación de Mr. Charles Bukowski...)

Mr. Washington se levantó.

Mr. Los Ángeles se levantó.

Mr. Charles Bukowski se levantó.

Mr. Washington dijo: "Creo que la entrevista ha terminado".

Nos estrechamos todos las manos como serpientes enloquecidas por el sol.

Mr. Washington dijo: "Y, por favor, no se tire de ningún puente..." (Extraño: ni siquiera se me había ocurrido)

- ... llevamos diez años sin tener un caso así.

(¿Diez años? ¿quién habría sido el último pobre pendejo?)

- ¿Sí?

- Señor Bukowski -dijo Mr. Los Ángeles- vuelva a su puesto.

Pasé un rato inquieto ( ¿o mejor inquietante? ) intentando dar con la ruta de vuelta hacia la zona de trabajo por aquel subterráneo laberinto kafkiano y, cuando conseguí llegar, todos mis subnormales compañeros de trabajo (una buena bola de cabrones) empezaron a fregarme:

- ¿Dónde has estado, muchacho?
- ¿Qué querían, viejo?
- ¿Te liquidaste a otra chica negra, papacito?

Les di SILENCIO. Uno aprende del queridísimo tío Sam.

Siguieron cotorreando y chismorreando y frotándose sus culos mentales. Estaban asustados de veras. Yo era el Viejo Frío y si eran capaces de liquidar al Viejo Frío, serían capaces de liquidar a cualquiera.

- Querían hacerme jefe de oficina --les dije.
- ¿Y qué pasó, viejo?
- Les mandé a la mierda.

El capataz del pasillo pasó y todos le rindieron la adecuada pleitesía, salvo yo, yo, Bukowski, yo encendí un cigarro con un lindo floreo, tiré el cerillo al suelo y me puse a mirar el techo como si tuviese grandes y maravillosos pensamientos. Era cuento. Tenía la mente en blanco. Lo único que quería era medio litro de Grandad y seis o siete buenas cervezas frías...<sup>143</sup>

Los artistas presentados anteriormente son algunos de los representantes más visibles del posmodernismo. Con los referentes expuestos, podemos apreciar brevemente cuáles son las zonas de contacto en este fin de siglo. En los incisos posteriores, continuaremos explorando artistas, obras y tendencias que se relacionan la estética comunicativa que se persigue.

---

<sup>143</sup> Bukowski, *Erecciones, evaluaciones, exhibiciones. Looma proaz*, p.p. 55-63

## 2.2. Bajo la mirada del *outsider*.

Es innegable la aportación cultural y estética que el cine mantiene en nuestros días. Desde hace más de cien años, su valor cultural ha crecido considerablemente en comparación con otras artes; situación que permite encontrar un rico conglomerado de sensaciones, aspectos y formas que, por su condición, sólo el cine puede abarcar de manera simultánea:

El cine moderno, escritura más que lenguaje, es un medio de comunicación que, aún deshaciéndose y desdramatizándose, incluso martirizándose y desmaterializándose, sigue persiguiendo el ideal narrativo, siempre recuperable en cualquier nivel [...] Después de desviar el rumbo de todas las artes del siglo veinte, el cine se alimenta, voraz, flagrante, de todas las ciencias humanas vivas de hoy - sociología, lingüística, antropología, psicología, ciencias de la información- sólo para mejor propagarlas, exasperarlas, sublimarlas, trascenderlas en una evidencia que, desplazada la espontaneidad del recién llegado, exige el rigor del especialista, la ingenuidad amañada del cinéfilo. El cine, fanático de la vivencia, artificio punzante, postula su propia responsabilidad de la forma: asiste con mirada de fascinación a la decadencia de una civilización prehistórica que nunca fue completamente nuestra, y asiste al surgimiento de un hombre nuevo, lúcido y disponible, que jamás seremos. El cine es el lugar en que se inmola la disidencia.<sup>144</sup>

Por lo tanto, no es inoportuno recurrir a la cinematografía contemporánea para explicar mejor el fenómeno referencial, aplicado en la estética comunicativa.

### 2.2.1. En la marea existencial.

#### 2.2.1.2. *Más extraño que el paraíso* (E.U., 1984).

Realizado modestamente (\$90,000), el tercer largometraje de Jim Jarmush (Ohio, 1953) es la obra primigenia de todo un gusto estadounidense que cobrará fuerza durante la década de los noventa. *Más extraño que el paraíso* (*Stranger than paradise*) muestra la calidad de las relaciones afectivas, ambientadas en lugares solitarios, grises. La defensa de la individualidad como único valor aceptado incondicionalmente; preocupaciones obsesivas por aspectos frívolos como el

---

<sup>144</sup> Ayala Blanco, *Aventura del cine mexicano*, p. 397

consumo o la televisión; o la escasa gana por construir un futuro boyante, son algunos referentes que predominan a lo largo de la película.

En la ciudad de Nueva York, Willie (John Lurie) es un inmigrante húngaro que vive en un barrio bajo: bolsón consuetudinario, tahúr y amante del dinero fácil, su único satisfactor existencial es disfrutar la comida rápida mientras observa los partidos de fútbol americano que apenas y entiende; para Willie, éstos son los elementos primordiales para negar su verdadera nacionalidad y, en contraparte, abrazar una cultura espuria para él; su hogar recuerda la austeridad monástica: una cama, una mesa, una silla, un televisor, un sillón y algo parecido a una estufa. Sin embargo, su paraíso se daña cuando repentinamente aparece una prima suya, Eva (Eszter Balint), quien le pide ayuda para establecerse, como él, en los Estados Unidos. Naturalmente esto le cae muy mal a Bela, como originalmente se llama Willie, quien, por obligación sanguínea, acepta ayudarla. Durante la estancia de Eva en el apartamento de Willie se aprecia un claro distanciamiento entre los dos: no se simpatizan, ni se quieren; sus ideas sobre la vida, así como sus gustos, se oponen radicalmente; se soportan sólo para cumplirle el capricho a la circunstancia. El tercero en discordia es Eddie (Richard Edson), compinche de Willie y no menos holgazán y tramposo que él, pero sí más afable. No obstante, la presencia de Eddie no atenúa el clima gélido que prevalece entre Willie y Eva, quien finalmente se va a vivir a casa de una tía, en Ohio. Meses después se reencontrará con Willie y Eddie, ya que ambos huyen de Nueva York debido a una jugosa estafa que consiguieron realizar: qué mejor lugar para ocultarse una temporada, que Ohio. Ahí permanecerán un breve espacio, pero Willie y Eddie se aburren; el clima, la monotonía pueblerina, la carencia de actividades útiles los lleva a planear un nuevo destino: Florida. Acompañados de Eva, quien opta por abandonar a la tía, atraviesan toda la costa este para llegar al nuevo paraíso. Mas, nada cambia: Florida les ofrece un aspecto igualmente abandonado y poco atractivo. El quiebre definitivo de relaciones se da



cuando Willie y Eddie pierden todo el dinero que habían obtenido de la estafa, al apostar en el galgódromo. Eva decide volver a Hungría, pero por una aparente confusión, Willie, quizá buscando, toma su lugar en el vuelo.

“Entre el aburrimiento, la vulgaridad, la mala suerte y el agobio, estos tres personajes dispares logran soportarse hasta el final del camino. Como suele suceder en los road movies, es mucho más importante el viaje en sí que llegar al supuesto destino.”<sup>145</sup> Efectivamente, el referente clave y articulador que predomina a lo largo del filme es la abulia. Tanto Willie, su prima Eva y Eddie son sujetos que carecen de motivaciones y de objetivos claros y definitivos; se aburren fácilmente; mantienen una intolerancia irresoluta hacia sí mismos y hacia los demás: “el principal vehículo para la transmisión de emociones y sentimientos estarán dados por los silencios de sus personajes; estos no tienen arraigo y el paso del tiempo habla de lo que ellos callan. De todo ello resulta una película espontánea, con pasajes bellísimos junto a otros que evidencian la monotonía e inercia del ser humano”.<sup>146</sup> En *Más extraño que el paraíso*, los personajes se enfrentan a una incógnita que difícilmente les interesa resolver; incógnita que plantea Kundera en *La insostenible levedad del ser*, acerca de la contradicción que poseen el peso y la levedad: Eva, Willie y Eddie están atrapados entre la pesadez de la realidad, dura y hostil, y la tersura de la levedad; volviendo a Kundera, acerca de la libertad insignificante: “Entonces, ¿qué hemos de elegir? ¿ El peso o la levedad?”<sup>147</sup>

#### 2.2.1.2. *Mi camino de sueños* (E.U., 1991).

Mostrar individuos marginales es una constante en la obra de Gus Van Sant (Kentucky, 1953); quizá porque él también, de algún modo, se considera así debido a su condición

<sup>145</sup> Yehya, “El origen de los reobots y una road movie independiente”, *Vicerversa*, marzo del 1996, p. 77

<sup>146</sup> <http://home.abaconet.com.ar/abraxas/jarmush.htm>

<sup>147</sup> Kundera, *La insostenible levedad del ser*, p. 13

homosexual: "Gus Van Sant [...] se ha dedicado al voyeurismo vampiresco de los jodidos. Los personajes de su obra flotan en los inframundos urbanos."<sup>148</sup> Por lo tanto, *Mi camino de sueños* (*My Own Private Idaho*) no renuncia a la máxima fundadora del autor.

El largometraje plantea una búsqueda. Mike Waters (River Phoenix 1970-1993), joven prostituto y narcoléptico, carece de los principios elementales que todo ser humano necesita para forjarse una identidad, una raíz. Mike requiere desesperadamente de imágenes paternas y maternas: busca una cultura familiar. En el inicio de la cinta vemos a Mike aparecer en solitario sobre una carretera de Idaho, reflexionando: *Sé dónde estoy, dependiendo de la carretera. Sé que he estado aquí antes. Sé que he estado atrapado aquí. Ya había estado aquí. No hay ninguna carretera igual, exactamente igual. Es un lugar especial, muy especial. Como el rostro de alguien; como un pinche rostro.* Así, la imagen de la carretera representa el instrumento de enlace para llegar a un objetivo determinado, en este caso, la búsqueda materna.

Paralelamente, Scott Favor (Keanu Reeves), igualmente prostituto y amigo Mike, mantiene una guerra total frente a su padre: Scott desprecia su origen social –su padre es alcalde de la ciudad de Portland-, así como las prerrogativas que dicha clase le imponen; por lo tanto, Scott encuentra en las calles la experiencia y la cosmovisión que su condición social original no le puede dar: la camaradería con prostitutas, la venta asumida de su cuerpo, además de la vida pobre y lumpenidad que le gusta tener, se convierten en su universidad; su principal mentor es un viejo llamado Bob Pigeon (William Richert), quien es un dechado de virtudes: ladrón, poeta, homosexual, mitómano y drogadicto, que por si fuera poco, ama a Scott.

De este modo, durante el desarrollo de la película, somos testigos de las propiedades que componen la amistad entre Mike y Scott: por un lado, Mike permanece a la búsqueda de su madre y mantiene un amor sincero e imposible hacia Scott, quien por su parte, disfruta del

---

<sup>148</sup> Yehya, "Mi camino de sueños", *Dicine*, mayo, 1993, p. 28

desclasamiento autoimpuesto y del castigo moral que le infringe a su progenitor. Y es precisamente la obsesión de Mike por ajustar cuentas con su identidad, lo que les lleva a la carretera: Idaho, Seattle, Portland, Idaho, Roma, Portland y, finalmente, Idaho son las ciudades por donde transitan dos almas fracturadas e incompletas; lugares que sirven para ilustrar la soledad compartida y el desempeño carnal; sitios en donde el encanto, la estabilidad emocional y la exquisitez del erotismo se diluyen ante un panorama que ofrece solamente un círculo enviciado y perenne. Esta realidad es más cruda para Mike, quien sólo en la narcolepsia escapa a los tormentos que le impone su existencia, pero no hay más; en cambio, Scott sabe que cuando cumpla 21 años, heredará la fortuna de su padre y podrá cambiar, radical y fácilmente, de estilo de vida. Dualidad injusta.

El final es previsible: Scott, en el viaje a Roma, se enamora de una italiana, Carmella (Chiara Caselli), situación que legitimará su retorno a la sociedad opulenta y a la riqueza paternal; por supuesto, llegado el momento, al igual que Pedro desconoció a Jesús, Scott hace lo mismo con Pigeon, *mi verdadero padre*, con Mike, *mi amigo*, y con toda la basura humana de la que tanto aprendió. ¿Y Mike? Él termina en la misma carretera donde arranca la película: *Soy un connaisseur en carreteras. He conocido carreteras toda mi vida; ésta carretera nunca termina. Probablemente le dé toda la vuelta al mundo... sólo... siempre.* Aparece nuevamente la narcolepsia; el círculo se cierra.

### 2.2.1.3. *Belleza Americana* (E.U., 1999).

¿Quién dice que la clase media no esta a salvo de los alientos venenosos de la existencia? El éxito de Sam Mendes (Reeding, Inglaterra, 1965) radica en mostrar con *Belleza americana (American Beauty)* toda la opresión existencial contenida en la hermosa clase media finisecular.

Lester Burham (Kevin Spacey), descrito por Ayala Blanco como un cuarentón opulento, es un empleado de una revista financiera que mantiene una vida aletargada y banal, y que habita en un suburbio de Connecticut junto con su "histórica esposa arribista"<sup>149</sup> Carolyn (Annette Bening) y su "egoísta hija en plena crisis adolescente"<sup>150</sup> Janie (Thora Birch). El mundo incipiente de Lester sólo deja de serlo cuando se masturba diariamente por las mañanas en la ducha; fuera de ese aspecto, todo lo demás es inocuo: *Perdí algo. No estoy seguro de qué es, pero sí sé que no siempre me he sentido así de sellado.* Su matrimonio es un simulacro, algo que funciona ordenada y felizmente desde el exterior, desde las apariencias, pero que en su interior está regido por la incomunicación, el egocentrismo y la ambición típica clasemediera, pero un buen día "toma conciencia rabiosa del desprecio y la sumisión a los que, sin espacio erótico ni afectivo posibles para él, lo tienen sujeto [...] reducido a inerte materia decorativa de la felicidad."<sup>151</sup> Es en este momento cuando Lester rompe las ataduras de la mediocridad: renuncia a su empleo, obteniendo una buena indemnización gracias a un astuto chantaje; se convierte en todo un macho autoritario y todopoderoso ante su esposa e hija; fuma marijuana sin complejos de culpa; "realiza extenuantes ejercicios físicos para conquistar a la hermosa irresistible descarada lolita rubia"<sup>152</sup> Angela (Mena Suvari), amiga de su hija Janei. Entretanto, las cosas no son nada diferentes para Carolyn y su hija, ya que ambas también rompen, a su modo, con el hastío existencial:

La madre se revela como gozosa adúltera fállica al hacerse penetrar por el admirado corredor de bienes raíces Buddy (Peter Gallagher) y la chica descubre el genuino amor contemplativo-melancólico al lado del vecino dealer voyeurvideosta medio sicótico Ricky (Wes Bentley) a quien su autoritario progenitor el coronel marine Fitts (Chris Cooper) obliga a hacerse pruebas periódicas de antidopping, nuestro imposible Homero Simpson vuelto de pronto temerario desafiante [...] se degrada voluntariamente hasta un puesto como

---

<sup>149</sup> Ayala Blanco, "Mendes y la sociopatía embelesada", *El Financiero*, lunes 6 de marzo de 2000, p. 82

<sup>150</sup> *Ibidem*

<sup>151</sup> *Idem*

<sup>152</sup> *Id*

despachador de comida chatarra y, a punto de poseer a su luminoso objeto del deseo cierta noche de exasperación colectiva y tormento, provoca por fin su muerte violenta y la desgracia circundante.<sup>153</sup>

Dentro de una casa decorada lujosamente, con un jardín extremadamente cuidado, habita una familia –los Burnham- que se mantiene como tal por la inercia de la circunstancia y el compromiso; el amor, el erotismo y la fraternidad familiar son valores confinados al cuarto de las escobas. En el hogar de los Burham priva la indiferencia hacia el otro, la insuficiencia personal y el odio disfrazado. Así, *Belleza americana* es

una crónica de naufragio social basado en la frustración inocultable y hostilidades ostentosas, una apabullante vivisección satírica de la familia modelo estadounidense del siglo XX, una desmitificación de la búsqueda comunal masiva del representativo simulacro [...] por otro pelotón de monstruos dañados de suburbia, una revisión finisecular de sueño americano vuelto pesadilla aire acondicionado para darle respiración artificial, una fábula épica del ectoplasma viviente que produce el imaginario deseante decente norteamericano impuesto a nivel mundial [...] un agriado panfleto contra el conservadurismo vuelto sociopatía cotidiana para seguir produciendo monstruos al interior de la sociedad en apariencia más desinhibida todopermisiva y omniaceptante.<sup>154</sup>

Muebles caros, autos nuevos y demás comodidades son el escenario de una lucha sorda y callada entre los Burnham. Salvo Lester, quien añora la felicidad y la unión de años pasados, Carolyn y Jeanie no se permiten exhibir muestras de buenos sentimientos: Carolyn ambiciona el éxito profesional; Jeanie huir de casa. Entre la frustración y la alienación, los Burham encuentran que la causa principal de su derrumbe existencial es el núcleo familiar, por ello, la muerte de Lester es el catalizador que libera toda la animadversión y la belleza hipócrita que privaba en el pulcro y hermosísimo hogar de los Burham: *Podría estar bastante encabronado con lo que me pasó, pero es duro seguir enojado cuando hay tanta belleza en el mundo. A veces siento que estoy viendo todo a la vez, y es denasado: mi corazón se infla como un globo a punto de reventar, y entonces me acuerdo de relajarme y tratar de aferrarme a ella. Entonces fluye a través de mí como la lluvia, y lo único que puedo sentir*

<sup>153</sup> Ayala Blanco, "Mendes y la sociopatía embelesada", *El Financiero*, lunes 6 de marzo de 2000, p. 82

<sup>154</sup> *Ibidem*

es gratitud por cada momento de mi vida estúpida. Seguramente no tienen idea de lo que estoy hablando, pero no se preocupen: algún día la tendrán.

## 2.2.2. El sabor amargo de la carne.

### 2.2.2.1. *Sexo, mentiras y video (E. U., 1989).*

Ganadora de la palma de oro en el festival de Cannes en 1989, *Sexo, mentiras y video (Sex, lies and videotapes)*, la ópera prima de Steven Soderbergh (Atlanta, 1963) enfrenta dos valores que han perdido legibilidad dentro de la sociedad actual. Por un lado, el sexo se ha vuelto tema corriente que ha perdido cualidades eróticas sustanciales como la naturalidad y la aceptación, y, en cambio, ha adquirido connotaciones frívolas y comerciales, cuya forma más acabada es la horripilante cinta *Sexo, pudor y lágrimas* (Serrano, 1999); en lo que respecta a la verdad, su significado es meramente retórico.

El largometraje de Soderbergh es un examen acerca del uso social de ambos conceptos:

No me pueden negar que en nuestro tiempo mentiras y sexo constituyen algo así como la mezcla perfecta; bueno, no perfecta pero sí muy frecuente. Lo que yo creo es que no deberían estar mezcladas, y de eso se trata mi película realmente. No sé por qué van juntas: tal vez porque todos somos vulnerables y temerosos, y provocamos la ruptura finalmente. Uno quiere protegerse a sí mismo. Yo he estado en situaciones en las que el sexo es algo muy honesto. Desde luego, las mujeres son más autoconscientes y están más alertas respecto a sus emociones. Pero por otra parte, en estos días, también se sienten más conflictuadas con una relación amorosa. Yo no sé en realidad qué está sucediendo.<sup>155</sup>

En la pequeña ciudad de Baton Rouge, en Lousiana, los Melaney viven un feliz matrimonio de cartón: Ann (Andie MacDowell) es una frívola mujer de clase media que cuida de su hogar, detesta la basura y el sexo, y desahoga sus frustraciones emocionales con un terapeuta particular (Ron Vawter); John (Peter Gallagher), su esposo, es un próspero abogado

<sup>155</sup> Welles, "Steven Soderbergh: fama, premios y películas", *El Heraldo de México*, 17 de septiembre de 1989

que compensa la ausencia sexual de su esposa con la presencia sexual de Cynthia (Laura San Giacomo), hermana de Ann y que, a diferencia de ésta, tiene un apetito sexual voraz. Así, el matrimonio Melaney es una mentira adecuada y puntual: Ann se miente a sí misma para evitar las delicias carnales del matrimonio, debido a la mojigatería e inseguridad que le dominan; John, en cambio, le miente a su esposa y a los demás para mantener su posición social, su equilibrio sexual y esa cosa llamada matrimonio. Todo permanece en orden hasta la llegada de Graham Dalton (James Spader) a Baton Rouge. Graham, antiguo amigo de John, regresa a al lugar después de una ausencia de nueve años. De aspecto fúnebre -viste siempre de negro-, lacónico, austero, con un misterio total acerca de su pasado inmediato y creyente devoto de la verdad, Graham pronto obtiene la amistad de Ann y la atracción de Cynthia. Un día, Graham, ignorando el puritanismo y la estrechez de criterio de Ann, le confiesa que no le es posible conseguir una erección cuando está con otra persona y que tiene una amplia colección de videos, los cuales contienen todo tipo de revelaciones sexuales hechas por varias mujeres que él mismo videograbó. Por supuesto que el cabello de Ann se eriza cuando se entera de esto, mientras que su hermana Cynthia, opuesta a Ann en cuanto a pensamiento y acciones, acepta confesarse sexualmente ante la cámara de Graham. Poco después, Ann descubre la infidelidad de John y decide hacer a un lado su moral: acepta ser videograbada. Mientras comenta acerca de su concepción sobre el sexo ante la cámara, pronto la dinámica va cambiando hasta el punto que Graham termina exponiendo sus frustraciones e ideas acerca del sexo.

La utilización de una videocámara que registra las fantasías, los traumas e ideas que produce el sexo, es para Graham la manera de suplir el acto sexual; es decir, los videos, destinados a fines netamente onanistas, responden a una actitud evasiva hacia la carne: para Graham la cópula es aburrida e infeliz. En cambio, el gusto voyeurista le brinda mayor placer porque le evita compromisos, además de conflictos emocionales y sentimentales.

Los personajes del film transitan en espacios reducidos: ante una vida monótona, el sexo es, para quienes lo ejercen, una actividad deportiva; para quienes no lo hacen, un obstáculo que impide el disfrute de una vida sexual artificial y aburrida, hipócrita, mojigata y cobarde. En palabras de Naief Yehya, la cinta "resulta un testimonio corrosivo de la gran mentira sexual del *american dream*: la esquizofrenia de una sociedad puritana y moderna, higiénica y ávida de perversión."<sup>156</sup>

#### 2.2.2.2. *Kids* (E.U., 1995).

Por lo regular, se considera que los adolescentes son inexpertos e ingenuos en diversas cuestiones humanas: experiencia laboral o sexualidad son los casos que se citan con frecuencia. Sin duda, el acierto de Larry Clark (*Oklahoma*, 1943) es derribar sin contemplaciones aquellas nociones, ahora inservibles. *Kids* es un documento donde aparecen a flor de piel las verdaderas pasiones y sentimientos que entrañan los adolescentes contemporáneos:

En las películas que había visto en mi juventud sobre la adolescencia nunca se empleaba a los actores con la edad apropiada para la historia, siempre les ponían finales felices o hacía algo para cambiarlo todo. Siempre hay algo que no cuadra, que suena falso. Nunca es real.<sup>157</sup>

En la obra, somos testigos de la crónica de un prematuro y emergente canibalismo social, en el que la amoralidad y la insensatez desempeñan papeles rectores en la existencia adolescente.

Ubicado en la ciudad de Nueva York, el largometraje narra 24 horas de la vida de Telly (Leo Fitzpatrick) y su amigo Casper (Justin Pierce). Ambos personajes, en plenos 17, poseen una amistad entrañable, la cual está determinada en el uso y abuso de todas las sustancias alcanzables: bebidas alcohólicas, tabaco, marihuana, ácidos... Viven solamente en el presente,

<sup>156</sup> Yehya, "Sexo, mentiras y video", *Dicine*, marzo de 1990, p. 20

<sup>157</sup> Villalba y Payán, *Guía del cine independiente americano de los 90*, p. 42



del cual lo único que les interesa es satisfacer sus apetitos carnales y divertirse sin límite de tiempo.

Telly, por ejemplo, es un mancillador profesional: le fascina fornicar, y si es con una chica virgen de trece o catorce años, mejor. Entre sus innumerables aventuras sexuales está Jennie (Chloë Sevigny), quien cándidamente perdió su virginidad con él; sin embargo, esta acción resultó fatal para ella, ya que al realizarse la prueba del sida, junto con su amiga Kim (Michele Lockwood), cuya experiencia sexual es vasta y diversa, descubre que está infectada. Jennie tiene 16 años.

Casper no es nada diferente a Telly. Al igual que éste, su dinámica existencial gira alrededor del placer. Viajes en patineta, reuniones en el parque con jóvenes similares a él, desenfreno sexual, fiestas, drogas, alcohol, jovencitas y *rock and roll* nutren su vida.

En la conclusión del film, al final de una fiesta en donde el desfogue estuvo presente en altas proporciones -Telly desflora a su segunda jovencita del día-, Casper aparece como un fantasma nada amistoso a mitad de la noche, y caminando entre cuerpos agotados por el alcohol y las drogas, descubre a una indefensa Jennie, quien duerme profundamente a causa de la infructuosa búsqueda de Telly durante todo el día y parte de la noche, y por haber ingerido ácidos. Sin atisbos de moral, Casper la ultraja.

Mórbidos, hedonistas, hostiles y completamente cerrados hacia el mundo exterior, estos *enfants terribles* depredan sin titubeos. Aquello que les es negado, lo toman a la fuerza, sea una cerveza, algunos dólares o una vagina: *De joven, pocas cosas importan. Si ballas quién te importa es todo lo que tienes. Cuando te duermes, sueñas con una vagina. Cuando despiertas es lo mismo, lo traes dentro,*

*no puedes evitarlo. A veces, de joven, sólo puedes ir a tu interior. Eso es todo: lo que me encanta es coger. Quítame eso y no tengo nada.* -Telly.<sup>158</sup>

### 2.2.2.3. *Crash* (Canadá, 1996).

Después del auge de la liberación sexual durante los años sesenta, el fin de siglo se presenta aséptico y conservador. Independientemente del temor social que produce el sida, la vanguardia tecnológica -sobre todo en materia comunicativa- acentúa esta tendencia, favoreciendo al placer aislacionista bajo los conceptos de comodidad e inmediatez. Ya en los ochenta, Jean Baudrillard afirmaba: "En lugar de la trascendencia reflexiva del espejo y la escena, hay una superficie no reflexiva, una superficie inmanente donde se despliegan las operaciones, la suave superficie operativa de la comunicación."<sup>159</sup> Hoy en día, no sólo podemos tener sexo a través de una *hot line* o de un video: el arribo de la internet, con todas sus ramificaciones posibles, es la forma más precisa de esta sexualidad virtual: sitios que contienen videos, *chats*, *web cams*... De este modo, las observaciones de Baudrillard en esta materia son pertinentes:

Algo ha cambiado, y el periodo de producción y consumo fáustico, prometico (quizás edípico) cede el paso a la era proteínica de las redes, a la era narcisista y proteica de las conexiones, contactos, contigüidad, *feedback* y zona interfacial generalizada que acompaña al universo de la comunicación.<sup>160</sup>

Por lo tanto, la exhibición de una obra como *Crash* resulta, en esta época, agresiva y evidente. Basada a partir de la novela homónima del escritor J.G. Ballard, la cinta de David Cronenberg (Toronto, 1943) muestra un amplio catálogo de algunas filias sexuales que se

<sup>158</sup> El 13 de julio del 2000, Justin Pierce (Casper) fue hallado sin vida en la habitación de un hotel en Las Vegas. Se ahorcó. Además, los exámenes *postmortem* revelaron la presencia de alcohol y drogas en su sangre. Tenía 25 años. Véase "Suicidio de Justin Pierce, actor de la polémica cinta *Kick*", La Jornada, viernes 14 de julio de 2000, p. 3a

<sup>159</sup> Baudrillard, "El éxtasis de la comunicación", p. 188. En *La posmodernidad*, E.M. Foster (comp.).

<sup>160</sup> *Ibidem*

suscitan actualmente, tales como el fetichismo, la sodomía, la homosexualidad, la necrofilia y el intercambio de parejas. Al respecto, el realizador comenta:

Actualmente, la exigencia de lo políticamente correcto ejerce tanta presión que se ha vuelto casi imposible el abordar la sexualidad con inteligencia. A la gente le inquieta a menudo la sexualidad de la película, porque creen que eso es insalubre [...] Lo que traté de mostrar en pantalla es la participación de personajes en una fantasía sexual, no un encuentro sexual semi-documental entre mamíferos.<sup>161</sup>

A partir de un accidente automovilístico ocurrido en la ciudad de Toronto -"símbolo de una urbe limpia y despersonalizada".<sup>162</sup>, James Ballard (James Spader), cineasta excéntrico, se relaciona con un grupo de individuos con los que comparte no sólo el gusto objetual por los autos, sino además la asunción de un erotismo inquietante y muy particular. Durante los primeros días de su convalecencia, Ballard tiene un encuentro sexual con Helen Remington (Holly Hunter), quien iba en el otro vehículo que se impactó con el auto de Ballard: provistos todavía de férulas y dolor, el coito entre ambos se define por la excitación que les produce el tener sexo con un cuerpo lastimado y en reconstrucción. A través de Helen, James y su esposa Catherine (Deborah Unger) conocen al resto del grupo, formado por: Vaughan (Elias Koteas), amante obsesivo de los automóviles, de los accidentes famosos sufridos por algunas celebridades -James Dean, Jane Mansfield-, y por el cuerpo en estado defectuoso: cicatrices, laceraciones, tatuajes y malformaciones físicas contraídas por accidentes le apasionan; Gabrielle (Rossana Arquette) es un personaje turbador: ataviada siempre en cuero negro, sus piernas, llenas de cicatrices, están protegidas por varias prótesis a consecuencia de un fuerte accidente automovilístico; por supuesto, la atracción y excitación que le despierta el maltrecho cuerpo de Gabrielle a Ballard lo conducen a un encuentro sexual con ella; Colin Seagrave

<sup>161</sup> Grünberg, "David Cronenberg habla sobre Crash", *Dicine*, febrero de 1994, p. 11

<sup>162</sup> Bonfil, "Crash", *La Jornada*, 11 de febrero de 1997, p. 26

(Peter MacNeill) es compinche de Vaughn; juntos realizan un *performance* sobre la muerte en auto de James Dean. Muere a mitad de la cinta al recrear el accidente de Jane Mansfield.

En la película, Ballard no solamente sodomiza a su esposa Christine, también hace lo mismo con Vaughn, quien a su vez posee violentamente a Christine a bordo de un Lincoln 63 manejado por el propio Ballard. La transgresión de la sexualidad sana es vital e irreductible en *Crash*; sus personajes ascienden a terrenos prohibidos, oscuros:

Lo perturbador es la manera en que anticipa, con toda naturalidad, una sexualidad serial, una promiscuidad estilizada, el abandono de jerarquías y roles genéricos, y la aceptación del peligro como una variante de la excitación sexual. En el mundo de *Crash* no existen los preservativos, tampoco los cinturones de seguridad. La metáfora es evidente: se goza más la colisión automovilística al prescindir del cinturón, como se goza más el encuentro sexual al dispensarse del uso del condón. En este sentido, *Crash* es todo lo políticamente incorrecta imaginable.<sup>163</sup>

Los referentes fundamentales en la cinta son el erotismo y la muerte; de hecho, el primero conduce al segundo. En la obra, el acto sexual se manifiesta a través del culto fálico del automóvil; casi todas las relaciones coitales en el film se dan dentro de un auto:

Cualquier coche expresa la compulsión humana de cambiar la realidad, de comprimir y controlar el tiempo y el espacio, un intento de controlar la realidad. *Crash* va más allá; el coche libera una sexualidad que no existía antes. Para un adolescente estadounidense, el tener coche es tener poder, poder tener sexo. Cuando era adolescente, el primer muchacho en manejar un convertible se convertía en el macho dominante; adquiría una gran fuerza sexual.<sup>164</sup>

El erotismo transita a través de la frialdad fálica-perversa de la máquina, la indistinción sexual y la lujuria por la carne en estado no virgen, dañada. En la soledad de los estacionamientos públicos, el deseo sexual se sublima con la cópula al interior del automóvil; en este sentido, el automóvil es el santuario donde el cuerpo rinde penitencia, sea a través del

<sup>163</sup> Bonfil, "Crash", La Jornada, 11 de febrero de 1997, p. 26

<sup>164</sup> Grünberg, op. cit. p. 11

dolor padecido gracias a una violación consciente del mismo (tatuajes) o una reconstrucción imperfecta (las férulas de Gabrielle).

La tecnología, el teléfono, el televisor, el coche, nos aíslan y distancian de las cosas, se crea otra realidad. es un sentimiento que todos aceptamos [...] Este grupo de fanáticos de los accidentes trata de escapar a esa desconexión diciendo: "Cuando choco con alguien en mi auto, nuestras vidas están entrelazadas, sexualmente y en otros niveles, ¡para siempre!". Es una conducta primitiva, tribal.<sup>165</sup>

El final del camino es la muerte, su búsqueda. El choque violento como analogía a la penetración; la sensación de la muerte es la sensación del orgasmo. En *Cmsb*, la muerte se inscribe como una fantasía sexual más.

### 2.2.3. La órbita extrasensorial.

#### 2.2.3.1. *Drugstore Cowboy* (E.U., 1989).

Basado en la novela autobiográfica del escritor James Fogle, el tercer largometraje de Gus Van Sant (Louisville, 1952) ilustra las vicisitudes urbanas que enfrenta un adicto a las drogas. Evadiendo el juicio moral, *Drugstore Cowboy* es la crónica en solitario de un grupo de drogadictos que encuentran en el uso y abuso de estupefacientes un estilo de vida, un modo de sobrevivir.

Portland, Oregon, 1977. *Fui un desamado drogadicto reincidente. Sí, yo, Bob* (Matt Dillon), *el lindo hijo de mamá. Mi equipo y yo robábamos farmacias; las he robado todas: en el norte en el sur, en el pacífico, abiertos, cerrados. No importa, sólo era cuestión de técnica. Pero no piensen que era fácil. Es difícil ser adicto, y aún es más tener a tu equipo. Diane* (Kelly Lynch) *era mi esposa. La amaba, y ella amaba la droga, así que hacíamos bonita pareja. Cuando salía de prisión, acababa con Diane. Rick* (James LeGros) *era mi compañero, mi fuerza. Él no era novato en la delincuencia. Sus antecedentes demostraban su ascenso de delincuente juvenil a ratero. Le iba a ir muy bien a él. Nadine* (Heather Graham) *era la mujer de Rick:*

---

<sup>165</sup> Grünberg, op. cit. p. 11

*una dependiente que se ligó en un asalto. Ella era hermosísima. No tenía antecederentes, sólo su sonrisa que nos sorprendía. Yo era el líder indiscutible. Llevaba al equipo entero sobre mis espaldas, como si fueran mis hijos, pero supongo que en el fondo, sabía que no podíamos ganar. Jugábamos a lo que no puedes ganar... al máximo.*

Así, durante la primera media hora del film conocemos el mundo del equipo de Bob: asaltos, televisión, euforia y marginalidad determinan su existencia. Su ritmo es intenso y agotador para procurar la siguiente dosis. Para ellos, la felicidad se encontraba en esa realidad que sólo las drogas confieren. Bob regulaba al grupo como un heresiarca que guía a sus creyentes:

*Después de cualquier atraco, todo el grupo gozaba. Me reía de mí mismo: era Dilaudid en tales cantidades que, literalmente, la cacha rebosaba. Viajando a través de mis venas, la droga se dirigía hasta el cerebro, que la convertía en una suave explosión que empezaba en la nuca y subía hasta sentir tal placer que el mundo entero tomaba un carácter soberbio. Todo era grandioso entonces. Tu peor enemigo no era tan malo. Las homigas en la yerba estaban haciendo lo suyo. Todo tomaba el color rosado del éxito ilimitado. Nada podías hacer mal, y mientras duraba, la vida era hermosa.*

Desgraciadamente para Bob y los suyos, esta hermosura de vida se empañaba por los métodos que usaban para conseguirla: el agente Gentry (James Remar), símbolo de la coerción gubernamental, paladín de la buena moral, se encarga de cuadrricularles la vida, a tal punto que los obliga a abandonar Portland. Ahora, el grupo se instala en las cercanías de Washington para reiniciar sus actividades delictivo-adictivas. La mente de Bob sólo piensa en obtener más droga farmacéutica; el sexo es secundario, prescindible. Sin embargo, Bob tiene un defecto: es terriblemente supersticioso: no tolera a los perros ni los sombreros sobre las camas, y evita mirar espejos al revés. Así, su superstición, aunada a los conflictos de personalidad que tiene con Nadine, provocan que la vida del grupo cambie abruptamente: la noche en que un asalto a

la farmacia de un hospital se frustra, Nadine, que estaba sola en casa, muere a consecuencia de una sobredosis.

El acontecimiento provoca un cisma existencial en Bob: ante el temor a ser detenido y nuevamente encarcelado, decide regenerarse. Rompe con Diane y Rick, y retorna a Portland. Pronto se inscribe en un programa de rehabilitación y consigue trabajo en una fábrica. Se reencuentra con el padre Tom (William Burroughs), quien inició a Bob en el mundo de las drogas a temprana edad, cuando éste era monaguillo en la iglesia local. En apariencia, la vida de Bob se estabiliza, pero es ahora la mala suerte quien le persigue: una noche, Bob es baleado por otro adicto a consecuencia de una venganza. Rumbo al hospital, comprende la naturaleza de su destino, acepta el castigo y promete retomar su condición de adicto:

*Así es la pinche vida: nunca sabes qué pasará. Por eso Nadine se fue por la salida fácil, y Diane continúa como continúa. Verán, la mayoría de la gente no sabe que sentirá dentro de un minuto, pero un drogadicto sí tiene idea: sólo tiene que mirar la etiqueta del frasco. Debes aprender a leer las señales, como el sombrero en la cana. Por eso no temo; ya le pagué mi deuda al sombrero. La ironía fue brillante: los idiotas policías me escoltaron a la farmacia más grande. Seguiré vivo; ojalá puedan mantenerme vivo.*

En *Drugstore Cowboy* lo que importa es la obtención de la droga a costa de lo que sea: es un escape del mundo opulento y enajenado. Los personajes viven en la marginalidad porque su naturaleza ahí les ha llevado, y la defienden con vehemencia porque es el único espacio posible para consumir el único sustento que les mantiene vivos; son libre en tanto la otredad de la droga lo permita. Por supuesto, como apunta Bob, saben que juegan a un juego imposible, en el cual las probabilidades que tiene para ganar son nulas: el encierro, la locura o la muerte son los horizontes más cercanos, y mientras más tiempo le ganen al tiempo, la lucha por conseguir la droga necesaria se justifica.

### 2.2.3.2. *La vida en el abismo* (Inglaterra, 1996).

Un error frecuente que comente el conservadurismo de derecha cuando aborda el problema social que implica el uso de drogas, es creer que la utilización de las mismas es simplemente un evento aleatorio. Veamos por qué resulta absurda esta creencia: si salgo a la calle, estoy consciente de que puedo sufrir un accidente o ser asaltado, entonces estos eventos sí son aleatorios, pero en el caso de las drogas, no puede ser considerado como tal porque el uso de estas sustancias está determinado por el *libre albedrío* del individuo. De esto último trata *La vida en el abismo* (*Trainspotting*).

Dirigida por Danny Boyle (Manchester, Inglaterra, 1956) y basada en la novela homónima del escocés Irvine Welsh, *Trainspotting*, al igual que *Drogstore Cowboy*, muestra la relación adicto-drogas-sociedad desde un enfoque amoral. De hecho, la cinta recurre a la comedia para amortiguar la crudeza que conlleva el uso de la heroína.

En las antiquísimas calles de Edimburgo deambula el heroínómano veinteañero Mark Renton (Ewan McGregor), quien, sin falsa modestia, considera al placer que brinda la heroína como el único lugar donde las directrices sociales no lo pungen ni le causan sentimientos de culpa: *Elige una vida, un empleo. Elige una carrera, una familia, una pinda tele gigante. Elige un limpiacristales, autos, reproducciones de discos compactos y abrelatas eléctricos. Elige buena salud y el colesterol bajo. Elige las hipotecas a plazo fijo. Elige una primera casa. Elige a tus amigos. Elige la ropa informal. Elige un traje de tres piezas comprado a plazos y pregúntate cuán mierda eres un domingo temprano. Elige sentarte en el sofá y mirar programas estupidezantes mientras comes comida chatarra. Elige pudrirte en un hogar miserable, siendo una vergüenza para los maridos que has creado para complazerte. Elige un futuro, elige la vida. ¿Por qué querría eso? Elijo no elegir la vida. Elijo otra cosa. ¿Las razones? No hay razones. ¿Quién las necesita si hay heroína? Muchos creen que se trata de miseria, desesperación y muerte. Por supuesto, no hay que ignorarlo, pero se olvidan del placer. Si no, no lo haríamos. No somos idiotas, al menos no tan idiotas. Piensa*



*en tu mejor orgasmo, multiplícalo por mil y aún estarás lejos. Cuando estás drogado sólo quieres hacerlo. Cuando no, te preocupas por todas las otras mierdas: sin dinero no hay bebida; con él, bebes demasiado. Sin novia no hay sexo; con novia, peleas. Te preocupas por las cuentas, por tu pinche equipo de fútbol que nunca gana, por las relaciones humanas y todas esas cosas que no importan cuando uno es buen adicto.*

Estas consideraciones heroínómanas de Renton las comparten sus otros amigos: *Spiud* (Ewan Bremner), quien es un jovencuelo cándido e incompetente para casi todas las obligaciones humanas posibles, excepto para la heroína; *Sick Boy* (Jonny Lee Miller), contraparte de Renton, es un fanático empedernido del cine de James Bond y la heroína, mujeriego, hipócrita y arribista, sueña con hacerse rico de la noche a la mañana con dinero fácil; Francis Begbie (Robert Carlyle) es un psicótico, alcohólico y fumador: juzga que sus cuates echan a perder su vida por inyectarse esa porquería llamada heroína; Tommy (Kevin McKidd) es el único sano del grupo si consideramos que sus adicciones se reducen al alcohol, el tabaco, el sexo y el deporte; Swanney (Peter Mullan): adicto cuarentón, le conocen como "la madre superiora" debido a su largo hábito; Allison (Susan Vidler) comparte la comuna con el grupo de Mark y es madre de un bebé, cuyo padre se sospecha puede ser *Sick Boy*, *Spiud* o Swanney.

Esta pandilla salvaje se encuentra metida hasta las manitas en el consumo de las drogas duras: se divierten, aman, se ocultan de la sociedad mientras disfrutan de la libertad extrasensorial que su edén alucinante les proporciona. En su cosmos no está permitido el culto al objeto y a la vanidad; su único dios verdadero se llama Heroína: *Ser drogadicto es un trabajo de tiempo completo. Robilámanos drogas y recetas, o las comprámanos, vendámanos, falsificámanos, fotocopiámanos o intercambiámanos con cancerosos, alcohólicos, jubilados, enfermos de sida y ancias de casa aburridas. Tomámanos morfina, dihidromorfina, ciclazocina, codeína, temazepam, Nitrazepam, fenobarbital, inobarbital, Dextropropoxifeno, meclonax, nalbupfina, petidina, pentazocina, Buprenorfina, dextrometorfina,*

*dometiazol: las calles están llenas de drogas, y las tomábamos todas. Si fuera ilegal, nos inyectaríamos vitamina C.*

Una escena. Durante el frenesí que mantiene el grupo por permanecer eufóricos, la bebé de Allison muere por descuido. Cuando su madre, dos días después, descubre el cadáver, comienza a gritar enloquecida en medio de la noche. Mark y los suyos despiertan aún bajo los efectos de la droga. Los aullidos y los gestos les conducen a la habitación: el resultado los conmociona. En medio de la estupefacción, Renton piensa: *ojalá supiera qué decir. Algo simpático, algo humano. "Dí algo, Mark" – le ordena Sick Boy, quien está sobre la cuna con el rostro desencajado, lloroso. Silencio. "¡Dí algo de una puta vez!" –estalla Sick Boy. Entonces Renton, impotente, responde: "Prepararé un poco", y abandona la habitación dirigiéndose a la sala atestada de jeringas, cucharas, encendedores y demás herramientas propias de los heroínomanos. Ahí, Renton comienza su labor ante una desquiciada Allison, quien de inmediato se le acerca gateando: "Prepárame un poco, estoy desesperada" –le suplica sollozando, a lo que Renton, mientras continúa febrilmente con los preparativos, piensa: *la necesitaba, podía comprenderla. Para el dolor. Le dí un poco, pero obviamente después de mí.**

*Sólo podíamos seguir adelante. Apilando miseria sobre miseria, ponerla en una ciudad y disolverla en bilis. Luego, inyectarla en una vena y empezar otra vez. Y seguir saliendo, volando y jodiendo a la gente. Avanzamos hasta el día en que todo saldrá mal, porque no importa cuanto ocultes o robes, nunca alcanza. No importa cuanto jodas a la gente, siempre necesitas más.*

"si bien se ofrece una descripción en bruto de la parte entretenida de las drogas, también se nos presenta a un protagonista que sabe, en los momentos de lucidez [...] que su vida es un descenso continuo, una caída libre, y que el fondo no puede estar muy lejos." <sup>166</sup> Así, Tommy, quien queda atrapado sin remedio en el huracán de la heroína, muere al contraer

<sup>166</sup> Max, "A la espera del próximo tren", La Jornada semanal, domingo 30 de marzo de 1997, p.p. 10-11

una enfermedad llamada toxoplasmosis; *Spud* cae preso seis meses por robo; Renton está a punto de visitar el otro mundo a causa de una sobredosis, mientras que Begbie es buscado por la policía acusado de robar una joyería. Entonces, *Sick Boy* y Begbie planean el golpe de su vida: gracias a la verborrea y los contactos londinenses de *Sick Boy*, éste logra convencer a un traficante de drogas de comprarle dos kilos de heroína. Con el dinero obtenido, Renton, *Spud*, Begbie y *Sick Boy* olvidarían por un buen tiempo la vida perdedora y mediocre que llevaban en Edimburgo. El negocio resulta exitoso, pero al amanecer, Renton, harto de “sus amigos”, huye con todo el dinero, abandonándolos a su suerte: *la verdad, soy un mal tipo. Pero eso cambiará. Esto se acabó. Me mantendré limpio y en movimiento. Caminando derecho y eligiendo la vida. Busco otra cosa, seré como ustedes: trabajo, familia, televisor gigante, lavropas, auto, reproductor de discos compactos, abrelatas eléctrico, buena salud, colesterol bajo, seguro dental, hipoteca, casa propia, cornida chatarra, hijos, caminatas por el parque, auto limpio, ropa nueva, Navidad en familia, jubilación, exención impositiva, sobrevivir... Mirando al frente hasta morir.*

Significado de la palabra *trainspotting*: “un pasatiempo estrictamente británico que consiste en calcular por escrito las llegadas y salidas de los trenes -hábito tan absurdo y carente de sentido como tal vez lo son las inyecciones de heroína.”<sup>167</sup>

#### 2.2.4. Sangre, lujuria, punzadas y puntadas en la pantalla grande.

##### 2.2.4.1. *Situaje de corazón* (E.U., 1990).

Viviseccionar la escoria, la miseria y la oscuridad del espíritu son los referentes predilectos para David Lynch (Montana, 1946). Desde su *ópna prima* (*Eraserkvad*, 1977), hasta sus trabajos recientes (*Blue Velvet*, 1986/*Lost Highway* 1997), la obra de Lynch se ha caracterizado por interiorizar en las psiques desequilibradas, enfermas y violentas; sus

<sup>167</sup> Max, op.cit., pp. 10-11

personajes forman una fauna identificada por carecer de referentes típicos de televisión, tales como la felicidad, el éxito o la buena suerte. En 1990, Lynch ganó la palma de oro en el festival de Cannes con una película que no se aleja por ningún motivo del gusto estético de su autor. *Salvaje de corazón (Wild Of Heart)* está basada en una novela homónima de un escritor que, al igual que Lynch, se interesa en los aspectos dolorosos del ser: Barry Gifford.

Para Tomás Pérez Turrent, *Salvaje de Corazón* "es, en efecto, un cuento de hadas. Con hada madrina y bruja, pero negro, salvaje, insólito, delirante." <sup>168</sup> La cinta es, continuando con Turrent "un homenaje al sexo, la violencia, el rock." <sup>169</sup> Además, "es una obra que molesta, desagrada y cala hasta los huesos, que agrede con su insano despliegue gore y profana valores del patrimonio nacional, como la Dorothy de *El mago de Oz*." <sup>170</sup>

La película es violenta en varios aspectos, ya que no sólo acentúa la estética visual que producen la sangre y los cadáveres; es violenta también en cuanto al carácter de los personajes y al modo en que estos asumen su sexualidad y su enfrentamiento ante el entorno que les es hostil.

En un pueblito ciclerero de Carolina del Sur, Sailor Ripley (Nicholas Cage) y Lula Pace Fortune (Laura Dern) viven desde muy jóvenes, un amor genuino; sin embargo, la madre de Lula, Marietta (Dianne Ladd) desprecia a Sailor porque éste la rechazó sexualmente. En venganza, Marietta envía un matón para destruir a Sailor. El matón no cumple su cometido debido a que Sailor lo asesina primero. Esto provoca que Sailor sea enviado a la cárcel durante cinco años, acrecentando más en amor entre él y Lula. Al cumplir su sentencia, el reencuentro de ambos es apasionadamente salvaje; copulan hasta el agotamiento. Pero nunca podrán ser felices debido a la negativa de la madre de Lula, quién está dispuesta a terminar con esa

---

<sup>168</sup> Pérez Turrent, "Salvaje de corazón", *Dicine*, mayo de 1993, p. 30

<sup>169</sup> *Ibidem*

<sup>170</sup> *Ibid*

relación de cualquier manera. La única solución que se le presenta a Sailor para salvar el pellejo es huir, junto con Lula, a la ciudad de Los Ángeles. En la carretera, el amor de Lula es tan grande como el erotismo sin freno que practican. En Texas acaba el viaje cuando Sailor es capturado por Marcelo Santos (J.E. Freeman), lúgubre cómplice de Marietta en el asesinato del padre de Lula. Nuevamente la cárcel rompe temporalmente la unión de Sailor y Lula.

Años después, Sailor queda libre y retorna al camino:

El viaje de Sailor y Lula es una verdadera travesía del infierno; mundo oscuro, cruel, malsano, lleno de imágenes de fuego, [...] flashbacks laberínticos, verdaderos callejones sin salida. Ni él ni ella renuncian a satisfacer sus instintos ("Estoy más caliente que el asfalto de Georgia", dice Lula en el lecho), violentan sus cuerpos con caricias que son como un veneno sutil.<sup>171</sup>

En la travesía por las carreteras, Sailor y Lula conocen o recuerdan a varios personajes, trastornados, macabros, violentos y perturbadores, como un tal Juana (Grace Zabriskie), quien es una coja que disfruta hacer el amor con hombres y después matarlos; o Bobby Perú (Willem Dafoe), quién no sólo intenta violar a Lula, sino también intenta traicionar a Sailor cuando juntos roban un banco, a lo que Sailor reacciona volándole la cabeza.

En sus dédalos, Lynch lanza su mirada singular a una Norteamérica sin ganadores, sin modelos de revista de lujo ni imágenes de Fortune: crimen, muerte, sexo, violación, sacudidas; la cara oculta de la realidad visible, el mundo que no se ve, como los bichejos que nadan en el vómito de Lula. Lynch es además capaz de ligar todas las ramificaciones del filme y de hacerlo sutilmente, tanto que uno queda exangüe, tratando de encontrar la unión de las ramificaciones, mientras los personajes, igualmente exangües, carburan su fondo de violencia sexual. Salvaje de corazón es un filme que deja a personajes y espectadores sin una gota de sangre.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Pérez Turrent, "Salvaje de corazón", *Dicine*, mayo de 1993, p. 30

<sup>172</sup> *Ibid*

2.2.4.2. *Perros de reserva* (E.U., 1992) y *Tiempos violentos* (E.U., 1994).

La irrupción de Quentin Tarantino (Tennessee, 1963) en el cine estadounidense ha cambiado la sensibilidad de la industria y del público, acerca del tratamiento de la violencia cinematográfica. Desde que se dio a conocer con su *ópera prima*, *Perros de reserva* (*Reservoir Dogs*), en 1992, y con la obtención de la palma de oro en Cannes, en 1994, por *Tiempos Violentos* (*Pulp Fiction*), hoy en día abundan los filmes que al utilizar la violencia extrema, sean calificados con el término de *tarantinesco*. Él no lo niega.<sup>173</sup> De hecho, las películas de Tarantino son quizá las principales responsables de que el cine comercial, no sólo de Hollywood, sino del mundo entero, recurra actualmente a la violencia extrema con la misma naturalidad con la que aborda un divorcio o una carrera de autos. Cuando aparece una estética fresca y genuina, el *kitch*. (*Heath*, Mann, 1995/*Contracama*, Woo, 1997/*Odo milímetros*, Schumacher, 1999/*Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, Díaz Yañez, 1995, etcétera.).

Con *Perros de reserva*, Tarantino no sólo fue capaz de ganarse inmediatamente la reputación como un cineasta serio, creativo y disciplinado. Además de generar un culto muy vasto en el orbe, promovió, desgraciadamente una moda que aún no cesa. Sin embargo, las cualidades estéticas y la originalidad de su primer largometraje aún perduran: un grupo criminales profesionales, dirigidos por Joe Cabot (Lawrence Tierney), veterano en robos y demás cuestiones ilegales, y su hijo Nice Guy Eddie (Chris Penn), intentan dar un gran golpe bancario. Sin embargo, el asalto falla: Mr. Brown (Quentin Tarantino), muere al intentar huir de la policía; Mr. Blue (Eddie Bunker), se sospecha muerto o capturado; Mr. White (Harvey Keitel) y Mr. Orange (Tim Roth) consiguen escapar, sólo que Mr. Orange, quien es un policía infiltrado, está herido gravemente a consecuencia de un disparo recibido por una señora que intentó defender su auto cuando Mr. White y Mr. Orange intentaron robárselo para abandonar

<sup>173</sup> Hirschberg, "Interview with Quentin Tarantino", New York Times, 16 de noviembre de 1997

los alrededores donde ocurrió el asalto. Ambos llegan a una bodega abandonada donde convinieron con los demás, sería el punto de reunión posterior al golpe. Al lugar llega Mr Pink (Steve Buscemi), y seguido de él lo hace Mr. Blonde (Michael Madsen) presumiendo a un policía que capturó, el cual ha sido golpeado terriblemente por Mr. Blonde. Después de una agria discusión Mr. White y Mr. Pink salen en busca de Cabot y su hijo, mientras que Mr. Blonde se entretiene torturando cruelmente al policía cautivo, y justo cuando está a punto de incendiarlo, después de haberlo rociado con gasolina, Mr. Orange, quien regresa de su estado inconsciente, acribilla a Mr. Blonde. Al rato, Mr. White, Mr. Pink, Cabot y Nice Guy Eddie llegan a la bodega. Entre la tensión, la desesperación y la frustración por el asalto fallido todos se culpan. Al final, Mr. Orange muere al ser descubierto como infiltrado; Mr. White, Joe Cabot y Nice Guy Eddie se matan entre sí, mientras que Mr. Pink cae muerto a manos de la policía que en ese momento comienza a rodear la bodega.

En *Perros de reserva*, la sangre fluye generosa, al igual que las armas de fuego y la muerte: "Toda la hemoglobina derramada por Mr. Orange a lo largo de *Perros* es de un rojo prendido, como el esmalte que se veía brotar de las heridas en las películas japonesas de samurai. Es parte de la estilización de la violencia."<sup>174</sup> El uso de la violencia extrema puntualiza no sólo que tan agresivo e inhumano puede ser el espíritu del hombre, sino además, le confiere un ánimo cruento y dinámico, acorde a los acontecimientos de hoy. Entrevistado por Dennis Hopper, Tarantino explica:

*- Pienso en el fenómeno –al menos yo lo veo– de una nueva ola de violencia en el cine. A veces persiste en mi mente para ello y se me ocurrió el de "Sangre, lujuria, pinzadas y puntadas en la pantalla grande". No sé cómo llamarlo, pero tú sabes a qué me refiero. ¿Podrías ahondar en ello? ¿Qué es lo que está pasando? Tú llevas la delantera en esto [...] Parece que hay muchas de ellas, hasta El mariachi. Como si se tratara de una escuela de jóvenes cineastas en la que todos estarían haciendo las cosas por su cuenta. Igual que con el expresionismo abstracto. Los pintores no se vanieron y dijeron: "Hey, pintemos abstracto". Era el siguiente pedaleo en la escalera de la evolución y lo mismo está pasando con la historia del cine. No es film noir.*

<sup>174</sup> García Tsao, "El código Tarantino", El Nacional,

- No, no lo es. Quiero decir, he pensado mucho en ello porque es extraño. Cuando yo salí con *Perros de reserva* en 1992, parecía haber una explosión de este tipo de películas. Yo estaba haciendo *Perros de reserva* y Rémy Belvaux y André Bonzel estaban haciendo *Hombre muerde perro* al mismo tiempo, a un planeta de distancia, cada uno sin saber de la existencia del otro y, sin embargo, ambos acabamos. Yo estuve en más festivales con *Hombre muerde perro* que con ninguna otra película [...] Es decir, las cintas eran diametralmente opuestas, pero en cierta forma encajaban en la misma cosa.<sup>175</sup>

Tarantino define su arte a partir de los aspectos violentos del ser. No sólo disfruta creando a partir de la violencia, también la sublima:

Nunca me he puesto muy autoanalítico pero, en cierta forma -y esto puede sonar pretencioso-, a lo que reaccionamos en nuestras películas es a que hemos visto muchos filmes de acción, nos gustan y respondemos a ellos, pero frecuentemente acabamos decepcionados. Se quedan demasiado cortos, y cuando digo cortos no me refiero a la sangre, eso podría importarme un bledo. Pero se quedan cortos en cuanto a huevos y aun en cuanto a brutalidad.<sup>176</sup>

En este sentido, *Pulp Fiction*, segunda película de Tarantino no está muy distanciada de su manera de interpretar la realidad. En el film, el paroxismo de la violencia se da desde la primera historia, "Vincent Vega y Mia Wallace", cuando Vincent Vega (John Travolta) y Julius Winnfield (Samuel L. Jackson), dos matones profesionales, despedazan a balazos a una banda de traficantes que intentaban verle la cara al jefe de éstos, Marcellus Wallace (Ving Rhames); o cuando el propio Vega goza de un deleitoso viaje extrasensorial a consecuencia de una inyección de heroína; y qué decir de la casi muerte por sobredosis que le ocurre a Mia Wallace (Uma Thurman), cocainómana esposa de Marsellus. Para la segunda historia, "El reloj de oro", el referente de la violencia continúa siendo el elemento definitivo y significativo, el cual llega al clímax cuando Butch Coolidge, boxeador veterano, y Marsellus, a causa de una traición del primero al segundo, escenifican una escalofriante balacera-persecución-pelea, que culmina en una sórdida tienducha donde Butch y Marsellus son capturados por el dueño del lugar. Ahí,

<sup>175</sup> Hopper, "La sonrisa de los nuevos cineastas", *Nexos*, enero de 1995, p. 94

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 95



mientras Marsellus es violado por Zed (Peter Green), macabro policía y maniático sexual, Butch consigue escapar, pero su conciencia moral le dicta ayudar a Marsellus. Al liberarlo, Marsellus, en obvia venganza, le deshace los testículos a Zed y perdona a Butch.

En *Pulp Fiction*, los personajes determinan su nivel de violencia de acuerdo al rol y a la circunstancia; por ejemplo: Vincent Vega y Julius Winnfield, matan porque es su trabajo; Butch, en cambio, lo hace para sobrevivir.

#### 2.2.4.3. *Killing Zoe* (E.U., 1994).

Roger Avary (Manitoba, Canadá, 1965) es un devoto del cine de violencia extrema. No por nada su amistad con Tarantino es estrecha: ambos se conocieron cuando trabajaban juntos en un club de video en el área de Manhattan Beach; además, Avary escribió la historia de "El reloj de oro" para la cinta *Pulp Fiction*, del propio Tarantino. Por lo tanto, *Killing Zoe*, *ópaa prima* de Avary, posee varias similitudes y paralelismos con el cine de Tarantino.

En la ciudad de París, Eric (Jean Hughes Anglade) ha planeado un gran robo en uno de los principales bancos de la capital francesa. Para su consecución, requiere de los servicios de su viejo amigo gringo Zed (Eric Stoltz), quien es un experto en abrir cajas fuertes. Junto con un equipo rateril conformado por cinco criminales diestros en actividades delictivas, el golpe se lleva a cabo. Sin embargo, aun cuando el inicio es prometedor – balas, sangre y cadáveres al mayoreo-, la operación se frustra por culpa de Zoe (Julie Delphy). En medio de una carnicería, la banda de asaltantes muere en el intento. Solamente Zed salva la vida, y se salva de la cárcel, gracias a Zoe.

En *Killing Zoe* la violencia rebosa, manifestándose, por ejemplo, en la paranoia esquizofrénica de Eric, quien no duda en balacear empleados bancarios inocentes cuando estos se resisten a obedecer sus órdenes:

Cuando Roger me mostró una edición preliminar de *Killing Zoe* –comenta Tarantino–, yo aullé de risa durante toda la condenada película. Toda la escena en la que el tipo encañona a la vieja, cuando le pone la pistola en la boca, es graciosa; luego llega al punto en que la mata y eso sí que no es gracioso. Así que cuando veo violencia extrema en el cine –o deja tú violencia, vil brutalidad–, y se hace en la forma en que nosotros la hacemos, la encuentro graciosa.<sup>177</sup>

Mientras dura el intento de robo al banco, las escenas son conciertos de brutalidad, en donde la violencia extrema es exaltada con plenitud. De hecho, aún cuando existen otros referentes importantes en la cinta, como el amor entre Zed y Zoe, la intencionalidad de ésta consiste en embellecer la muerte, el crimen, la sangre y las ganas de derrotar al sistema. Para Avery, su postulado general no es hacer arte por el arte, es hacer violencia por violencia.

---

<sup>177</sup> Hopper, op. cit., p. 95

2.2.5. Cuadro conceptual.<sup>178</sup>

REFERENTE FUNDAMENTAL	REFERENTES PARTICULARES	FILME
DESENCANTO SOCIAL	Hartazgo Abulia Depresión Desinterés existencial Nihilismo	<i>Mis extraño que el pasado</i> <i>Mi camino de sueños</i> <i>Belleza americana</i>
EROTISMO	Tristeza carnal Insensibilidad Indistinción genérica Liberación espiritual Catarsis Represión Paroxismo coital Hedonismo	<i>Sexo, mentiras y video</i> <i>Crash</i> <i>Kids</i>
DROGAS	Escape de la realidad Transgresión Búsqueda del otro yo Culto adictivo Paliativo existencial	<i>Dringote Corazón</i> <i>La vida es el otro yo</i>
VIOLENCIA	Amor a la sangre Gratuidad criminal Insensibilidad Sobrevivencia Defensa de la libertad Devaluación corporal	<i>Sakaje de corazón</i> <i>Perros de reserva</i> <i>Tiempos violentos</i> <i>Killing Zoo</i>

<sup>178</sup> Aclaraciones metodológicas: la totalidad de los filmes –salvo algunos casos particulares, como *Belleza americana*, se consideran como cine independiente, debido a que la obra no está sometida a las exigencias del cine comercial. Esta particularidad nos permitió seleccionar aquellos filmes no comerciales que, gracias a su condición estética-comunicativa, son pertinentes a la investigación referencial que se está realizando. Además, cabe aclarar que las fuentes bibliográficas fueron limitadas –quizá pobres– en este inciso, debido a que México aún no cuenta con un sistema recolector de información cinematográfica lo suficientemente eficaz, como actualizado, para obtener mayor información sobre el cine mundial, en especial en el campo hemerográfico.

### 2.3. Los filós de la palabra

En la coyuntura finisecular, Norteamérica fue descrita, representada e interpretada por un cúmulo de escritores emparentados referencialmente. Por lo tanto, si en el inciso anterior mostramos la mirada de algunos *outsiders*, ahora toca el turno, o mejor dicho, cederles la palabra, a los otros *outsiders*.

#### 2.3.1. Douglas Coupland: el redentor, sin deseáarlo, de la letra equis.

Los artistas siempre irán un paso, o más, por delante de la sociedad. Sin embargo, la cualidad profética, visionaria, no les trae consecuencias gratas. Ya en 1986, un envejecido Anthony Burgess se quejaba de las múltiples desventuras que le acarreó la publicación de *La nanaja maldita*, obra que le marcó de por vida y le obligó a mantener un deber de autor permanente. Esta es quizá una naturaleza demoníaca en el artista, quien al crear, *practae* algo original, único y que, por lo regular, ni el propio autor sabe qué significa exactamente: cuando Yves Klein realizó en 1958 el performance titulado *Antropometría de la época azul*, no tenía ni la menor idea de cómo nombrar aquello (en esa época el término performance no existía dentro de las artes visuales), pero Pierre Restany, amigo de Klein y periodista, fue quien acuñó, espontáneamente, el término.<sup>179</sup> Éste es sólo un ejemplo de la enorme cantidad de etiquetas que la historia del arte contiene: *action painting* (Pollock), *beatniks* (Kerouac), *pinks* (*Sex Pistols*), *bossa nova* (Antonio Carlos Jobim), *pop art* (Hamilton, Hockney), *anti pop* (*The Cave*), etcétera.

La culpa de estos conceptos definitorios y definitivos la tienen los historiadores y críticos de arte, los periodistas y, ahora también, los publicistas, quienes obstinada y sistemáticamente, necesitan encontrarle significado a la obra de arte. El problema de esto es que sus términos funcionan como dardos tranquilizantes, porque al clasificar, categorizar o

---

<sup>179</sup> Véase Weiteimer, *Yves Klein*, p.p. 51-65

etiquetar una obra, la inmovilizan, neutralizando y, en muchos casos, nulificando su esencia. La frescura de la obra de arte se pierde cuando comienza a formarse una moda alrededor de la estética contenida en la pieza. Ejemplo de ello fue *Come, Lola, come* (Tykwer, 1999), cinta que al poco tiempo de haberse estrenado en México provocó que las jóvenes comenzaran a teñirse el pelo de rojo, como la protagonista; o que los comerciales para televisión, además de las telenovelas reprodujeran la estética visual y sonora del largometraje. *Kudo*, lector, *kitoh*.

Un ejemplo reciente de lo explicado anteriormente fue padecido en carne propia por Douglas Coupland (Canadá, 1961) a principios de la década de los noventa. Antiguo estudiante de arte y de administración japonesa, publica en 1991 *Generación X*. La novela, cuyo título fue tomado prestado de una novela de Paul Fussler titulada *Clubs*,<sup>182</sup> generó de inmediato polémica e interés. Esto se debió a que Coupland elaboró un retrato de su generación, a la que denominó con el adjetivo equis: para el autor, pertenecen a esta generación todos aquellos individuos nacidos en la última parte de los años cincuenta y durante la década de los sesenta.<sup>181</sup> Es decir, estos hermanos chicos de los *lily toppers*, ahora tienen alrededor de cuarenta años, como él. Desgraciadamente, el título y el contenido de la obra atrajeron a los buitres publicitarios, quienes, con total alevosía, calificaron a los jóvenes que tenían alrededor de veinte años a principios de los noventa como generación equis. "Por favor, te pagaremos lo que quieras si nos dices que piensan esos jóvenes"<sup>183</sup>, le suplicaban las grandes compañías a Coupland, quien no estaba interesado en hacerse millonario: "Yo vivo mi vida, escribo acerca de mi vida y no acerca de la vida de los demás, y escribo también sobre la gente de mi órbita, no sobre la órbita de otros."<sup>184</sup> aclaraba en 1994, cuando el fenómeno de los equis estaba en su clímax.

<sup>181</sup> Heads Up, programa transmitido el 28 de mayo de 1994 en CNN. La transcripción se puede consultar en <http://www.goocities.com/Solilo/Gallery/5562/enn1.html>

<sup>182</sup> Ushome, "The prophet of irony summons the McJob generation", *The Independent of Sunday*, 6 de marzo de 1994.

<sup>183</sup> [http://www.linkmag.com/Link/aug\\_sept\\_95/Coupland.html](http://www.linkmag.com/Link/aug_sept_95/Coupland.html)

<sup>184</sup> [http://www.linkmag.com/Link/aug\\_sept\\_95/Coupland.html](http://www.linkmag.com/Link/aug_sept_95/Coupland.html)

Otro aspecto desagradable que enfrentó Coupland fue el haberse ganado gratuitamente calificativos exagerados -"experto del instante", "*teñenciólogo*", "el chico maravilla del aburrimiento posmoderno"- y que le implicaban una responsabilidad que no deseaba: "En solamente un año, se volvió el portavoz de una generación, los publicistas lo aman, los sociólogos lo envidian y los periodistas corren para citarlo." <sup>184</sup> No obstante, Coupland también se hizo acreedor a una buena reputación literaria debido a la calidad de su novela: "Como nadie, abanderó su generación. Encontró una manera con lados irónicos y personajes mordaces para anatomizar los pensamientos lamentables y las actitudes del postpunk; millones de postyuppies como él se extraviaban en la ansiosa madurez del sida y la recesión, los McJobs y la nada." <sup>185</sup> Y es que un acierto de la obra de Coupland fue retratar el sentir de "una generación pos ochenta de jóvenes adultos a quienes les pasaron no solamente un plato vacío, sino un plato vacío de posibilidades. Para la generación equis, los *baby boomers* más grandes ya tomaron las buenas cosas, los buenos empleos, las buenas casas y la buena suerte." <sup>186</sup>

En efecto, la novela se ocupa en mostrar la vida de tres personajes treintañeros que han abandonado la competencia por el status y la comodidad del mundo moderno. En palabras de Roberto Max, *Generación X* "describe a unos neascetas que no quieren formar parte del materialismo estadounidense y renuncian, entre otras cosas, a la ropa cara y las televisiones." <sup>187</sup>

Los personajes principales son Andrew Palmer, quien es el narrador, Claire Baxter y Dag Bellinghausen:

Dag es de Toronto, Canadá (doble ciudadanía). Claire de Los Ángeles, California. Y a propósito, yo soy de Portland, Oregon, pero en estos tiempos resulta irrelevante de dónde sea uno porque "todos los centros comerciales tienen las mismas tiendas", según dice Tyler, mi hermano pequeño. Los tres somos miembros de la jet set pobre, un grupo internacional enorme, un grupo del que

<sup>184</sup> Sheehy, "The propheteer", *Details*, septiembre de 1992, p. 220

<sup>185</sup> Muro, *The Boston Globe*, 12 de agosto de 1992

<sup>186</sup> Abcarian, "Boomer Backlash", *Los Angeles Times*, 12 de junio de 1991

<sup>187</sup> Max, "A la espera del próximo tren", *La Jornada semanal*, domingo 30 de marzo de 1997, p.p. 10-11

formo parte, como mencioné antes, desde los quince años, cuando fui en avión a Manitoba.<sup>188</sup>

Andy se refiere a que él y sus amigos pertenecen a todos aquellos jóvenes que no encuentran un sitio adecuado en el mundo, sitio en el cual se consideran, y los consideran, como perdedores. Por ello, han decidido establecerse en el desértico Palm Springs. Ahí, el pasatiempo favorito de los tres consiste en contar historias fantásticas. Al inicio de la novela, Claire menciona que

no es sano vivir la vida como si se tratara de una sucesión de breves y aislados momentos de lucidez.

-O nuestras vidas se convierten en la historia, o no hay modo de que podamos vivirlas.

Yo me muestro de acuerdo -piensa Andy-. Dag se muestra de acuerdo. Sabemos que por eso dejamos nuestras vidas y vinimos al desierto; a contar historias y a hacer que nuestras propias vidas sean historias dignas de contarse.<sup>189</sup>

Estos personajes treintañeros han abandonado la vida profesional que llevaban en el mundo capitalista. De pronto, sintieron que algo suyo se había extraviado; inclusive ellos mismos comenzaron a sentirse extraviados en los ambientes exclusivos del consumo y la frivolidad. En este sentido, Andy explica:

Llevamos unas vidas insignificantes en la periferia: somos unos marginados y hay muchas cosas en las que decidimos no participar. Queríamos silencio y ahora tenemos ese silencio. Llegamos aquí llenos de picores y granos, con el colon tan lleno de nudos que creíamos que nunca se nos volverían a mover las tripas. Nuestro metabolismo había dejado de funcionar, atascado por el olor de las fotocopiadoras, los ambientadores, el papel continuo y por la tensión constante de unos trabajos sin interés realizados a regañadientes y sin el menor reconocimiento. Teníamos impulsos invencibles que nos llevaban a confundir el comprar cosas con la creatividad, o tomar tranquilizantes y a convencernos de que bastaba con alquilar un video los sábados por la noche. Pero ahora que vivimos aquí, en el desierto, las cosas marchan mucho, mucho mejor.<sup>192</sup>

---

<sup>188</sup> Coupland, *Generación X*, p. 19

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 28

En ellos hay una profunda falta de interés hacia lo mundano. Pero no sólo el entorno material y simbólico les pesan: en estos personajes hay un conflicto constante acerca de cómo dirigirse y comportarse con los demás, es decir, con todos aquellos que al parecer mantienen una vida feliz y sin prerrogativas. Dag describe lo anterior desde su ámbito vivencial:

Tenía el convencimiento de que todas las personas con las que había ido al colegio estaban destinadas a hacer grandes cosas en la vida, y yo no. se divertían más; encontraban más sentido a la vida. No podía ni coger el teléfono; me consideraba incapaz de conseguir la animalesca felicidad de la gente que salía en la tele, de modo que tuve que dejar de verla [...] una vez creí que había perdido mi sombra. Tenía conectado el piloto automático.<sup>191</sup>

No sólo el éxito y la diversión se le escapaban de las manos a Dag, con la pasión y el amor ocurría algo similar:

Me volví asexual y notaba como si me hubieran vuelto el cuerpo del revés [...] los reclamos sexuales se hicieron omnipresentes y seguían siendo repulsivos. Cruzar la mirada accidentalmente con los trabajadores de un 7-Eleven se cargaba de un significado repugnante. Todas las miradas a los desconocidos planteaban la pregunta sin respuesta: "Eres el desconocido que me va a salvar?" Anhelaba el afecto, me aterraba el abandono, y me puse a preguntarme si en realidad el sexo no sería sólo una excusa para mirar con más profundidad el interior de los ojos de otro ser humano.<sup>192</sup>

La sociedad, el trabajo y sus mitos comenzaron a perder valor en la cosmovisión de Dag:

Empecé a encontrar repulsiva a la humanidad, reduciéndola a hormonas, bultos, secreciones y olores fétidos a metano. Al menos en aquel estado creía que no había posibilidad que volviera a ser el objetivo del mercado ideal. Si en Toronto había intentado estar vivo al considerarme liberado y creativo, mientras les seguía el juego a las multinacionales, era indudable que estaba pagando un precio.<sup>193</sup>

Así, parafraseando a Duras, muy pronto fue tarde en la vida de Dag:

Pero mi crisis no fue el que me abandonara la juventud sino también el abandono de un estilo, del sexo y del futuro, y todavía no sé de qué más. Empecé a ver este mundo como uno en el que las personas miran, digamos, a la Venus de Milo, que no tiene brazos, y se ponen a fantasear sobre hacer sexo con una

<sup>191</sup> Coupland, op. cit., p. 52

<sup>192</sup> *Ibidem*

<sup>193</sup> *Ibid*



amputada, o siguiendo un impulso moralista, ponen una hoja de higuera a la estatua de David, pero no sin arrancarle antes la verga para llevársela como recuerdo. Todos los acontecimientos se convirtieron en malos presagios; perdí la habilidad para tomar literalmente las cosas.<sup>194</sup>

Así, Dag concluye:

De modo que la cuestión era que necesitaba una hoja en blanco que ninguno leyera. Necesitaba aislarme todavía más. Mi vida se había convertido en una serie de incidentes terribles que sencillamente no se unían unos con otros para formar un libro interesante, y Dios mío, ¡uno enseguida se hace viejo! El tiempo corría (y corre). Así que me largué a donde el clima es cálido y seco y donde los cigarrillos son baratos. Como tú y Claire. Y aquí estoy.<sup>195</sup>

Establezcamos lo siguiente: si para alguien medianamente normal le es complicado enamorarse, qué pueden esperar estos jóvenes que de imprevisto han encontrado una existencia fútil y sin expectativas. El propio Coupland lo confirma:

Para los miembros de la generación X es extremadamente difícil, si no imposible, de hablar acerca del amor, la soledad o el miedo, sin preocuparse por sonar cursis o preocuparse por las burlas de los demás, porque son unos maestros en el arte de la ironía. [...] Pero obviamente, sienten las cosas intensamente, y el hecho de que no las expresen quiere decir que las están reteniendo hasta explotar. Es solamente contando historias que los personajes son capaces de darse cuenta como se sienten.<sup>196</sup>

Andy, al igual que Dag, mantiene los mismos conflictos emocionales:

Nunca me he enamorado [...] y ése sí es un problema. Al parecer no llego a ser más que un amigo de todas las personas, lo que sinceramente me fastidia de verdad. Me quiero enamorar.

O por lo menos, creo que quiero.

No estoy seguro. Parece tan... lioso.<sup>197</sup>

<sup>194</sup> Coupland, *op. cit.*, p. 53

<sup>195</sup> *Ibid.*, p.p. 53-54

<sup>196</sup> Abcarian, *op. cit.*

<sup>197</sup> *Ibid.*, p.p. 73-74

Una característica interesante en estos individuos es la capacidad crítica tan certera que poseen, afinada correctamente al cobrar conciencia de su realidad. Por ejemplo: en un episodio de la novela Andy lanza comentarios severos acerca de un chico llamado Tobias, el novio de Claire:

Tiene nuestra edad, y es el típico individuo de un colegio privado [...] Tiene uno de esos trabajos en un banco, donde gana mucho dinero, de esos lugares de los que te olvidas inmediatamente cuando te lo cuenta en una fiesta. Adopta una actitud presuntuosa de directivo de empresa importante. No ve nada estúpido ni ofensivo frecuentar restaurantes caros que tienen nombres artificiales y posesivos como McTuckey's u O'Dooligan's. Conoce todas las variaciones y matices de los mocasines con borlas ("Nunca podría llevar unos zapatos como los tuyos, Andy. Parecen mocasines indios. Demasiado informales.")<sup>198</sup>

Aún cuando los jóvenes equis se debaten en preguntarse que ocurrió primero, si los marginaron de la sociedad o ellos la marginaron, son capaces de detectar y reprobar una sociedad ebria de banalidad, en la que el valor rector es el de la oferta y la demanda. Además, los equis inician la crítica con sus progenitores. Así, en una discusión sostenida entre Andy y Dag, éste último le aconseja:

Cómetelos. Acéptalos como parte de lo que has llegado a ser, y sigue con tu vida. Considéralos como gastos profesionales. Al menos tus padres hablan de cosas importantes. Yo trato de hablar con los míos de cosas como las cuestiones nucleares que tanto me interesan, y es como si hablara bratislavo. Me escuchan con benevolencia durante el tiempo apropiado, y después de que he tomado alas, me preguntan por qué vivo en un sitio tan olvidado de Dios como el desierto de Mojave y cómo va mi vida amorosa. Hazles a los padres la más mínima confidencia y la utilizarán de palanqueta para abrirte y arreglarse la vida sin la menor perspectiva. A veces me apetece darles un mazazo. Quiero decirles que envidio que se hayan educado en un mundo tan limpio, tan libre del problema del futuro sin futuro. Y me apetece estrangularlos por la despreocupación con la que nos han dejado el mundo, como si fuera ropa interior sucia.<sup>199</sup>

<sup>198</sup> Coupland, op. cit., p. 114

<sup>199</sup> Ibid, p.p. 122-123

Considero que el momento de la novela donde se muestra mejor este sentir generacional de los equis, es cuando Andy visita a sus padres en Navidad. En un intento por conciliar la unidad familiar, Andy compra una cantidad enorme de velas de todos tipos. Durante la mañana de Navidad, Andy pide a su familia aguardar un poco antes de que bajen, ya que está apurando en encender todas las velas posibles en la sala. Cuando ha concluido su labor, sus padres descienden. Entonces:

-Oh, Dios... -dice mi madre, cuando los tres entran en la habitación, sin habla, girando lentamente en círculos, viendo el habitualmente espantoso cuarto de estar cubierto por una masa de pastel fundida y viva de fuego blanco, un imperio flotante de luz ideal. Todos nos liberamos al instante de las vulgaridades de la gravedad; entramos en un reino en el que todos los cuerpos pueden realizar acrobacias como un astronauta en órbita, animados por las sombras febriles y acariciantes.

-Es igual que París... -dice mi padre, refiriéndose, estoy seguro, a la catedral de Notre Dame, mientras respira el aire caliente y oliendo ligeramente a quemado, del modo en que debe de oler el aire, digamos, después de que un ovni deje una quemadura circular en un campo de trigo.

Yo también contemplo los resultados de mis esfuerzos. Dentro de la cabeza estoy reinventando de este viejo espacio que se ha convertido en una explosión de amarillo cromo. El efecto incluso supera lo que me había propuesto; esta luz me está abriendo, sin dolor y sin rabia, agujeros de acetileno en la frente y lanzándome fuera del cuerpo. Esta luz también hace que brillen los ojos de mi familia, aunque sólo sea de momento, ante las posibilidades de existir en nuestra época.

-Oh, Andy -dice mi madre, sentándose-. ¿Sabes a qué se parece? Se parece al sueño que a veces tenemos todos... de que estás en casa y de repente descubres una habitación nueva que nunca habías sabido que estuviera allí. Pero una vez que has visto la habitación, te dices: "Oh, pero si es evidente... claro que esta habitación está ahí. Siempre ha estado."

Tyler y mi padre se sientan, con la torpeza agradable del que ha ganado el gordo en la lotería.

-Es un video, Andy -explica Tyler-, un video total.

Pero hay un problema.

Posteriormente la vida recupera la normalidad. Las velas se van apagando lentamente y prosigue la vida normal de una mañana. Mi madre va a preparar una cafetera; mi padre desconecta el núcleo de actinio de los detectores de humo para evitar un cataclismo sonoro. Tyler busca en su calcetín y destroza los regalos.

-¡Unos esquis nuevos! ¡Me podría morir!

Pero yo tengo una sensación...

Es la sensación de que nuestras emociones, si bien maravillosas, resultan vacías, y me parece que eso se debe a que somos de clase media.

Ya se sabe, cuando uno es de clase media, tiene que vivir con la conciencia de que la historia le ignorará. Tiene que vivir con la conciencia de que la historia nunca

apoya sus causas y que la historia nunca siente pena por ti. Es el precio que hay que pagar por las comodidades y el silencio cotidiano. Y debido a ese precio, cualquier felicidad es estéril; cualquier tristeza carece de consuelo. Y cualquier pequeño momento de belleza intensa y fulgurante como el de esta mañana quedará completamente olvidado, disuelto en el tiempo como una película de super-8 abandonada bajo la lluvia, sin sonido, y pronto reemplazada por miles de árboles que creen en silencio.<sup>222</sup>

La abulia, el desencanto por el presente y la decepción por el futuro circundan el espacio de esta generación equis. Desean mucho, pero aspiran a casi nada. Entre la soledad y la crítica mordaz, producen una realidad imaginaria, en donde encuentran refugio para calmar la insatisfacción de jugar un juego de antemano perdido. Ernesto Priego resume los aciertos estético-comunicativos de Coupland, al que define como

un escritor que buscaba desentrañar, mediante la literatura, la problemática de la posmodernidad. El brutal choque entre el horizonte de expectativas ficticias creado por las universidades y la vida cotidiana real hace de Claire, Andy y Dag los representantes de una juventud desesperanzada y deprimida, insatisfecha, intelectualmente crítica pero inmensamente apática. Símbolo de la soledad colectiva de las sociedades urbanas contemporáneas, los personajes de Coupland no buscaban, sin embargo, reunir ni aun en toda su complejidad psicológica los patrones a seguir por algún sector de la sociedad determinado.<sup>223</sup>

*Generación X* es, entonces, el primer estadio de toda una estética comunicativa que cobrará importancia a lo largo de la década de los noventa. La primera marca en la coyuntura finisecular.

### 2.3.2. Breve panorama concomitante de narradores norteamericanos.

#### 2.3.2.1. *John Fante y Raymond Carver*

El éxito y el reconocimiento no fueron conocidos por John Fante. En vida siempre tuvo que luchar a contracorriente para hacerse de un espacio en las letras estadounidenses, pero gracias a Charles Bukowski es que ahora tenemos la oportunidad de conocer su obra.

<sup>222</sup> Coupland, op. cit., p.p. 206-208

<sup>223</sup> Priego, "La literatura que definió la Norteamérica de los noventa." *Viceversa*, enero de 1996, p. 6

Hijo de inmigrantes italianos, Fante es una influencia muy presente en la narrativa de varios escritores que adquirieron un nombre durante la década de los noventa; de ahí la importancia de señalarlo como uno de los símiles directos de esta generación de autores.

Fante posee dos novelas mayores -*Espera a la primavera*, *Bandini* y *Pregúntale al poko*, en las que plasma, a través de su alter Ego, Arturo Bandini, sus obsesiones fundamentales:

Bandini intuye la ciudad como una selva habitada por bestias acechantes, no les teme pero sabe que un descuido bastaría para ser devorado. Su crueldad casi animal es el refugio de sus miedos elementales, sus sentimientos extremos lo orillan a morder y a defenderse con el concono de una fiera acorralada.<sup>222</sup>

En *Espera a la primavera*, *Bandini*, Fante elabora una descripción corrosiva y dura de su infancia y posterior adolescencia. En la obra realiza una operación sin anestesia a todos aquellos ámbitos que comienzan a repudiarle al joven Bandini: la familia, la escuela, el amor y la integración se convierten en blancos, donde las flechas envenenadas del autor resquebrajan los convencionalismos de esas instituciones. De hecho, Bandini, quien se siente marginado de la sociedad debido a su condición inmigrante, detesta la abnegación de su madre y el egoísmo de sus hermanos. En el amor, fracasa en el intento de conquistar a una chica que no es ni inmigrante ni de su clase social. La lucha del protagonista se centra en adquirir una conciencia cada vez mayor hacia su origen social; se siente verdaderamente como un extranjero: "Arturo celebra, por insignificante que sea, cualquier acto que lo aleje de ese espeso pantano de resignación y miseria."<sup>223</sup>

En *Pregúntale al poko*, Bandini es ahora un adulto, el cual es un escritor marginal al cual se le niegan las oportunidades de éxito. En la novela, el personaje deambula en los barrios sórdidos y violentos de Los Ángeles; el único objeto de valor que posee es una revista que contiene el único cuento que ha publicado:

<sup>222</sup> Fadanelli, "¡Soy Arturo Bandini!", La Crónica, domingo 30 de julio de 2000, p.p. 3-4

<sup>223</sup> *Ibidem*

Bandini muere como un perro, es cruel y sensible (sentimental); vaga por los cuartos de hotel, por los sucios cafés de los suburbios, pelea con los puños. En Pregúntale al polvo, Fante dibuja, sin bisutería narrativa, el paisaje en el que los hombres pasean como animales dispuestos a morderse el cuello.<sup>254</sup>

Para Arturo Bandini el presente se presenta siempre hostil, mientras que el futuro es una aventura aleatoria. Aquí un breve ejemplo:

Una noche estaba sentado en la cama de la habitación de mi pensión de Bunker Hill, justo en el centro de Los Ángeles. Era una noche importante en mi vida porque tenía que tomar una decisión con respecto a la pensión o pagaba o me tenía que ir: era lo que decía la nota, que la casera había deslizado por debajo de la puerta. Un problema tremendo, que merecía toda mi atención. Lo resolví apagando la luz y metiéndome en la cama.<sup>255</sup>

En la narrativa de Fante está condensada la miseria y la degradación humana, en donde prevalece la ley de la selva como única garantía de sobrevivencia.

En lo que respecta a Raymond Carver, su obra está inscrita peldaños más arriba en la escala social, en comparación a Fante. En el cuento, Carver disecciona a la sociedad concentrando su mirada punzante en la clase media estadounidense. Ya en sus primeros escritos, Carver describía situaciones predominantemente claustrofóbicas, pobladas por individuos enajenados por el trabajo, anodinos y mediocres, los cuales habitan en suburbios igual de intrascendentes como su existencia misma.

Se trata, en los relatos de Raymond Carver, acerca del suceso cotidiano, rutinario, que para la mayoría de los hombres suele significar la realidad. Para afrontarla no requiere de subterfugios, ni de sofisticados ardidés literarios; muy al contrario, la atrapa describiendo los detalles más simples de su geografía. Carver se introduce al interior de esas mazmorras donde se procrea la clase media (una especie de clase media rural, fanática) y a través de una sencillez narrativa nos ofrece –congeladas– sus obsesiones más perturbadoras. Una indiscreción estética lo lleva a describir el velado terror, las enfermedades inconfesables de una comunidad aparentemente en calma: normal.<sup>256</sup>

<sup>254</sup> Fadanelli, "Informe caótico de la nueva literatura de Estados Unidos", Sábado de Unomásuno, sábado 14 de marzo de 1998, p. 1

<sup>255</sup> Fante, *Pregúntale al polvo*, p. 43

<sup>256</sup> Fadanelli, "Informe caótico de la nueva literatura...", p. 2

Los personajes y las historias de Carver son comúnmente fracasados, insatisfechos.

Recluidos en ambientes conservadores y monótonos, mantienen un desagrado existencial latente. Esto se aprecia en el siguiente cuento, titulado *Mecánica Popular*:

Aquel día, temprano, el tiempo cambió y la nieve se deshizo y se volvió agua sucia. Delgados regueros de nieve derretida caían de la pequeña ventana -una ventana abierta a la altura del hombro- que daba al traspatio. Por la calle pasaban coches salpicando. Estaba oscureciendo. Pero también oscurecía dentro de la casa. Él estaba en el dormitorio metiendo ropas en una maleta cuando ella apareció en la puerta.

¡Estoy contenta de que te vayas! ¡Estoy contenta de que te vayas!, gritó. ¿Me oyes? Él siguió metiendo sus cosas en la maleta.

¡Hijo de puta! ¡Estoy contentísima de que te vayas! Empezó a llorar. Ni siquiera te atreves a mirarme a la cara, ¿no es cierto?

Entonces ella vio la fotografía del niño encima de la cama, y la cogió.

Él la miró; ella se secó los ojos y se quedó mirándole fijamente, y después se dio la vuelta y volvió a la sala.

Trae aquí eso, le ordenó él.

Coge tus cosas y lírgate, contestó ella.

Él no respondió. Cerró la maleta, se puso el abrigo, miró a su alrededor antes de apagar la luz. Luego pasó a la sala.

Ella estaba en el umbral de la cocina, con el niño en brazos.

Quiero el niño, dijo él.

¿Estás loco?

No, pero quiero el niño. Mandará a alguien a recoger sus cosas.

A este niño no lo tocas, le advirtió ella.

El niño se había puesto a llorar, y ella le retiró la manta que le abrigaba la cabeza.

Oh, oh, exclamó ella mirando al niño.

Él avanzó hacia ella.

¡Por el amor de Dios!, se lamentó ella. Retrocedió unos pasos hacia el interior de la cocina.

Quiero el niño.

¡Fuera de aquí!

Ella se volvió y trató de refugiarse con el niño en un rincón, detrás de la cocina.

Pero él les alcanzó. Alargó las manos por encima de la cocina y agarró al niño con fuerza.

Suéltalo, dijo.

¡Apártate! ¡Apártate!, gritó ella.

El bebé, congestionado, gritaba. En la pelea tiraron una maceta que colgaba detrás de la cocina.

Él la aprisionó contra la pared, tratando de que soltara al niño. Siguió agarrando con fuerza al niño y empujó con todo su peso.

Suéltalo, repitió.

No, dijo ella. Le estás haciendo daño al niño.

No le estoy haciendo daño.

Por la ventana de la cocina no entraba luz alguna. En la casi oscuridad él trató de abrir los aferrados dedos de ella con una mano, mientras con la otra agarraba al niño, que no paraba de chillar, por un brazo, cerca del hombro.

Ella sintió que sus dedos iban a abrirse. Sintió que el bebé se le iba de las manos.

¡No!, gritó al darse cuenta de que sus manos cedían.

Tenía que retener a su bebé. Trató de agarrarle el otro brazo. Logró asirlo por la muñeca y se echó hacia atrás.

Pero él no lo soltaba.

Él vio que el bebé se le escurría de las manos, y estiró con todas sus fuerzas.

Así, la cuestión quedó zanjada.<sup>227</sup>

Los cuentos de Carver son verdaderas fotografías del desconsuelo y la dispersión humana; la desesperanza y la vertiginosidad del tiempo se revelan inmisericordes ante la fragilidad del ser:

Carver construye sus historias de matrimonios en bancarrota a partir de evitar las explicaciones, resistirse a psicologizar y empobrecer deliberadamente el lenguaje de sus personajes. "me interesan más mis personajes, la gente en mis historias", dijo Carver en una entrevista, "que los lectores." Ese interés es acaso lo que está detrás de "dejar a los personajes hablar desde su propia reticencia a hacerlo". Los personajes más entrañables de Carver son precisamente los que tienen más problemas para comunicarse.<sup>228</sup>

Sin proponérselo, Carver y Fante sembraron las semillas que durante la década finisecular del siglo XX, algunos escritores reutilizaron con pertinencia para ofrecernos una visión de mundo nada distante de la que estos escritores mostraron en su tiempo.

### 2.3.2.2. *Elizabeth Wurtzel*

Surgida del periodismo cultural, Elizabeth Wurtzel saltó a las grandes ligas de la literatura con una novela autobiográfica basada en las experiencias que tuvo frente a la depresión, la angustia y la soledad, y de cómo contrarrestó estos fenómenos con la ayuda del Prozac, la cual es una droga legalizada que provee a sus consumidores una capacidad socializadora y eufórica cuando esto atraviesan periodos depresivos; con esta sustancia, la

<sup>227</sup> Carver, *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, p.p. 125-127

<sup>228</sup> Mejía Madrid, "¿Quién es Raymond Carver?", *La Jornada semanal*, 9 de julio de 2000, p. 10



felicidad nunca ha sido más artificial como ahora. En el prólogo mismo, Wurtzel desata sus demonios:

Empiezo a tener la sensación de que algo no funciona. Como si la suma de todas las drogas –el litio, el Prozac, el Desyrel e incluso la desipramina que tomo de noche, para dormir– ya no pudiera combatir eso que no marcha bien en mí desde el principio. Me siento como un modelo defectuoso, como si ya hubiese salido de la cadena de montaje bien jodida, hecha un ocho, como si mis padres debieran haberme llevado a arreglar antes de que caducase la garantía. Pero de eso ya hace mucho tiempo.

Empiezo a pensar que, en realidad, la depresión no tiene cura, que la felicidad es una batalla constante que tendré que librar mientras siga con vida. Me pregunto si vale la pena.

Empiezo a sentir que ya no puedo manteniendo el tipo ni un día más, y de un momento a otro se me va a empezar a notar. Ojalá supiera qué es lo que no funciona.

A lo mejor tiene que ver con la estupidez que ha caracterizado mi vida entera, no lo sé.

[...]

Tengo la impresión de que, prácticamente, mi madre me da por perdida; ha llegado a la conclusión de que no sabe muy bien cómo ha podido criar a esta, en fin, a esta cosa, a esta rocanrolera que se ha violado el cuerpo con un tatuaje y un aro en la nariz, y aunque me quiere mucho ya está harta de que siempre recurra a ella cuando todo se viene abajo. Nunca he recurrido a mi padre. La última vez que hablamos fue hace un par de años. Ni siquiera sé dónde está. Luego hay que contar con mis amigos, pero cada cual tiene su propia vida y así como a ellos les gusta hablar de todo a fondo, analizarlo todo, esbozar hipótesis a cada paso, lo que yo necesito en realidad, lo que de verdad estoy buscando es algo que no puedo expresar con palabras. No es algo verbal: necesito amor. Necesito eso que empieza a ocurrir cuando se apaga el cerebro y se enciende el corazón.

Y sé que está por ahí, en alguna parte, sólo que no lo siento.

Lo que sí siento es el miedo a ser adulta, de estar sola en este ático enorme, lleno de compactos, bolsas de plástico, revistas, pares de calcetines sucios y montones de platos sucios, tantos que ni siquiera se ve el suelo. Estoy segura de que no tengo a qué recurrir, de que ni siquiera puedo ir andando a ninguna parte sin tropezar ni caer, y sé que quiero salir de este atolladero. Quiero salir. Nadie me querrá nunca, tendré que vivir y morir sola, no llegaré deprisa a ninguna parte, no seré nada de nada. No habrá nada que me salga bien. La promesa de que al otro lado de la depresión hay una vida maravillosa, una vida por la cual vale la pena sobrevivir al suicidio, habrá resultado ser una mentira. Todo se convertirá en una enorme patraña.<sup>229</sup>

<sup>229</sup> Wurtzel, *Nación Prozac*, p.p. 13-15

*Nación Prozac* muestra la lucha encarnizada entre la autora y una depresión abrumadora y letal. Largas noches de soledad, sexo en frío e intentos de suicidio fallidos son algunos referentes que Wurtzel muestra con desgarró y agonía. Para la protagonista, la felicidad es mera chabacanería.

Se trata del reencuentro literario más actual de la problemática juvenil hacia el fin de siglo. ¿Qué es lo que causa que una niña de doce años que escuchaba el *Velvet Underground* mientras sus amigas jugaban a la obra *Vaseline (Grass)* se intente suicidar mediante una sobredosis? ¿Qué la obliga, siendo una universitaria de veintisiete años, colaboradora de las revistas más prestigiadas en América de Norte, físicamente bella y dolorosamente inteligente, a hundirse en una depresión que la tira al suelo y no la deja levantarse? Para Wurtzel el problema del Prozac radica en su naturaleza de paraíso artificial. No puede soportar tener que depender de un agente externo para vivir sin depresión, lo cual le deprime tremendamente. Dejar la droga implica el suicidio. [...] La historia de Wurtzel es el relato de una mujer que lucha por entender su propia existencia y darle algún sentido. [...] La de Wurtzel es una obra literaria de naturaleza intensamente metonímica, en el que todo el sistema vital de las sociedades contemporáneas se ve retratado, criticado y expuesto por sus mismas aberraciones.<sup>212</sup>

### 2.3.2.3. *Sam Shepard y Barry Gifford*

La prosa y poesía de Sam Shepard (Illinois, 1942) son peculiarmente ricas en imágenes. A Shepard le gusta capturar el tiempo en poemas y narraciones breves, mostrando personajes que van y vienen a todo lo largo y ancho de las carreteras. En su vagancia, conocen el amor furtivo, la delincuencia, la reflexión y la soledad.

El sur de Estados Unidos, desde California hasta Tejas, ha representado para algunos escritores la metáfora ideal del desierto. Las pequeñas concentraciones humanas se enlazan por carreteras que llevan hasta ellas el mensaje de las ciudades mayores; así los pueblerinos, los sedentarios rurales saben de la vida que agita las fortalezas urbanas. Las aldeas regadas anárquicamente en la superficie desértica viven ancladas en un tiempo aletargado. Su letargo es producto del sol y del aislamiento. Cuando las grandes ciudades se hagan pedazos debido a un exceso de civilización, los bárbaros del desierto seguirán bebiendo Budwiesers a un lado de la carretera. Sam Shepard es el viejo vaquero del Oeste, el vaquero exiliado voluntariamente del progreso. [...] desde su granja en Virginia, mira el derrumbe de los enormes conglomerados de hormigón.<sup>211</sup>

<sup>212</sup> Priego, op. cit., p. 9

<sup>211</sup> Fadlanelli, "Informe caótico de la nueva literatura...", p. 2

La obra de Shepard se compone de referentes exactos; en el cultivo del detalle muestra el primer signo del gran Apocalipsis que nos acecha:

A ver si lo entiendo  
 ¿Dices  
 Que te tortura el no poder escribir  
 O que  
 No puedes escribir porque estás torturado?  
 ¿Dices  
 Que estos tiempos te han convertido en un escéptico  
 O que  
 Estos tiempos confirman tu escepticismo?  
 Mira, voy a decirte una cosa  
 Preferiría tener que echarles el lazo a las reses  
 Que hablar de política contigo  
 Preferiría caer borracho perdido  
 Debajo de un camión con remolque  
 Tu desesperación es más aburrida  
 Que el Merv Griffin Show  
 Tu gimoteante lloriqueo  
 Tus grandes soluciones baratas para la delincuencia  
 Levanta el culo y ponte a cocinar  
 Haz con tu tiempo  
 Lo que quieras  
 Pero no malgastes el mío.  
 2/80, Santa Rosa, Ca. <sup>212</sup>

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

Para Shepard, la pequeñez de la circunstancia encierra siempre escapes arrebatados, incomunicación, muerte y violencia latentes, como en el siguiente texto:

Esta es la gran noche del delito. La poli lanzada en febril persecución. La luna llena está congelada. Los durmientes sueñan balazos. Suenan las sirenas en mil calles. En una remota cocina una mujer se ha metido en una situación bastante grave con un hombre. Está asustada, pero ahora le sale la furia. Él está borracho y cada vez se muestra más enloquecido. Ya ha abierto un enorme boquete en la puerta principal. El empujado roto aletea al viento. La noche salta sobre ellos. No se oyen gritos porque no hay nadie que pueda oírlos. No hay teléfono. No hay coche porque las llaves las tiene él. Ella le observa estremecerse de rabia. Una rabia de origen desconocido. Ella le observa jugar con los cartuchos de plástico verde. Ella se lanza hacia el agujero de la puerta. Él cae de bruce. Ella se ha escapado y está en el patio del ganado. Descalza. Se hunde hasta las rodillas en el estiércol. Oye un disparo en el porche. Aguarda el momento en que su cuerpo lo sentirá. Nada. Arranca las piernas del embarrado estiércol tirando de ellas con sus propias manos. Se aleja hacia la luz de la colina. No consigue recordar de quien es esa luz.

<sup>212</sup> Shepard, *Crónicas de motel*, p. 54

No recuerda si es la luz de una casa o simplemente la luz de algún establo. Mejor con luz que sin ella, piensa. Mejor la luz que la oscuridad. Tropieza y cae en los profundos surcos. Avanza por tierra, a zarpazos. Mejor una luz, cualquier luz, que la oscuridad.

18/1/80, Petaluma, Ca.<sup>213</sup>

La soledad profunda enmarcada por noches inquietantes revela en los escritos de Shepard un aroma amargo hacia el mundo, el cual ofrece pocas cartas buenas para seguir jugando, nunca para ganar. "En los relatos de [...] Crónicas de motel, Shepard le dispara al tiempo con su vieja escopeta para que los sucesos del día, cargados de plomo, discurren lentamente como sombras calcinadas por el sol del desierto."<sup>214</sup> Lo anotado por Fadaneli, Shepard lo confirma en esta pieza:

Esta noche alejo de mí a todo el mundo. Lo he hecho durante todo el día, pero esta noche sigo haciéndolo hasta con virulencia. He acampado junto a mi ventana favorita y por mucho que toquen armónicas, por mucho que oiga entrechocar los platos, risas y voces de otras habitaciones de esta casa, nada me arrancará de aquí. Lo que verdaderamente ansío es el momento en el que se desvanece el día. Coches que acaban de encender los faros. Lechuzas tanteando el terreno. Este ataque de malevolencia se desvanece poco a poco cuando se hace verdaderamente de noche. Siempre me pongo raro con el Veranillo. Ya lo he notado otras veces. Mi organismo entero se siente estafado. Justo cuando el cuerpo empezaba a enamorarse de las doradas hojas de Chopo que caían planeando. Del olor a leña de Madroña quemándose. El Veranillo desgarrado de parte a parte el salvaje encanto del Otoño.

No tengo ganas de rondar por ahí quitándome hasta la camisa. Lo que quiero son gruesas capas de mantas canadienses y un buen fuego. Y perros. Y noches frías, frías.

22/9/80, Santa Rosa, Ca.<sup>215</sup>

La obra de Barry Gifford se asemeja a la de Shepard en lo que respecta a la carretera, al desierto y la soledad. Pero a diferencia de Shepard, Gifford dota a sus personajes de un carácter agresivo y casi animal. El viaje en automóvil, el crimen y la violencia física y sociológica son sus referentes más preciados:

<sup>213</sup> Shepard, op. cit., p. 82

<sup>214</sup> Fadaneli, "Informe caótico de la nueva literatura...", p. 2

<sup>215</sup> Shepard, op. cit., p. 122

La historia de Sailor y Lula y Perdita Durango [...] se nos presentan como el ejemplo más actual de una *road literature*. A pesar del ambiente surrealista en el cual Gifford elabora sus historias, a pesar del realismo mágico agringado [...] que impregna algunos de sus pasajes, sus novelas contienen un conglomerado de personajes siniestros y de anatomía cinematográfica que han servido, por ejemplo, a David Lynch para hacer de *Wild at Heart* una película pagada de seres extraños y paisajes iluminados por el brillo del metal y la sangre.<sup>16</sup>

Tal y como señala Fadanelli, en los escritos de Gifford la presencia de las armas de fuego, el dolor y la sangre desempeñan un papel fundamental. Además; sus personajes siempre están en constante movimiento, buscando, encontrando, huyendo, perdiendo y nuevamente buscando. Veamos un ejemplo tomado de la novela *La vida desenfrenada* de Sailor y Lula, acerca de una descripción de Sailor:

Sailor había trabajado cargando camiones en un aserradero de las afueras de Petal, Mississippi, "La capital norteamericana del juego de damas." Aquello duró seis meses, durante los cuales vivió solo en un miserable hotel de Hattiesburg, bebiendo demasiado y pensando sin cesar en Lula y en su hijo Pace. No había imaginado lo mucho que los echaría de menos, en especial a Pace. Durante los casi diez años que había pasado en la cárcel condenado por atraco a mano armada, había acariciado la idea de que cuando saliera vivirían todos juntos. Pero cuando vio a Pace y Lula, le entró pánico y escapó corriendo. A partir de entonces su vida había sido un infierno. Sailor detestaba Hattiesburg, adonde había ido sólo porque en cierta ocasión un convicto amigo suyo había comentado lo hermoso que era aquel pueblo en primavera, cuando florecían las magnolias. Las magnolias florecieron, desde luego, pero su belleza no contribuyó a mejorar el estado de ánimo de Sailor. Necesitaba un cambio, y Nueva Orleans, donde él y Lula habían sido tan felices durante unos días, diez años atrás, parecía el lugar más indicado.<sup>17</sup>

La estética comunicativa de Gifford se caracteriza por referentes como la muerte o la desolación. Nunca sus personajes y sus contextos son del todo alegres, acaso su felicidad es efímera, incierta. Es común encontrar individuos que huyen o persiguen alguien o algo:

A Elmer le gustaba todo aquello. Le encantaba estar en la ciudad de Nueva Orleans, lejos de la granja para siempre, lejos de su padre, Hershel Burt y de su hermano mayor, Emile; aunque la verdadera que nunca le volverían a darle la lata, pues Elmer los había destruido a los dos al igual que ellos habían destruido a su madre, Alma Ann. Había hecho picadillo a su padre y a su hermano, dividiéndolos exactamente en cien trozos, y enterrado un trozo en cada uno de los acres del

<sup>16</sup> Fadanelli, "Informe caótico de la nueva literatura...", p. 2

<sup>17</sup> Gifford, *La vida desenfrenada de Sailor y Lula*, p. 18

terreno que Hershel Burt poseía en la parroquia de Evangeline, junto al arroyo Nezpique. Después de hacerlo, Elmer se dirigió a Mamou para visitar la tumba de Alma Ann. Le dijo que ya podía descansar tranquila, y luego hizo autostop hasta Nueva Orleans.<sup>218</sup>

La impresión que causan las lecturas de Gifford es que sus personajes parece que viven en constante penitencia, como si sobre ellos pesara un gran castigo, algo parecido al pecado original. Por ello viven al día, a contrareloj: existen, aman, asesinan para salvar el día y a ellos mismos. Sus acciones son el reflejo, en extremo, de una sociedad de finales de siglo constituida por la prisa en rebasar, o aniquilar, a otro y a los demás.

### 2.3.3. Bret Easton Ellis: el *enfant terrible* finisecular.

El famoso dicho popular que dice "nadie es profeta en su propia tierra", se aplica con frecuencia a los artistas. Ya en 1982, José Emilio Pacheco anotaba esta circunstancia adversa, cuando mencionaba que en esa época el escritor más famoso y reconocido en México era Gabriel García Márquez, mientras que el más odiado de México era Octavio Paz; en Colombia, ocurría lo contrario: el escritor más famoso era Octavio Paz; el más odiado: García Márquez. ¿Dónde celebrarán los veinticinco años de Piedra de sol? –se preguntaba con ironía Pacheco- En Colombia. Y ¿Dónde festejarán los veinticinco años de Cien años de soledad? En México.

Un caso reciente en la literatura se dio con el escritor estadounidense, Bret Easton Ellis, (Los Ángeles, 1964) durante la década de los noventa. Graduado en la universidad de Bennington, en Vermont, inició su carrera literaria a los 23 años cuando publicó *Menos que cero* en 1985. La obra causó de inmediato animadversión en varios sectores conservadores de las

---

<sup>218</sup> Gifford, *op.cit.*, p. 30

letras debido al contenido explícito de la misma: "semilla de lo que ha sido una de las crónicas más pulsantes y desfachatadas de la pesadilla conocida como american way of life."<sup>219</sup>

Ubicada en la ciudad de Los Ángeles durante los años ochenta, época del florecimiento comercial del videoclip y los videojuegos, *Menos que cero* es una crónica al desnudo de una generación que se manifestaba insensible, frívola, banal, consumista y hedonista ante la proximidad del fin de siglo. El consumo ilimitado de drogas, la indistinción sexual y la prostitución masculina en que incurren varios *juniors*, hijos de productores de cine y demás empresarios, son algunos referentes que Easton Ellis aborda sin concesiones. En la novela priva un aburrimiento generalizado por parte de estos jóvenes, plenamente millonarios y profundamente decepcionados, desencantados del mundo de las fiestas sin final en discoteques y restaurantes de moda. Ataviados con ropa de diseñador y a bordo de autos de lujo, la vida de los personajes es tan efímera e intrascendente como las relaciones afectivas que sostienen con su familia y sus amigos.

Menos que cero trasnina por sus páginas el vértigo del vacío generado ante la pérdida de ideologías –incluido el defenestrado american dream–, ejemplificada por Hollywood y sus vástagos, hijos de productores y magnates que se solazan en su propio vómito. [...] Menos que cero es la crónica exhaustiva de la vertiginosa vida sin centro, de la existencia cotidiana alimentada de vísceras morales producidas por exceso de drogas, de sexo visto/vivido en plan de consumo en seco, sin siquiera mínimo interés por ver/conocer al compañero sexual. El tono gélido de la novela, sus cerebrales descripciones carentes de sentimientos, su ausencia total de nexos con cualquier actitud humana, hicieron de *Menos que cero* una causa célebre para la inminente generación yupi que, formada de tiburones hambrientos, ingresó a la maquinaria del poder para erigir al dinero, a las reglas del mercado, a toda faceta económica como único, último vértigo de la era del vacío. Menos que cero relataba morbosa, hiperrealistamente, el síntoma y cómo empeoraría.<sup>220</sup>

<sup>219</sup>Matamoros, "American psycho: cuando el horror nos alcance", Suplemento X de Unomásuno, viernes 21 de julio de 2000, p.p. 6-7

<sup>220</sup>Coria, "Ellis sociópata", El Financiero, lunes 17 de julio de 2000, p. 96

La novela trata sobre las vacaciones de fin de año que pasa Clay, el personaje principal, en Los Ángeles. A partir de la narración en primera persona, la abulia se muestra natural, como si fuera una propiedad indiscutible de este joven de dieciocho años:

A la mañana siguiente me despierto tarde oyendo el estruendo de Duran Duran que llega del cuarto de mi madre. La puerta está abierta y mis hermanas están tumbadas en la enorme cama, en traje de baño, hojeando números atrasados de GQ, mientras ven una película porno en el Betamax. Me siento en la cama, también en traje de baño, y me dicen que mamá salió a almorzar y que la muchacha ha ido a la compra y miro la película durante diez minutos, preguntándome de quién será... ¿De mi madre? ¿De mis hermanas? ¿El regalo de Navidad de algún amigo? ¿Del dueño del Ferrari? ¿Mío? Cuando el tipo se viene una de mis hermanas dice que le parece horrible y bajo la escalera, salgo a la piscina, nado.<sup>221</sup>

Para 1987, Ellis publica su segunda novela, *Las leyes de la atracción*, la cual es un conglomerado de necesidades, deseos, frustraciones y aventuras carnales de un grupo de jóvenes universitarios. En la obra, donde los roles sexuales están entremezclados, cada personaje particulariza sus obsesiones erótico-amorosas, dando como resultado un libre tránsito de preferencias y posturas sexuales; así, por ejemplo, una noche puedes dormir con alguien del sexo opuesto, y al tercer día quizá lo hagas con alguien del tuyo. En el interior del campus universitario, la sucesión de fiestas son preámbulos coitales, y sus protagonistas encaran al sexo de diversas maneras: algunos, como el caso siguiente, sólo fornican para conservar la forma física:

La chica que se cogió Mitchell la noche pasada y que me quiero volver a coger yo está de pie en el mostrador de las bebidas. Puedo verla perfectamente desde donde estoy sentado. Habla con su amiga ceramista, gorda y lesbiana (probablemente). Lleva un vestido que no puedo describir. Supongo que quizá se podría llamar kimono, pero más corto, y un jersey encima. Es un jersey muy grande pero todavía se puede decir que tiene un cuerpo maravilloso y no parece que lleve sostén así que parece que sus tetas no están nada mal. Conozco algo a esa chica; después de la noche que pasamos juntos, hablé con ella un viernes por la noche en una fiesta en Franklin. Debe ir a mi clase, pero no estoy seguro pues no voy tan a menudo como para asegurarlo. Pero, sea lo que sea, es la siguiente.<sup>222</sup>

<sup>221</sup> Easton Ellis, *Movies que amo*, p. 67

<sup>222</sup> Easton Ellis, *Las leyes de la atracción*, p. 42



En cuanto a las mujeres, ellas asumen una sexualidad intermitente, tratando de llenar vacíos existenciales:

No sé por qué me acuesto con Franklin. A lo mejor es porque a Judy le gusta, o porque se acuesta con él de vez en cuando. A lo mejor es porque es alto y viene el pelo moreno y me recuerda a Víctor. A lo mejor es porque estamos en una fiesta el domingo por la noche y está oscuro y estoy aburrída, pero de todos modos ¿qué voy a hacer en Booth? Debería saber lo que hago. A lo mejor es porque Judy fue a Manchester al cine. No lo sé. A lo mejor es porque él... bueno está allí. Pero no es la única posibilidad. También está ese chico francés tan guapo que se me acerca y dice que está enamorado de mí. Pero también me recuerda que a lo mejor debería irme a Europa a buscar a Víctor y traerlo de vuelta a casa. Hablamos. Franklin y yo. Pero no demasiado. [...] De hecho espero (aunque no en realidad) que Judy vuelva, pues no quiero terminar haciéndolo. Bailamos un par de canciones antiguas. Me invita unas copas. Cuando suda está guapo de verdad. ¿Qué estoy diciendo? Es el ligue de Judy. Pero luego me enfado con él: mira que engañar a Judy con un imbécil como éste. Pero me emborracho y estoy demasiado cansada para discutir y caigo en sus brazos y él no sabe qué hacer conmigo. Decido dejarlo todo en sus manos. Vamos a su habitación. Qué fácil resulta todo. [...] Me recuerda a un chico del que estuve enamorada el trimestre pasado, parte del verano pasado. Antes que de Víctor. Y a lo mejor por eso me voy a la cama con el amante de Judy. Pero debiera estar aquí para impedirselo. Y a lo mejor él no debería haberme acariciado el cuello de ese modo, una sensación cruel pero familiar. Incluso antes de que esté dentro de mí sé que nunca me volveré a acostar con él. Y a lo mejor Franklin me recuerda a ese antiguo novio, lo que puede estar bien o tal vez mal, pero ahora estamos en la cama.<sup>223</sup>

En *Las leyes de la atracción* los *affairs* discurren sin asentar valor alguno, acaso la infelicidad es capaz de definirlos. Y lo volitivo queda supeditado a meras leyes animales.

Desde un principio, la tercera novela de Easton Ellis, *Psicópata americano* (*American Psycho*), estaría envuelta en las tormentas de la controversia. La casa editorial que le había publicado su novela anterior decidió rechazarla; la *National Organization for Women* intentó por todos los medios posibles impedir su publicación porque considerarla misógina. Sin embargo, la novela

<sup>223</sup> Easton Ellis, *Las leyes de la atracción*, p.p. 73-74

fue publicada, leída; exaltada por algunos, reprobada por otros.

Considerando un análisis referencial de la novela para el próximo capítulo, nos limitaremos a tratarla en sus características referenciales de modo general. El protagonista, y narrador, es Patrick Bateman, un  *yuppie*  corredor de bolsa que labora en Wall Street. Graduado en Harvard, Bateman hace de su vida un gran espectáculo: puede gastar miles de dólares un domingo por la tarde comprando ropa y accesorios de diseñador, enseres domésticos y demás objetos que le atraigan en ese momento; al día siguiente, almuerza y cena en restaurantes de elite, degustando todo tipo de excentricidades gastronómicas; su departamento está decorado a la altura de sus exigencias millonarias: desde el vaso dónde bebe el agua cuando se cepilla los dientes hasta objetos de arte, todo, absolutamente todo lo que adorna su departamento es caro o exclusivo. Tarjetas doradas, toneladas de discos compactos, trajes finos, cocaína y demás drogas caras componen el mundo de Bateman, quien además tiene un pasatiempo mayor: descuartizar seres humanos cuando le da la gana. De igual forma que se le puede antojar la compra del último disco del grupo  *Génesis* , y adquirirlo en acetato, cassette y disco compacto al mismo tiempo, a Bateman se le puede ocurrir dar un paseo nocturno en limusina por las calles neoyorquinas, contratar un par de prostitutas, llevarlas a su departamento y, después de hacerles el amor sin amor, hacer de ellas unas ricas carnitas para su desayuno del día siguiente.

En esta obra el cultivo de lo superficial parece encontrarse en un espacio similar al de la afición por el crimen: las referencias a múltiples marcas comerciales, a restaurantes de moda y a platillos difíciles no son sino una red que se teje con la finalidad de encubrir el rostro de la muerte. [...] Psicosis americana es quizá una de las obras donde se ha llevado al extremo más vulgar la íntima relación entre lo superfluo y la muerte. El vacío que produce el hartazgo, el consumo indiscriminado de objetos, la gula de comérselo todo, da lugar a un estado de relajamiento total que suele ser muy propio para el cultivo de lo frívolo.<sup>224</sup>

---

<sup>224</sup> Fadanelli, "Antesala de la frivolidad", *La Crónica*, suplemento dominical, 7 de junio de 1998, p. 13

Si recordamos al protagonista de la cinta *Trainspotting*, Mark Renton, quien al final de la misma menciona que dejará la vida marginal que llevaba para ser un individuo normal que además del empleo, tendría un hogar decorado con televisión gigante, reproductores de discos compactos, vacaciones y demás objetos propios de la sociedad del consumo, al compararlo con Bateman encontramos que, en ambos lados de la escala social la descomposición humana y la ausencia de felicidad están firmemente asentadas en el fin del siglo XX; es decir, Renton cree que donde está Bateman está la normalidad, pero...

Sin duda, el acierto estético-comunicativo de Easton Ellis es exhibir la inmundicia y la perdición existencial que se creen imposibles en las sociedades primumundistas:

*American Psycho* era el retrato fiel de la patología urbana contemporánea, un brutal e inmisericorde recuento de la sociedad finisecular y de su catarsis violenta. [...] Ellis es capaz de desentrañar con el filo del escapelo la sociedad norteamericana al principio de los noventa mediante la violencia explícita y un estilo narrativo que abusa de stream of consciousness alterado por la sicosis y el abuso de los estupefacientes.<sup>225</sup>

Finalmente, el autor de *Trainspotting*, Irvine Welsh, opina de Easton Ellis:

escribes sobre una cultura en la que estás inmerso. No te limitas a decir que la gente es rica y describirla. En *American Psycho* la idea central es que la gente está convirtiéndose en algo más como resultado de la cultura del egoísmo.[...] Está cambiando la forma en que somos y creo que es algo sobre lo que nadie más ha escrito. Me mostrabas hacia dónde va la gente.<sup>226</sup>

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

<sup>225</sup> Priego, op. cit., p. 6

<sup>226</sup> Deeson, "American & Psycho", GQ, julio-agosto de 1999, p. 8

## CAPÍTULO TERCERO

## AMERICAN PSYCHO: EL ANÁLISIS REFERENCIAL

### 3.1. Marco metodológico

A partir del producto comunicativo, es decir, la novela *American Psycho*, del escritor estadounidense Bret Easton Ellis, realizaremos no un análisis literario *in sensu stricto*, sino un análisis referencial basado en la teoría comunicativa expuesta por Manuel Martín Serrano.<sup>227</sup> Además, dicho análisis estará basado en la edición original en inglés de la novela.<sup>228</sup>

Para la consecución del análisis referencial se propone un modelo denominado como referencial estadístico, el cual mostrará la totalidad de capítulos (60) contenidos en la novela y el referente fundamental, aquí entendido como objeto de referencia, que predomina en cada uno de ellos. Consideramos que la novela se funda en cinco objetos de referencia primordiales: abulia, banalidad, drogas, erotismo y violencia. Por lo tanto, este modelo nos permitirá no sólo determinar cuáles y qué tipo de referentes integran la obra, sino además, qué referentes, y por qué, son imprescindibles dentro de la misma; todo ello gracias al clímax narrativo aparecido en cada capítulo de la obra. El criterio utilizado para determinar estos cinco objetos de referencia se basó en las etapas previas de esta investigación, en donde, someramente, analizamos objetos de referencia similares.

Para complementar el análisis referencial, se expondrán fragmentos en inglés -con su correspondiente traducción- de la novela.<sup>229</sup> Tales fragmentos serán entendidos en este análisis como datos de referencia.

Finalmente, el análisis concluirá cuando verifiquemos los datos de referencia de la novela, a partir de los criterios de objetividad, significatividad y validez.

<sup>227</sup> Martín Serrano, *La teoría de la comunicación*, ENEP Acatlán, México, 1987

<sup>228</sup> Easton Ellis, *American Psycho*, Vintage Books, E.U., 1991

<sup>229</sup> La traducción estará basada en la realizada por Mariano Antolín Rato, para la edición en español; únicamente se sustituyen aquellas expresiones propias del español europeo, por el español de México.

### 3.2. Marco teórico-conceptual.

Para Manuel Martín Serrano, objeto de referencia, o referente, designa todo aquello a propósito de lo que se comunica. Éste puede ser ideal o material y es un componente más del proceso comunicativo, sólo que por su naturaleza evocativa, permanecerá al exterior del sistema comunicativo, permaneciendo así, en el sistema social.<sup>230</sup> Por lo tanto, en nuestro análisis, objeto de referencia se referirá a todos aquellos temas que el autor de la novela (Bret Easton Ellis) utilizó en su novela (*American Psycho*): banalidad, frivolidad, muerte...

El arte es una forma de conocimiento y, por lo tanto, es una relación referencial según Martín Serrano, porque el arte es una entidad real e ideal, la cual entra en relación con el ser humano cuando éste es capaz de referirse a una obra de arte, observarla o, en algunos casos, manipularla.<sup>231</sup> Además, como señala Martín Serrano, tanto las relaciones referenciales como las no referenciales "son formas posibles mediante las cuales el ser trata de conocer el mundo (material, ideal) en el que existe, para cambiarlo o adaptarse al mismo."<sup>232</sup>

Así, la novela *American Psycho* cumple con esta condición referencial planteada por Martín Serrano ya que constituye un esfuerzo por mostrar y entender la sociedad estadounidense de fin de siglo. Por supuesto, al ser leída la obra, la relación referencial es indiscutible, porque como afirma Martín Serrano, al clasificar el tipo de relaciones existentes, ésta es una relación sujeto-objeto de referencia, en la cual el actor, o actores, (Easton Ellis-lectores) se encuentran en el interior del sistema comunicativo -es decir, cuando la novela se lee-, mientras que el objeto de referencia (temáticas) permanecen en el exterior de ese sistema.<sup>233</sup>

<sup>230</sup> Martín Serrano, op. cit., p.p. 178-179

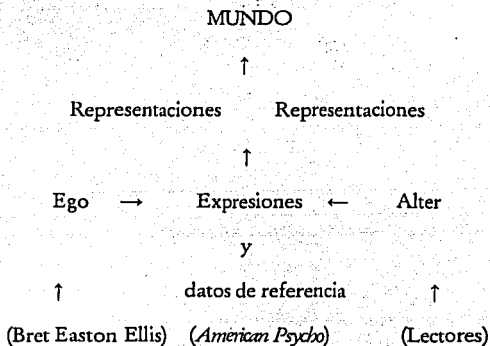
<sup>231</sup> Ibid, p.p. 179-180

<sup>232</sup> Id., p. 180

<sup>233</sup> Véase, Martín Serrano, op. cit., p. 181

Martín Serrano considera que una cosa u objeto deviene en objeto de referencia cuando intervienen todos los componentes del proceso comunicativo (actores, representaciones, instrumentos y expresiones.) con el fin de comunicar a propósito de esa cosa u objeto.<sup>234</sup>

A partir de todo lo expuesto anteriormente por Martín Serrano, podemos representarlo en el siguiente esquema:



Cabe señalar que Martín Serrano considera que el describir un objeto, o referir algo a propósito de un objeto de referencia es una actividad comunicativa.<sup>235</sup> Esta afirmación, reitera la idea de que el arte, en todas sus disciplinas, es una actividad comunicativa no fundada en la emisión de mensajes, sino de objetos de referencia. Sin embargo, Martín Serrano advierte que la información que brindan los datos de referencia, a partir del objeto de referencia, siempre será parcial, incompleta. Por lo tanto, Martín Serrano establece tres condiciones necesarias y obligadas para verificar si la comunicación es falsa o verdadera. La primera se refiere a la *objetividad*, “la cual es una forma de indicar que los datos de referencia pueden ser atribuidos

<sup>234</sup> Martín Serrano, op. cit., p. 182.

<sup>235</sup> Ibid, p. 183

legítimamente al objeto que designan.”<sup>236</sup>; la segunda, *significatividad*, “es una forma de indicar que los datos de referencia han sido legítimamente seleccionados respecto al criterio de uso formal de los objetos.”<sup>237</sup>; la tercera y última condición propuesta por Martín Serrano es la *validez*: “es una forma de indicar que el conjunto de los datos de referencia que se ofrecen son suficientes para situar a ese objeto de referencia en el contexto de aquellos otros con los cuales está relacionado a nivel material, cognitivo o de uso.”<sup>238</sup> Entonces, será tarea de este análisis referencial someter a verificación los datos de referencia manejados en la novela *American Psycho*, siguiendo las tres condiciones planteadas por Martín Serrano.

Otro concepto importante que maneja Martín Serrano es el de comunicación referencial, el cual se opone al de comunicación vicaria. Así, la comunicación referencial se da cuando el objeto de referencia de la comunicación participa en la génesis de las expresiones a partir de las cuales son extraídos los datos de referencia, y, además, el perceptor puede verificar la interpretación que el emisor hace del objeto de referencia, al cotejar la interpretación de éste con los datos de referencia. Esta situación no se da en la comunicación vicaria ya que el objeto de referencia no participa en la génesis de los datos de referencia que el perceptor recibe, debido a que el objeto de referencia no está disponible para comprobar la pertinencia y la transparencia de los datos de referencia en el momento en el que se efectúa la comunicación, aspecto que sí es posible lograr en la comunicación referencial.<sup>239</sup> Igualmente, éste análisis referencial probará porqué se da una comunicación referencial y no vicaria en la novela *American Psycho*.

---

<sup>236</sup> Martín Serrano, op. cit., p. 192

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 194

<sup>238</sup> *Ibid*, p.p. 195-196

<sup>239</sup> Véase, Martín Serrano, op. cit., p.p. 206-207



Finalmente, definición de conceptos pertinentes para esta investigación: entendemos al *clímax narrativo* como el momento culminante y definitivo donde el objeto de referencia se destaca con mayor claridad durante cada capítulo de la obra. *Abulia*: es el hartazgo, la insatisfacción existencial y el dolor de vida padecidos y expresados por el personaje central Patrick Bateman. *Banalidad*: se refiere al mundo artificial, vacuo, en el que deambula Patrick Bateman, representado por el autor en restaurantes exclusivos, clubes nocturnos, bares de moda y todo tipo de objetos de ostentación y estatus. *Violencia*: es toda la actividad sanguinaria que realiza Patrick Bateman en el Nueva York finisecular hacia cualquier ser vivo, durante la historia de la novela. *Drogas*: rol desempeñado en la obra por todos aquellos personajes, incluido Patrick Bateman, cuando consumen drogas y socializan a consecuencia del uso de tales sustancias. *Erotismo*: son los comentarios, reflexiones, descripciones y actos que se refieren al coito, realizados por Patrick Bateman, en los cuales se incluyen filias y desviaciones sexuales como el sadismo, la pornografía, voyeurismo, sexo anal y antropofagia.

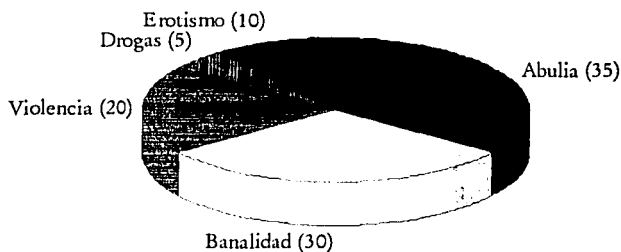
### 3.3. Modelo referencial estadístico.

Tomando en cuenta cinco objetos de referencia predominantes a lo largo de la novela, y divididos por capítulo, presentamos los siguientes resultados:

CAPÍTULO	PÁGINAS	OBJETO DE REFERENCIA				
		<i>Abdul</i>	<i>Ban'dict</i>	<i>Violence</i>	<i>Dwain</i>	<i>Erasmus</i>
1. April Fools	1-4		X			
2. Morning	24-30		X			
3. Harry's	30-39		X			
4. Pastels	39-51		X			
5. Tunnel	52-63				X	
6. Office	63-67		X			
7. Health Club	67-69		X			
8. Date	70-81	X				
9. Dry Cleaners	81-86	X				
10. Harry's	86-92		X			
11. Deck Chairs	92-105					X
12. Business Meeting	105-111		X			
13. Yalc's Store then D'Agostino's	111-114	X				
14. Facial	114-117		X			
15. Date with Evelyn	117-126	X				
16. Tuesday	126-132			X		
17. Genesis	133-136		X			
18. Lunch	137-141		X			
19. Concert	142-148	X				
20. A Glimpse of a Thursday Afternoon	148-152				X	
21. Yalc's Job	153-160					X
22. Killing Day	161-166			X		
23. Girls	166-176					X
24. Steppin'	176-180		X			
25. Christmas Party	180-199				X	
26. Nell's	199-214	X				
27. Paul Owen	214-221			X		
28. Paul Smith	221-224					X
29. Birthday Brothers	224-232	X				
30. Lunch with Bethany	230-247			X		
31. Thursday	247-252		X			
32. Whitney Houston	252-256		X			
33. Dinner with Secretary	256-266	X				
34. Detective	266-278	X				
35. Summer	278-282	X				
36. Girls	282-291			X		
37. Confronted by Eggert	291-296					X
38. Killing Child at Zoo	296-300			X		
39. Girls	302-306			X		
40. Ray	306-309	X				
41. Another Night	309-325		X			
42. Girl	326-329			X		
43. At Another New Restaurant	330-343	X				
44. Tries to Cook and Eat Girl	343-346			X		
45. Taking an Up to the Gym	346			X		
46. Chase Manhattan	347-352			X		
47. Huey Lewis and the News	352-360		X			
48. In Bed with Courtney	360-362					X
49. Smith & Wollensky	362-363	X				
50. Something on Television	363-365		X			
51. Sandstone	365-366	X				
52. The Best City for Business	366-370	X				
53. Working Out	370		X			
54. End of the 1980's	371-380	X				
55. Aspen	380-382	X				
56. Valentine's Day	382-384	X				
57. Bum on Fifth	385-386			X		
58. New Club	386-389	X				
59. Taxi Driver	389-394	X				
60. At Harry's	394-399	X				
	Total de capítulos	21	18	12	3	6

Según el método referencial estadístico, se encontraron los siguientes resultados: sobre un total de 60 capítulos que componen la novela *American Psycho*, una suma de 21 capítulos se refirieron al objeto de referencia *abulia*, lo que representa 35% del total de los capítulos. En lo que concierne el objeto de referencia *banalidad*, se identificaron 18 capítulos, lo que corresponde al 30%. Además, se reconocieron 12 capítulos referidos al objeto de referencia *violencia*, representando una proporción de 20%. Se detectaron 3 capítulos que tienen que ver con el objeto de referencia *drogas*, los cuales corresponden al 5%. Finalmente, para el objeto de referencia *erotismo*, se manifestaron 6 capítulos, correspondientes al 10% de la totalidad de la novela.

### Repartición de capítulos por referente (en porcentaje, %)



### 3.4. Presentación de objetos de referencia y datos de referencia.

#### 3.4.1. Objeto de referencia: Banalidad.

Capítulo: Health Club (p.p.67-68)

Datos de referencia:

The health club I belong to, Xclusive, is private and located four blocks from my apartment on the Upper West Side. In the two years since I signed up as a member, it has been remodeled three times and though they carry the latest weight machines (Nautilus, Universal, Keiser) they have a vast array of free weights which I like to use also. The club has ten courts of tennis and racquetball, aerobics classes, four aerobics dance studios, two swimming pools, Lifecycles, a Gravitron machine, rowing machines, treadmills, cross-country skiing machines, one-on-one training, cardiovascular evaluations, personalized programs, massage, sauna and steam rooms, a sun deck, tanning booths and a café with juice bar, all of it designed by J.J. Vogel, who designed the new Norman Prager club, Petty's. Membership runs five thousand dollars annually.

It was a cool morning but seems warmer after I leave the office and I'm wearing a six-button double-breasted chalk-striped suit by Ralph Lauren with a spread-collar pencil-striped Sea Island cotton shirt with French cuffs, also by Polo, and I remove the clothes, gratefully, in the air-conditioned locker room, then slip into a pair of crow-black cotton and Lycra shorts with a white waistband and stripes and a cotton and Lycra tank top, both by Wilkes, which can be folded so tightly that I can actually carry them in my briefcase. After getting dressed and putting on my Walkman on, clipping its body to the Lycra shorts and placing the phones over

my ears, a Stephen Bishop/Christopher Cross compilation tape Todd Hunter made for me, I check myself in the mirror before entering the gym and, dissatisfied, go back to my briefcase for some mousse to slick my hair back and then use a moisturizer and, for a small blemish I notice under my lower lip, a dab of Clinique Touch-Stick. Satisfied, I turn the Walkman on, the volume up, and leave the locker room.

### Traducción

El gimnasio al que acudo, Xclusive, es privado y está situado a cuatro manzanas de mi apartamento del Upper West Side. En los dos años que llevo de socio, lo han reformado tres veces y aunque tiene los últimos aparatos de musculación (Nautilus, Universal, Keiser) cuenta con una gran variedad de pesas que también me gusta usar. El club tiene diez pistas de tenis y squash, clases de aerobics, cuatro estudios de baile para aerobic, dos piscinas, ciclostáticos, un aparato Gravitron, aparatos para remar, cintas para correr, aparatos para hacer esquí de fondo, atención personal, controles cardiovasculares, programas personalizados, masaje, sauna y cámaras de vapor, un solárium, mesas de bronceado y un café con un bar de jugos naturales, todo ello diseñado por J.J. Vogel que diseñó el nuevo club Norman Prager, Pretty's. La cuota de socio asciende a cinco mil dólares anuales.

Hacía frío esta mañana, pero parece que el día se ha templado cuando salgo de la oficina y llevo un traje cruzado a rayas con seis botones de Ralph Lauren, con una camisa Sea Island de algodón de cuello volado y rayas muy finas y puños franceses, también de Polo, y me quito la ropa, con alivio, en el vestuario provisto de aire acondicionado. Luego me pongo unos shorts negros ala de cuervo de algodón y

lycra con una franja blanca en la cintura y costados, y una camiseta de algodón y lycra, las dos cosas de Wilkes, que se pueden doblar tanto que de hecho las llevo en mi portafolio. Después de ponérmelas y conectar mi walkman, sujetándolo a los shorts de lycra y poniéndome los auriculares en los oídos, escucho una selección de Stephen Bishop/Christopher Cross de una cinta que me grabó Todd Hunter. Me miro al espejo antes de entrar al gimnasio y, poco satisfecho, vuelvo al portafolio en busca de espuma para mantener el pelo peinado hacia atrás y luego uso un hidratante y, para una manchita que tengo debajo del labio inferior, un toque de Clinique Touch-Stick. Satisfecho, subo el volumen de mi walkman y salgo del vestuario.

#### 3.4.2. Objeto de referencia: Abulia.

Capítulo: End of the 1980's (p.p.376-377)

Datos de referencia:

... there is an idea of a Patrick Bateman, some kind of abstraction, but there is no real me, only an entity, something illusory, and though I can hide my cold gaze and you can shake my hand and feel the flesh gripping yours and maybe you can even sense our lifestyles are probably comparable: *I simply am not there*. It is hard for me to make sense of any given level. Myself is fabricated, an aberration. I am not a noncontigent human being. My personality is sketchy and unconformed, my heartlessness goes deep persistent. My conscience, my pity, my hopes disappeared a long time ago (probably in Harvard) if it ever did exist. There are no more barriers to cross. All I have in common with the uncontrollable and the insane, the vicious and the evil, all the mayhem I have caused and my utter indifference

toward it, I have now surpassed. I still, though, hold on to one single bleak truth: no one is safe, nothing is redeemed. Yet I am blameless. Each model of human behavior must be assumed to have some validity. Is evil something you are? Or is it something you do? My pain is constant and sharp and I do not hope for a better world for anyone. In fact I want my pain to be inflicted on others. I want no one to escape. But even after admitting this-and I have, countless times, in just about every act I've committed-and coming face-to-face with these truths, there is no catharsis. I gain no deeper knowledge about myself, no new understanding can be extracted from my telling. There has been no reason for me to tell you any of this. This confession has meant *nothing*...

#### Traducción

... hay como una idea de Patrick Bateman, una especie de abstracción, pero no hay un yo auténtico, sólo una entidad, algo ilusorio, y aunque yo pueda disimular mi fría mirada y tú puedas estrecharme la mano y notar que su carne aprieta la tuya y puede que hasta puedas considerar que nuestros estilos de vida son parecidos: Sencillamente, yo no estoy aquí. Me resulta difícil tener sentido en un determinado nivel. Mi yo es algo fabricado, una aberración. Soy un ser humano no contingente. Mi personalidad es imprecisa y está sin formar, mi inhumanidad es profunda y persistente. Mi conciencia, mi piedad, mis esperanzas desaparecieron hace tiempo (probablemente en Harvard), si es que existieron alguna vez. No hay más barreras que cruzar. Todo lo que tengo en común con el incontrolado y el loco, el depravado y el malvado, todas las mutilaciones que he practicado y mi absoluta indiferencia hacia ellas, ahora lo he sobrepasado. Con todo, todavía me

aferro a una sencilla y triste verdad: nadie está a salvo, nadie se ha redimido. Sin embargo, yo soy inocente. Debe asegurarse que cada modelo de conducta humana tiene cierta validez. ¿Es el mal algo que uno es? ¿O es algo que uno hace? Mi dolor es constante e intenso y no espero que haya un mundo mejor para nadie. De hecho quiero que mi dolor les sea infligido a otros. No quiero que nadie escape. Pero incluso después de admitir esto –y yo lo admito, incontables veces, en todos y cada uno de los actos que he cometido- y de encarar estas verdades, no hay catarsis. No consigo un conocimiento más profundo de mí mismo, no se puede extraer ninguna comprensión nueva de nada de lo que digo. No hay razón para que te cuente nada de esto. Esta confesión significa nada...

### 3.4.3. Objeto de referencia: Violencia.

Capítulo: Paul Owen (p.p.216-218)

Datos de referencia:

Every time I attempt to steer the conversation back to the mysterious Fisher account, he infuriatingly changes the topic back to either tanning salons or brands of cigars or certain health clubs or the best places to jog in Manhattan and he keeps guffawing, which I find totally upsetting. I'm drinking Southern beer for the first part of the meal-pré entrée, post appetizer- then switch to Diet Pepsi midway through since I need to stay slightly sober. I'm about to tell Owen that Cecilia, Marcus Halbertam's girlfriend, has two vaginas and that we plan to wed next spring in East Hampton, but he interrupts.

"I'm feeling, er, slightly mellow," he admits, drunkenly squeezing a lime onto the table, completely missing his beer mug.



"Uh-huh." I dip a stick of jicama sparingly into a rhubarb mustard sauce, pretending to ignore him.

He's so drunk by the time dinner is over the I (1) make him pay the check, which comes to two hundred and fifty dollars, (2) make him admit what a dumb son-of-a-bitch he really is, and (3) get him back to my place, where he makes himself *another* drink- he actually opens a bottle of Acacia I thought I had hidden, with a Mulozani sterling silver wine opener that Peter Radloff brought me after we completed the Heatherberg deal. In my bathroom I take out the ax I'd stashed in the shower, pop two five-milligram Valium, washing them down with a tumblerful of Plax, and then I move into the foyer, where I put on a cheap raincoat I picked up at Brooks Brothers on Wednesday and move toward Owen , who is bent over near the stereo system in the living room looking through my CD collection- all the lights in the apartment on, the venetian blinds closed. He straightens up and walks slowly backward, sipping from his wineglass, taking in the apartment, until he seats himself in a white aluminum folding chairs I bought at the Conran's Memorial Day sale weeks ago, and finally he notices the newspapers- copies of *USA Today* and *W* and *The New York Times*- spread out beneath him, covering the floor, to protect the polished white-stained oak from his blood. I move toward him with the ax in one hand, and with my other I button up the raincoat.

"Hey, Halberstam," he asks, managing to slur both words.

"Yes, Owen," I say, drawing near.

"Why are there, um, copies of the Style section all over the place?" he asks tiredly. "Do you have a dog? A chow or something?"

"No, Owen." I move slowly around the chair until I'm facing him, standing directly in his line of vision, he's so drunk he can't even focus in on the ax, he doesn't even notice when I've raised it high above my head. Or when I change my mind and lower it to my waist, almost holding as if it's a baseball bat and I'm about to swing at an oncoming ball, which happens to be Owen's head.

Owen pauses, then says, "Anyway, I used to hate Iggy Pop but now it's so commercial I like him a lot better than."

The ax hits him midsentence, straight in his face, its thick blade chopping sideways into his open mouth, shutting him up. Paul's eyes look at me, then involuntarily roll back into his head, then back at me, and suddenly his hands are trying to grab at the handle, but the shock of the blow has sapped his strength. There is no blood at first, no sound either except for the newspapers under Paul's kicking feet, rustling, tearing. Blood starts to slowly pour out of the sides of his mouth shortly after the first chop, and when I pull the ax out- almost yanking Owen out of the chair by his head- and strike him again in the face, splitting it open, his arms flailing at nothing, blood sprays out in twin brownish geysers, staining my raincoat. This is accompanied by a horrible momentary hissing noise actually coming from the wounds in Paul's skull, place where bone and flesh no longer connect, and this is followed by a rude farting noise caused by a section of his brain, which due to pressure forces itself out, pink and glistening, through the wounds in his face. He falls to the floor in agony, his face just gray and bloody, except for one of his eyes, which is blinking uncontrollably; his mouth is a twisted red-pink jumble of teeth and meat and jaw-bone, his tongue hangs out of an open gash on the side of his cheek, connected only by what looks like a thick purple

string. I scream at him only once: "Fucking stupid bastard. Fucking bastard." I stand there waiting, staring up at the crack above the Onica that the superintendent hasn't fixed yet. It takes Paul five minutes to finally die. Another thirty to stop bleeding.

### Traducción

Cada vez que intento centrar la conversación en la misteriosa cuenta Fisher, él cambia de tema muy enfadado y habla de salones de bronceado o marcas de puros o de determinados gimnasios o de los mejores sitios para correr en Manhattan, y no deja de soltar risotadas, lo que encuentro totalmente descorazonador. Tomo cerveza sureña durante la primera parte de la comida y luego cambio a Diet Pepsi, pues necesito estar sobrio. Estoy a punto de decirle que Cecelia, la novia de Marcus Halberstam, tiene dos vaginas y que planeamos casarnos la primavera que viene en East Hampton, pero me interrumpe.

- Me noto un poco borracho- admite, estrujando una lima encima de la mesa sin conseguir alcanzar su jarra de cerveza.

- Vaya.- Hundo un palillo de jícama en una mostaza de ruibarbo, haciendo como que no le oigo.

Está tan borracho cuando terminamos de cenar que 1) le hago pagar la cuenta que sube a doscientos cincuenta dólares, 2) le hago admitir lo estúpido hijo de puta que es y 3) le llevo a mi apartamento donde se prepara otra copa -de hecho abre una botella de acacia, que pensaba que había escondido, con un sacacorchos Mulazoni de plata de ley que me regaló Peter Radloff después de completar el asunto Heatherberg-. En el baño saco el hacha que tengo escondida en la regadera, cojo

dos Valiums de cinco miligramos, me los trago con un vaso lleno de Plax y luego voy al perchero de la entrada, donde me pongo un impermeable barato que compré en Brooks Brothers el miércoles y me dirijo hacia Owen, que está inclinado sobre el sistema estéreo de la sala examinando mi colección de CD - todas las luces del apartamento están encendidas y las persianas bajadas-. Owen se estira y da unos lentos pasos hacia atrás, bebiendo de su copa y lanzando una hojeada al apartamento, hasta que se sienta en una silla plegable de aluminio que compré en las rebajas de Conran's hace unas semanas y por fin se fija en los periódicos -ejemplares del *USA Today* y *W* y *The New York Times*- extendidos debajo de él, tapando el suelo, para proteger el parquet de roble blanco pulido de las manchas de su sangre. Me acerco a él con el hacha en la mano y con la otra me abrocho el impermeable.

- Oye Halberstam -pregunta, arreglándoselas para farfullar las dos palabras.

- Dime, Owen -digo, acercándome más.

- ¿Por qué tienes todos estos periódicos por el suelo? -pregunta cansinamente.  
¿Tienes perro? ¿Un chow chow o algo así?

- No, Owen.- Me desplazo lentamente alrededor de la silla hasta que me pongo delante de él, entrando directamente en su campo de visión, y está tan borracho que ni siquiera puede distinguir el hacha, ni nota que la levanto por encima de su cabeza. Y lo mismo cuando cambio de idea y me la bajo a la cintura, sujetándola como si fuera un bate de béisbol y fuera a golpear una pelota que viene, lo que de hecho es la cabeza de Owen.

Owen hace una pausa, luego dice:

- En cualquier caso, tienes discos de Iggy Pop, al que aborrecía, pero ahora que es tan comercial me gusta mucho más que...

El hacha le alcanza, en mitad de la frase, en plena cara y su ancha hoja le raja de un modo sesgado la boca, haciéndole callar. Los ojos de Paul me miran, luego se le ponen en blanco involuntariamente, luego me vuelve a mirar y de repente trata de agarrar en mango con las manos, pero la sorpresa del hachazo le ha dejado sin fuerza. Al principio no le sale sangre, ni se oye nada a no ser los periódicos de debajo de los pies de Paul, que patalean, se arrastran, los desgarran. La sangre empieza a salirle poco a poco por ambos lados de la boca poco después del primer hachazo, pero cuando retiro el hacha -casi arrastrando a Owen fuera de la silla al tirarle de la cabeza- y vuelvo a golpearle en la cara, partiéndosela en dos, sus brazos tratan de agarrarse al vacío y la sangre brota en dos géiseres parduscos, manchándome el impermeable. De hecho esto viene acompañado de un sonido horrible, como un siseo súbito, que procede de las heridas del cráneo de Paul, de sitios donde el hueso y la carne ya no están unidos, y a esto sigue un desagradable sonido como de pedo originado por una parte de su cerebro que, debido a la presión, asoma, rosado y brillante, por las heridas de la cara. Cae al suelo agonizando, con la cara grisácea y llena de sangre, si se exceptúa uno de sus ojos, que parpadea incontrolable; su boca es una masa retorcida roja y rosa de dientes y carne y mandíbula, la lengua le cuelga por una herida abierta a un lado de la cara, unida solamente por lo que parece una espesa cuerda morada. Le grito: "Pinche bastardo estúpido. Pinche bastardo estúpido." Y me quedo allí esperando, contemplando la grieta de encima del Onica que el encargado todavía no ha hecho

que me arreglen. A Paul le lleva cinco minutos morirse del todo. Otros treinta deja de sangrar.

#### 3.4.4. Objeto de referencia: Drogas.

Capítulo: Christmas Party (p.p.196-198)

Datos de referencia:

There's a click, the door to the stall opens and a young couple-the guy wearing a double-breasted wool cavalry twill suit, cotton shirt and silk tie, all by Givenchy, the girl, wearing a silk taffeta dress with ostrich hem by Geoffrey Beene, vermeil earrings by Stephen Dweck Moderne and Chanel grosgrain dance shoes-walks out, discreetly wiping each other's noses, staring at themselves in the mirror before leaving the rest room, and just as Evelyn and I are about to walk into the stall they've vacated, the first couple rushes back in and attempts to overtake it.

"Excuse me," I say, my arm outstretched blocking the entrance. "You left. It's uh, our turn, you know?"

"Uh, no, I don't think so," the guy says mildly.

"Patrick," Evelyn whispers behind me. "Let them... you know."

"Wait. No. It's *our* turn," I say.

"Yeah, but *we* were waiting first."

"Listen, I don't *want* to start a fight."

"But you *are*," the girlfriend says, bored yet still managing a sneer.

"Oh my," Evelyn murmurs behind me, looking over my shoulder.

"Listen, we should do it here," the girl, who wouldn't mind fucking, spits out.

"What a *bitch*," I murmur, shaking my head.

"Listen," the guy says, relenting. "While we're arguing about this, one of us could be in there."

"Yeah," I say. "*Us*"

"Oh Christ," the girl says hands on hips, then to Evelyn and me, "I can't believe who they're letting in now."

"*You* are a bitch," I murmur, disbelieving. "Your attitude *sucks*, you know that?"

Evelyn gasps and squeezes my shoulder. "*Patrick*".

The guy has already started snorting his coke, spooning the powder out of a brown vial, inhaling then laughing after each hit, leaning against the wall.

"Your girlfriend's a *total* bitch," I tell the guy.

"*Patrick*," Evelyn says. "Stop it."

"She's a bitch," I say, pointing at her.

"*Patrick*, apologize," Evelyn says.

The guy goes into hysterics, his head thrown back, sniffing in loudly, then he doubles up and tries to catch his breath.

"Oh my *god*," Evelyn says, appalled. "Why are you laughing? *Defend* her."

"Why?" the guy asks, then shrugs, both nostrils ringed with white powder.

"He's *right*."

"I'm leaving, Daniel," the girl says, near tears. "I can't handle *this*. I can't handle *you*. I can't handle *them*. I warned you at Bice."

"Go ahead," the guy says. "Go. Just do it. Take a hike. I don't care."

"Patrick, what have you started?" Evelyn asks, backing away from me. "This is unacceptable," and then, looking up at the fluorescent bulbs, "And so is this lighting. I'm leaving." But she stands there, waiting.

"I'm leaving Daniel," the girl says. "Did you *hear* me?"

"Go *abead*. Forget it," Daniel says, string his nose in the mirror, waving her away. "I said take a hike."

"I'm using the stall," I tell the room. "Is it okay? Does anybody mind?"

"Aren't you going to defend your girlfriend?" Evelyn asks Daniel.

"Jesus, what do you want me to do?" He looks at her in the mirror, wiping his nose, sniffing again. "I bought her dinner. I introduced her to Richard Marx. Jesus Christ, what else does she want?"

"Beat the shit out of him?" the girl suggests, pointing at me.

"Oh honey," I say, shaking my head, "the things I could do to you with a coat hanger".

"Goodbye, Daniel," she says, pausing dramatically. "I'm out of here."

"Good," Daniel says, holding up the vial. *More for moi.*"

"And don't try calling me," she screams, opening the door. "My answering machine is on tonight and I'm screening all calls!"

"Patrick," Evelyn says, still composed, prim. "I'll be outside."

I wait a moment, staring at her from inside the stall, then at the girl standing at the doorway. "Yeah, *so?*"

"Patrick," Evelyn says, "don't say something you'll regret."

"Just go," I say. "Just leave. Take the limo."

"Patrick-"



"Leave," I roar. "The Grinch says *leave!*"

I slam the door of the stall and start shoveling the coke from the envelope into my nose with my platinum AmEx. In between the gaps I hear Evelyn leave, sobbing to the girl, "He *made* me walk out of my own Christmas party, can you believe it? *My* Christmas party?" And I hear the girl sneer "Get a life" and I start laughing raucously, banging my head against the side of the stall, and then I hear the guy do a couple more hits, then he splits, and after finishing most of the gram I peek out from over the stall to see if Evelyn's still hanging around, pouting, chewing her lower lip sorrowfully-oh *too too too*, baby-but she hasn't come back, and then I get an image of Evelyn and Daniel's girlfriend on a bed somewhere with the girl spreading Evelyn's legs, Evelyn on all fours, licking her asshole, fingering her cunt, and this makes me dizzy and I head out of the rest room into the club, horny and desperate, lusting for contact.

#### Traducción

Se oye un clic, se abre la puerta del retrete y una pareja joven -el chico lleva un traje cruzado de lana, camisa de algodón y corbata de seda, todo de Givenchy, la chica lleva un vestido de seda de flores con reborde de avestruz de Geoffrey Beene, aretes de plata dorada de Stephen Dweck Moderne y zapatos de baile de gro de Chanel- sale, limpiándose discretamente la nariz el uno al otro, y se miran al espejo antes de abandonar los servicios, y justo cuando Evelyn y yo estamos a punto de meternos en el retrete que han dejado vacío, la primera pareja entra corriendo y trata de pasar antes.

- *Perdona* -digo, con el brazo estirado, bloqueando la entrada-. Se marcharon.

Nos toca a nosotros, ¿de acuerdo?

- Oye, no, me parece que no -dice el chico mansamente.

- Patrick -me susurra Evelyn desde atrás-. Déjalos... , ya sabes.

- Espera. No. *Nos* toca a nosotros -digo yo.

- Sí, pero *nosotros* estábamos esperando antes.

- Oye, no *quiero* ponerme a discutir...

- Pues es lo que estás haciendo -dice la chica, aburrída pero con expresión de desprecio.

- ¡Por Dios! -murmura Evelyn detrás de mí, mirando por encima de mi hombro.

- Oye, entraremos primero nosotros -escupe la chica, a la que no se me ocurriría cogerme.

- Valiente *puta* -murmuro, negando con la cabeza.

- Oye -dice el chico ablandándose-. Mientras lo discutimos, podría entrar alguno.

- Sí -digo yo-. *Nosotros*.

- ¡Dios santo! -dice la chica, con las manos en las caderas, y luego a Evelyn y a mí:- No van a entrar antes.

- Eres una puta -murmuro incrédulo-. Apesta, ¿lo sabías?

Evelyn me coge del hombro.

- Patrick.

El chico ya se ha puesto a inhalar su coca, echando el polvo que saca de un tubito marrón en una cuchara, aspirando y luego riéndose, apoyado en la puerta.

- Tu novia es una puta -le digo.

- *Patrick* -dice Evelyn-. Cállate.

- Es una puta -digo, señalándola.

- *Patrick*, discúlpate -dice Evelyn.

El chico parece histérico, con la cabeza echada hacia atrás, inhalando ruidosamente, luego se parte de risa y trata de recuperar la respiración.

- ¡*Dios* santo! -dice Evelyn, asustada-. ¿Por qué te ríes? Defiéndela.

- ¿Por qué? -pregunta el chico, y se encoge de hombros, con polvo blanco en los agujeros de la nariz-. Tiene razón.

- Me marchó, Daniel -dice la chica, a punto de echarse a llorar-. No lo puedo soportar. No lo puedo soportar. Te lo he advertido en Bice.

- Adelante -dice el chico-. Vete. Haz lo que quieras. Lárgate. No me importa.

- *Patrick*, ¿ves lo que has hecho? -pregunta Evelyn, poniéndose delante de mí-. Eso es intolerable. -y luego, alzando la vista a los fluorescentes del techo, añade:- Y si esto es luz... Me marchó.- pero no se mueve, esperando.

- Me marchó, Daniel -dice la chica-. ¿Me has *otólo*?

- *Adelante*. Olvídame -dice Daniel, mirándose la nariz en el espejo y haciéndole señas con la mano de que se vaya-. He dicho que te puedes largar.

- Voy a utilizar el retrete -digo yo-. ¿Les parece bien? ¿Le importa a alguien?

- ¿No vas a defender a tu novia? -le pregunta Evelyn a Daniel.

- ¿Y qué carajo quieres que haga? -Daniel la mira por el espejo, limpiándose la nariz y volviendo a inhalar-. La he invitado a cenar. Le he presentado a Richard Marx. ¿Qué más quiere?

- Pártele la cara -sugiere la chica, señalándome.

- Oye, guapa -digo yo, moviendo la cabeza-, no sabes la de cosas que te podría hacer con un gancho.

- Adiós, Daniel -dice ella, haciendo una dramática pausa -. Me largo de aquí.

- Muy bien -dice Daniel, levantando el tubito-. Mejor para *má*.

- Y no se te ocurra llamarme -grita, abriendo la puerta-. Esta noche tengo puesta la contestadora y no atenderé ninguna llamada tuya.

- Patrick -dice Evelyn, todavía tranquila, remilgadamente-. Estaré afuera.

Espero un momento, mirándola desde el interior del retrete, luego miro a la chica que está en la puerta.

- ¿Qué chingados esperas?

- Patrick -dice evelyn-, no digas algo que luego tengas que lamentar.

- Lárgate si quieres -digo yo-. Márchate. Llévate la limusina.

- Patrick...

- *Vete -rujo -*. ¡El gruñón dice que te *uzas!*

Cierro de un portazo y tomo la coca del sobre con ayuda de mi American Express platino, metiéndomela en la nariz. Entre las inhaladas oigo que Evelyn se marcha, diciéndole a la chica entre sollozos:

- Ha hecho que me marchara de mi propia fiesta de Navidad, ¿lo puedes creer? *Mi* propia fiesta de Navidad.

Y oigo que la chica dice con desprecio:

- Así es la vida.

Me echo a reír con voz ronca, dándome cabezazos contra el tabique lateral del retrete, y luego oigo que el chico se mete otros dos toques y luego se marcha. Después de terminar con la mayor parte del gramo, atisbo por la parte de arriba

del retrete para ver si Evelyn anda por aquí, haciendo pucheros, mordiéndose el labio inferior toda apenada –oh *uñu uñu* pequeña-, pero no ha vuelto, y entonces me imagino a Evelyn y a la novia de Daniel en la cama, la chica separando las piernas de Evelyn y ésta a cuatro patas chupándole el ojo del culo, manoseándole la vagina, y eso me deja mareado y salgo rápidamente de los servicios, vuelvo al club, cachondo y desesperado, con ansias de relacionarme con alguien.

#### 3.4.5. Objeto de referencia: Erotismo.

Capítulo: Deck Chairs (p.p.103-105)

Datos de referencia:

I reach over and flip on the halogen Tensor.

"It's a plain end, *æ?*" I say. "So?"

"Take it off," she says curtly.

"Why?" I ask.

"Because you have to leave half an inch at the tip," she says, covering her breasts with the Hermès comforter, her voice rising, her patience shot, "to catch the force of *the ejaculate!*"

"I'm getting out of here," I threaten, but don't move. "Where's the lithium?"

She throws a pillow over her head and mumbles something, retreating into a fetal position. I think she's starting to cry.

"Where is your lithium, Courtney?" I calmly ask again. "You *must* take some."

Something indecipherable is mumbled again and she shakes her head- no, no, no- beneath the pillow.

"What? *What* did you say?" I ask with forced politeness, jerking myself feebly back to an erection. "*Where?*" Sobs beneath the pillow, barely audible.

"You are crying now and though it sounds clearer to me I still *cannot* hear a word you're saying." I try to grab the pillow off her head. "Now *speak up!*"

Again she mumbles, again it doesn't make any sense.

"Courtney," I warn, getting furious, "if you just said what I think you said: that your lithium is in a carton in the freezer next to the Frusen Glädjé and is *sorbet*"- I'm screaming this- "if this is really what you said then I will *kill* you. Is it a *sorbet*? Is your lithium really a *sorbet*?" I scream, finally pulling the pillow from her head and slapping her hard once, across the face.

"Do you think you're turning me on by having unsafe sex?" she screams back.

"Oh Christ, this really isn't worth it," I mutter, pulling the condom down so there is half an inch to spare-a little less actually. "And see, Courtney, it's there for what? Fuh? Tell us." I slap her again, this time lightly. "Why is it pulled down half an inch? So it can catch the *force and ejaculate!*"

"Well, it's *not* a turn-on *for me.*" She's hysterical, racked with tears, choking. "I have a promotion coming to me. I'm going to the Barbados in August and I don't want a case of Kaposi's sarcoma to fuck it up!" She chokes, coughing. "Oh god I want to wear a bikini," she wails. "A Norma Kamali I just bought at Bergdorf's."

I grab her head and force her to look at the placement of the condom. "See? Happy? You dumb bitch? Are you happy, you dumb bitch?"

Without looking at my dick she sobs, "Oh god just get it over with," and falls back down on the bed.

Roughly I push my cock back into her and bring myself to an orgasm so weak as to be almost nonexistent and my groan of a massive but somewhat expected disappointment is mistaken by Courtney for pleasure and momentarily spurs her on as she lies sobbing beneath me on the bed, sniffing, to reach down and touch herself but I start getting soft almost instantly-actually *during* the moment I came-but if I don't withdraw from her while still erect she'll freak out so I hold on to the base of the condom as I literally *wilt* out of her. After lying there on separate sides of the bed for what might be twenty minutes with Courtney whimpering about Luis and antique cutting boards and the sterling silver cheese grater and muffin tin she left at Harry's, she then tries to give me head. "I want to fuck you again," I tell her, "but I don't want to wear a condom because I don't feel anything," and she says calmly, taking her mouth off my limp shrunken dick, glaring at me, "If you don't use one you're not going to feel anything anyway."

### Traducción

Me estiro y enciendo la lámpara halógena Tensor.

- Es un final desagradable, ¿no crees? -digo.

- Quitatelo -dice ella, cortante.

- ¿Por qué -pregunto.

- Porque tienes que dejar centímetro y medio en la punta dice, tapándose los pechos con la colcha Hermés y alzando la voz, agotada su paciencia, ¡para que retenga la fuerza de *la eyaculación!*

- Me largo de aquí -amenazo, pero no me muevo-. ¿Dónde tienes tu litio?

Se pone una almohada encima de la cabeza y murmura algo, adoptando la posición fetal. Creo que va a echarse a llorar.

- ¿Dónde tienes el litio, Courtney? -le vuelvo a preguntar, con tranquilidad -. *Debes* tomar un poco.

Vuelve a murmurar algo indescifrable y mueve la cabeza -no, no, no- debajo de la almohada.

- ¿Qué? *¿Qué* dices? -pregunto con una amabilidad forzada, meneándomela débilmente para volver a tener una erección-. *¿Dónde?*

Siguen unos sollozos debajo de la almohada, apenas audibles.

- Ahora lloras, pero sigo sin saber lo que estás diciendo. -Trato de quitar la almohada de encima de su cabeza-. ¿Qué decías?

Vuelve a murmurar algo, y de nuevo carece de cualquier sentido lo que dice.

- Courtney -la advierto, poniéndome furioso-, si has dicho lo que creo que has dicho: que el litio está en una caja en el congelador junto al Frusen Glädjé y que es un *belado*... -estoy gritando-, si es eso lo que has dicho, entonces te *mataré*. ¿Es un *belado*? ¿Tu litio es un *belado* de verdad? -chillo, quitándole al fin la almohada de la cabeza y cruzándole la cara con una bofetada bastante fuerte.

- Crees que me excitas por hacer sexo conmigo *sin las debidas precauciones*? -me grita a su vez.

- Dios mío, la verdad es que no merece la pena -murmuro, tirando del condón de modo que sobre centímetro y medio en la punta... , de hecho, un poco menos-. Vamos a ver, Courtney, ¿y eso por qué? ¿Eh? Dímelo.- La abofeteo otra vez, esta vez con menos fuerza-. ¿Por qué tiene que sobrar centímetro y medio? ¿Qué es eso de que recoge la *fuerza de la eyaculación*?



- Eso no me excita. -Está histérica, bañada en lágrimas, ahogándose-. Voy a Barbados en agosto y no quiero tener un sarcoma de Kaposi que me joda. -Se atraganta, tose-. Quiero ponerme bikini -gime-. Un Norma Kamali que acabo de comprar en Bergdorf's.

La agarro por la cabeza y la obligo a mirar la colocación del condón.

- ¿Ves? ¿Contenta? Puta estúpida. ¿Estás contenta puta estúpida?

Sin mirarme el pito, dice sollozando:

- Terminemos con esto-. Y se vuelve a dejar caer en la cama.

Le meto de nuevo el pito con brusquedad y tengo un orgasmo tan débil que casi resulta inexistente y mi suspiro de intensa, pero en cierto modo esperada decepción, Courtney lo toma equivocadamente por placer y la excita durante un momento, aunque sigue sollozando tumbada debajo de mí en la cama, lloriqueando, y se toca a sí misma, pero el pito se me pone blando casi al instante -de hecho, *durante* el momento en que me vengo-, pero si no me retiro de ella y no sigo en erección, se pondrá furiosa, de modo que sujeto la base del condón y lo saco languidecente. Después de estar allí tumbados, uno al lado del otro, pero separados, como unos veinte minutos con Courtney lamentándose de Luis y de las tablas para carne tan antiguas y la quesera de plata de ley y la fuente metálica que se olvidó en Harry's, trata de chupármelo.

- Quiero volver a coger contigo - le digo-, pero no me gusta ponerme un condón porque no noto nada.

Y ella me dice tranquilamente, apartando la boca de mi pito arrugado, y mirándome:

- Si no lo usas, tampoco vas a sentir nada.

### 3.5. Verificación de los datos de referencia.

#### 3.5.1. Objetividad.

La condición de objetividad se cumple parcialmente, ya que el arte es una actividad subjetiva, mediada siempre por la intencionalidad del artista. Así, los datos de referencia presentados en *American Psycho* son parcialmente objetivos porque el autor, Easton Ellis, elaboró estos datos de referencia a partir de su criterio como creador, pero siempre sujeto a una atribución legítima de los objetos de referencia; es decir: Easton Ellis representa un Nueva York no fantástico, al igual que los personajes y los ambientes en que éstos se desenvuelven. Los artículos de consumo, así como las expresiones utilizadas son atribuidas legítimamente porque están tomadas de un objeto de referencia real, que existe. Cualquier perceptor puede viajar a Nueva York, pasear por *Wall Street* o *Seventh Avenue* y comprobará los objetos y datos de referencia que Easton Ellis utilizó para su novela.

#### 3.5.2. Significatividad.

Los datos de referencia expuestos en *American Psycho* son legítimos, ya que cada expresión, cada personaje, cada acción o cada ambiente son significativos a la novela, al arte, a la estética y, sobre todo, son enteramente relevantes a los perceptores. A través de la obra conocen un fragmento de la realidad –quizá en progresiva y agresiva putrefacción– que les permite ser capaces de reflexionar acerca de un aspecto del mundo; comprender que lejos de su entorno inmediato hay otras realidades, las cuales en algunos casos –como en esta obra– suelen ser presentadas con dureza. Es decir, los perceptores sí pueden elaborar juicios acerca de esa realidad.

### 3.5.3. Validez

El conjunto de datos de referencia contenidos en *American Psycho* son válidos porque son suficientes para que los perceptores sitúen correctamente los objetos de referencia en el espacio, el tiempo y en relación con otros objetos, por lo que la comunicación promovida por la novela hacia el público perceptor, asegura la completitud de los datos de referencia de la obra. Easton Ellis muestra una realidad cruda, irritante; los jóvenes *yuppies*, los vagabundos, las prostitutas, así como sus maneras, su socialización y sus ambientes no sólo existen en la gran urbe de hierro: cualquier ciudad de primer mundo, así como aquellas consideradas como emergentes -México D.F., Buenos Aires, Santiago, Río de Janeiro- también poseen objetos y datos de referencia similares a los exhibidos en *American Psycho*.

Esto último nos lleva a determinar que la novela pertenece al ámbito de la *comunicación referencial*, porque los perceptores pueden verificar en mayor o menor grado la interpretación de los objetos de referencia que realizó Easton Ellis, sea viajando y adentrándose en el Nueva York contemporáneo, o cotejando los datos de referencia con todos los productos comunicativos disponibles que se relacionan directamente con la obra.

## CONCLUSIÓN

La culminación del siglo XX presenta cuando menos dos lecturas diferentes, antagónicas y paradójicas. En la primera leemos un periodo finisecular próspero en lo global, mantenido por una voracidad carnívora del neoliberalismo económico, en donde el avance tecnológico continúa determinando las formas sociales y comunicativas del ser humano: la Internet, la fibra óptica o la transmisión de información vía satélite son las nuevas herramientas de contacto cultural, siempre amigables, eficaces; la segunda lectura es radicalmente opuesta, porque mientras el individuo procrea y recrea un futuro excesivamente sofisticado -el cual vislumbra una aniquilación progresiva del rito colectivo-, el sistema simbólico y valorativo del hombre se ha desgastado considerablemente. Instituciones como la familia, el catolicismo o el matrimonio han dejado de ser referentes definitivos para la conformación de un ciudadano normal. Al parecer, la identidad o la no-identidad del ser humano se templa, por una parte, en la frivolidad, la opulencia, la consecución de *status* social y la acumulación material; la otra parte se forma en las calles, transitadas por desempleados alcohólicos o drogadictos que en sórdidas cantinas o cuartuchos sueltan la poca dignidad que les queda. Entonces, no resulta extraño que exista un país, actualmente, capaz de contener las características anteriores.

El siglo XX fue el siglo de Estados Unidos. Pero esto de ninguna manera es una frase laudatoria. El fin de la Segunda guerra mundial trajo consigo la terminación de la hegemonía mundial que la Europa occidental poseía desde el siglo XV. A partir de 1945, Europa occidental deja de ser el centro económico, político, social y cultural del mundo. Desde entonces, la presencia, y dominación, de Estados Unidos en el mundo ha sido extensa, porque no sólo inundó al mundo de dólares e impuso su doctrina económica, también ganó la guerra fría y la carrera espacial.

Estados Unidos es Bill Gates controlando ese enorme monstruo monopólico llamado Microsoft; es la mente desquiciada de Charles Manson que asesina inocentes en Bel Air; es Detroit y su industria automotriz; es Nueva York y sus aceras que aún permanecen impregnadas del aroma a jazz de Charlie Parker, o Jack Kerouac buscando una casa editorial interesada en publicar *On the Road*, o es Patrick Bateman, cuchillo en mano, acechando una nueva víctima entre los árboles de Central Park; son Las Vegas y su perenne vida nocturna donde Frank Sinatra y Sammy Davis Jr. cantan para empresarios japoneses en el Caesar's Palace; es U.S. ARMY, McDonalds, CIA, Playboy, CNN, NASA, Coca-Cola, FBI y Marlboro; es la orquesta de Glenn Miller ejecutando "Moonlight Serenade"; es Gianni Versace muerto como un perro en las afueras de su mansión en Florida; es la multicultural ciudad de Los Angeles, donde conviven la algarabía mexicana de la calle Olvera y la opulencia insultante de Rodeo Drive; es Hollywood el paraíso de la fama y las drogas exclusivas; es Michael Jordan y Babe Ruth fotografiándose juntos con Mickey Mouse en Disneylandia; es Ernest Hemingway y Kurt Cobain volándose la tapa de los sesos porque les importa un comino el *American Way of Life*, es la democracia pendenciera de Richard Nixon y Oliver North; es la irrefragable belleza de Gillian Anderson; es la pena de muerte privativa de negros e hispanos en la tierra de *Alicia en el país de las maravillas*; es Martin Luther King, Muhammad Ali, Malcom X y el Ku Klux Klan; es el *american boy*, hijo de un *White Anglo Saxon Protestant* (WASP), pronunciando orgullosamente las palabras *nigger*, *greaser* y *macaroni*; son las hazañas lunares de Neil Armstrong y John Glenn frente a las piernas de Marilyn Monroe y la lascivia comercial de Madonna; es el *snuff cinema* y la poesía de E.E. Cummins; es el tropiezo en Bahía de cochinos; son las vaqueritas de Dallas, escotadas y sonrientes, ante la mirada de Charles Chaplin y Alfred Hitchcock; es Elvis Presley, el expresionismo abstracto y los enormes senos artificiales de Pamela Anderson; es el cine reflexivo de Woody Allen; es un pasado indígena artesanal; es el abominable rostro de Michael

Jackson que canta "Billie Jean", mientras dos adolescentes matan porque sí a varios compañeros de su escuela secundaria, en Colorado; es el alcoholismo de John Wayne; son los *kamikazes* en Pearl Harbor; es el senador Joseph McCarthy; es Jesse Owens presumiéndole las cuatro medallas de oro obtenidas en la olimpiada de 1936, en Munich, a Adolph Hitler; es Marlon Brando en *El salvaje*, *El Padrino* y *Apocalipsis Now*; es John F. Kennedy muriendo y el fracaso militar en Corea; es Ella Fitzgerald; son los *hippies*, sucios e ignorantes, vulgarizando a Oriente; es el sargento Elias acribillado sin piedad por el ejército vietnamita en *Platoon*, de Oliver Stone; es Edgar Allan Poe componiendo *The Crow* y Rock Hudson victimado por el sida; es Mikhail Gorbachev ofreciendo una conferencia en Yale; es el *Porsche* el que condujo a la muerte a James Dean; son las clínicas de cirugía estética en Houston y Clint Eastwood es alcalde en el condado de Carmel, California; es el comodoro Perry preparando la ruta del *Enda Gay*; es Martin Scorsese y Robert De Niro; es la depresión de 1929; es *Jmassic Park*, el canal de Panamá y Albert Einstein escribiendo una carta para Franklin D. Roosevelt; son los *Chicago Boys*; es el presidente Taft lanzando la pelota inaugural de la primera serie mundial de béisbol (1903); es la bufonería de Buster Keaton, la voz gutural de Louis Armstrong y los *rangers* cazando ilegales en el desierto de Arizona; es Jim Morrison gritando: "*father, I want to kill you*" y Bile Holliday mirando el televisor bajo la influencia de la heroína; es Andy Warhol y Jimi Hendrix; es la prosa experimental de William Burroughs y los suburbios de San Luis Missouri; es el imperio pornográfico de Larry Flint, Woodstock y la doctrina Monroe; es Joe Dimaggio desternillándose por los chistes de Homero y Bart Simpson; son Charles Bukowski y Henry Miller tratando de meterle mano a la estatua de la libertad; es la ley Helms-Burton y *Star Wars*; es Joe Montana ganando el Super Bowl en 1989 y la ninfomanía de Elizabeth Taylor; es *El ciudadano Kane*; es la mañana del martes 14 de septiembre de 1847 y el capitán Roberts iza la bandera de las barras y las estrellas en Palacio Nacional.

Como bien señala Jodorowsky, el arte es lo único que sobrevive de los grandes imperios, y el caso de Estados Unidos no será la excepción. El arte es una forma de comunicación y el artista un comunicador; por lo tanto, gracias a la comunicación el arte ha perdurado a través de la historia del ser humano, porque el arte revela, muestra las maneras y vicios sociales de su tiempo. Esto lo consigue a través de la música, las artes visuales, el teatro o la literatura, por citar algunas disciplinas específicas. Cada obra de arte, como afirma Kosik, revela una verdad particular, una esencia, un modo de vida: eso es lo que hace posible que la obra de arte sea un producto comunicativo. Además, la obra de arte no comunica mensajes, sino referentes. Uno de los productos comunicativos por excelencia que hacen uso de éstos es la novela. En ella las representaciones de mundo son expresadas y conformadas en objetos de referencia y datos de referencia, respectivamente. Así, una obra como *American Psycho* posee características referenciales cercanas a la literatura existencialista francesa y al movimiento literario beat. En la novela de Bret Easton Ellis predomina el dolor vivencial y la búsqueda de la muerte como un escape del mundo abúlico, disperso, cambiante y ostentoso que se presenta en el fin del siglo XX. Esta es una obra de arte posmodernista porque rechaza la tradición modernista y elige el camino ecléctico, el cual consiste en crear a partir de la inclusión de otros referentes sociales, tales como el cine, la banalidad televisiva o la violencia exacerbada por la televisión. En *American Psycho* cabe todo ese torbellino cultural que ha caracterizado a Estados Unidos durante los últimos 60 años.

El desafío en el siglo XXI debe ser la conformación de un ser humano capaz de rebasar el estadio de la vanidad material y el egoísmo condicionado supeditado al éxito económico. El nuevo individuo deberá ser un *neorenacentista*, es decir, un productor, un descubridor, un investigador; alguien capaz de explorar y producir donde nadie lo ha hecho, de lanzarse al vacío, como Tápies o Klein lo hicieron en su momento. Trascender la ambición por el objeto y

reconquistar, y restaurar, los valores propios de la humanidad. Es decir, utilizar los alcances tecnológicos y comunicativos no para superponerse al otro, sino para igualarse con él.

Naucalpan, Estado de México,  
febrero 1997-julio 2001



## FUENTES DOCUMENTALES

### BIBLIOGRAFÍA:

- Abagnano, Nicola, *Introducción al existencialismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Ediciones Era, México, 1968.
- Beauvoir, Simone de, *La mujer rota*, Ediciones Hermes, México, 1981.
- Berger, René, *Arte y comunicación*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
- Bobbio, Norberto, *El existencialismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Bradbury, Malcom, *La novela norteamericana moderna*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Bukowski, Charles, *Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones. Locura precoz*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1994.
- Burgess, Anthony, *La naranja mecánica*, Ediciones Minotauro, 1ª reimpresión, Barcelona, 1999.
- , *Yonqui*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.
- Camus, Albert, *El extranjero*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1989.
- , *El hombre rebelde*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1989.
- , *Moral y política*, Alianza, Madrid, 1984.
- Carver, Raymond, *De qué hablamos cuando hablamos de amor*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1993.
- Collingwood, R.G., *Los principios del arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- Coupland, Douglas, *Generación X*, Ediciones B, Barcelona, 1993.
- Dorfles, Gillo, *Sentido e insensatez en el arte de hoy*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1973.
- Dubuffet, Jean, *Cultura asfixiante*, Ediciones de la flor, Buenos Aires, 1970.
- Easton Ellis, Bret, *American Psycho*, Vintage Books, E.U., 1991.
- , *American Psycho*, Ediciones B, Barcelona, 1993.
- , *Las leyes de la atracción*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1990.
- , *Menos que cero*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1992.

- Fante, John, *Pregúntale al pokto*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2001.
- Formaggio, Dino, *Arte*, Editorial Labor, Barcelona, 1976.
- Foster, Hal, (Sel. y Prol.), *La posmodernidad/ Jean Baudrillard, Jürgen Habermas, et al.*, Colofón, Barcelona, 1995.
- Gifford, Barry, *La vida desenfrenada de Sailor y Lula*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1993.
- Ginsberg, Allen, *Poemas escogidos*, Plaza & Janés Editores, Barcelona, 1998.
- Gombrich, Ernst H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1968.
- Gubern, Roman, *La mirada opulenta: exploración de la icorósfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.
- Gunn, Wayne D., *Escritores norteamericanos y británicos en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- Honnet, Klaus, *Arte contemporáneo*, Benedikt Taschen, Colonia, 1993.
- Kagan, Andrew, *Marc Chagall*, Abbeville Press, New York, 1989.
- Kandinsky, Vasily, *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores, Barcelona, 1981.
- Kerouac, Jack, *En el camino*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998.
- , *La ciudad y el campo*, Luis de Caralt, Barcelona, 1971.
- , *Los subterráneos*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.
- Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, Editorial Grijalbo, México, 1967.
- Kundera, Milan, *La insoportable levedad del ser*, Tusquets Editores, México, 1990.
- Laqueur, Walter, *Europa después de Hitler*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1973.
- Lucie-Smith, Edward, *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona, 1991.
- Maffi, Mario, *La cultura underground*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1972.
- Martín Serrano, Manuel, et. al, *La teoría de la comunicación*, ENFP Acatlán, México, 1987.
- Nicosia, Gerald, *Jack Kerouac*, CIRCE Ediciones, Barcelona, 1994.
- Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Benedikt Taschen, Colonia, 1992.
- Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974.

- Pico, Joseph (comp.), *Modernidad y posmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988.
- Rodley, Chris (Ed.), *Cronenberg on Cronenberg*, Faber and Faber, London, 1992.
- Ruland, Richard, *From puritanism to modernism. A history of american literature*, Routledge, London, 1991.
- Sartre, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Ediciones Quinto Sol, México, 1994.
- , *El muro*, Editorial Época, México, 1986.
- , *El ser y la nada*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1990.
- , *La náusea*, Alianza Editorial Mexicana, México, 1991.
- Schaff, Adam, *Introducción a la semiótica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969.
- Shepard, Sam, *Crónicas de motel*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1989.
- Straumann, Heinrich *La literatura norteamericana en el siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- Villalba, Susana M. y Payán, Miguel Juan, *Guía del cine independiente americano de los 90*, Nuer, Madrid, 1996.
- Weiteimer, Hannah, *Yves Klein*, Benedikt Taschen, Colonia, 1995.
- Wilson, *Historia de la radio y televisión*, Fondo de cultura económica, México, 1982.
- Wurtzel, Elizabeth, *Nación Prozac*, ediciones B, Barcelona, 1996.

#### HEMEROGRAFÍA:

- Ayala Blanco, Jorge, "Mendes y la sociopatía embelesada", *El Financiero*, lunes 6 de marzo de 2000, p. 82.
- Abcarian, Robin, "Boomer Backlash", *Los Angeles Times*, 12 de junio de 1991.
- Bonfil, Carlos, "Crash", *La Jornada*, 11 de febrero de 1997, p. 26.
- Coria, José Felipe, "Ellis sociópata", *El Financiero*, lunes 17 de julio de 2000, p. 96.
- Deeson, Martin, "American & Psycho", *GQ*, julio-agosto de 1999, p. 8.
- Fadanelli, Guillermo J., "¡Soy Arturo Bandini!", *La Crónica*, domingo 30 de julio de 2000, p.p. 3-4.

Fadanelli, Guillermo J., "Antesala de la frivolidad", *La Crónica*, suplemento dominical, 7 de junio de 1998, p. 13.

-----, Guillermo J., "Informe caótico de la nueva literatura de Estados Unidos", *Sábado de Unomásuno*, sábado 14 de marzo de 1998, p. 1.

García Tsao, Leonardo, "El código Tarantino", *El Nacional*, domingo 6 de junio de 1994, p. 23.

Grünberg, Serge, "David Cronenberg habla sobre Crash", *Dicine*, febrero de 1994, p. 11.

Hirschberg, Lynn, "Interview with Quentin Tarantino", *New York Times*, 16 de noviembre de 1997.

Hopper, Dennis, "La sonrisa de los nuevos cineastas", *Nexos*, enero de 1995, p. 94.

Matamoras, Mauricio, "American psycho: cuando el horror nos alcance", *Suplemento X de Unomásuno*, viernes 21 de julio de 2000, p.p. 6-7.

Max, Roberto, "A la espera del próximo tren", *La Jornada semanal*, domingo 30 de marzo de 1997, p.p. 10-11.

Mejía Madrid, Fabrizio, "¿Quién es Raymond Carver?", *La Jornada semanal*, 9 de julio de 2000, p. 10.

Muro, Mark, "Coupland Interview", *The Boston Globe*, 12 de agosto de 1992.

Pérez Turrent, Tomás, "Salvaje de corazón", *Dicine*, mayo de 1993, p. 30.

Priego, Ernesto, "La literatura que definió la Norteamérica de los noventa." *Viceversa*, enero de 1996, p. 6.

Sheehy, Maura, "The Propheteer", *Details*, septiembre de 1992, p. 220.

Usborne, David, "The Prophet of Irony Summons the McJob Generation", *The Independent of Sunday*, 6 de marzo de 1994, p. 14.

Welles, Rebeca, "Steven Soderbergh: fama, premios y películas", *El Heraldo de México*, 17 de septiembre de 1989, p. 22.

Yehya, Naief, "Mi camino de sueños", *Dicine*, mayo, 1993, p. 28.

-----, "Sexo, mentiras y video", *Dicine*, marzo de 1990, p. 20.

-----, "El origen de los robots y una *mad* movie independiente" *Viceversa*, marzo del 1996, p. 77.

s/a "Suicidio de Justin Pierce, actor de la polémica cinta *Kids*", La Jornada, viernes 14 de julio de 2000, p. 3 a.

## VIDEOGRAFÍA:

### a) Cine

*Belleza americana* (American Beauty). Dirección: Sam Mendes. Guión: Alan Ball. Fotografía: Conrad L. Hall. Música: Thomas Newman. Edición: Tariq Anwar. Producción: Bruce Cohen y Dan Jinks, Dream Works SKG; E.U., 1999. Con: Kevin Spacey (Lester Burnham), Anette Benning (Carolyn Burnham), Thora Birch (Jane Burnham), Wes Bentley (Ricky Fitts), Mena Suvari (Angela Hayes), Chris Cooper (Coronel Frank Fitts). Distribución: Dream Works Distribution. Duración: 121 min.

*Come, Lola, come* (Lola rennt). Dirección: Tom Tykwer. Guión: Tom Tykwer. Fotografía: Frank Griebe. Música: Reinhold Heil y Tom Tykwer. Edición: Mathilde Bonnefoy. Producción: Stefan Arndt, Bavaria Film; Alemania, 1998. Con: Franka Potente (Lola), Moritz Bleibtreu (Manni). Distribución: Prokino Filmverleih. Duración: 80 min.

*Crash*. Dirección: David Cronenberg. Guión: J.G. Ballard y David Cronenberg. Fotografía: Peter Suschitzky. Música: Howard Shore. Edición: Ronald Sanders. Producción: David Cronenberg, Alliance Communications Corporation; Canadá, 1996. Con: James Spader (James Ballard), Holly Hunter (Helen Remington), Elias Koteas (Vaughan), Deborah Unger (Catherine Ballard), Rosanna Arquette (Gabrielle). Distribución: Columbia TriStar. Duración: 100 min.

*Dogston Cowboy*. Dirección: Gus Van Sant. Guión: James Fogle y Gus Van Sant. Fotografía: Robert D. Yeoman. Música: Elliot Goldenthal. Edición: Mary Bauer y Curtiss Clayton. Producción: Karen Murphy y Nick Wechsler, Avenue Pictures Productions; E.U., 1989. Con: Matt Dillon (Bob Hughes), Kelly Lynch (Dianne), James LeGros (Rick), Heather Graham (Nadine), William S. Burroughs (Tom the Priest), James Remar (Gentry). Distribución: New Line Cinema. Duración: 100 min.

*Kids*. Dirección: Larry Clark. Guión: Larry Clark y Leo Fitzpatrick. Fotografía: Eric Alan Edwards. Música: Lou Barlow. Edición: Christopher Tellefsen. Producción: Cary Woods, Excalibur Films; E.U., 1995. Con: Justin Pierce (Casper), Chloë Sevigny (Jennie), Leo Fitzpatrick (Telly). Distribución: Shining Excalibur Films. Duración: 91 min.

*La vida en el abismo* (Trainspotting). Dirección: Danny Boyle. Guión: Irvine Welsh y John Hodge. Fotografía: Brian Tufano. Música: canciones varias. Edición: Masahiro Hirakubo. Producción: Andrew Macdonald, Channel Four Films; Inglaterra, 1996. Con: Ewan McGregor (Mark Renton), Ewan Bremner (Spud), Jonny Lee Miller (Sick Boy), Robert Carlyle (Francis Begbie), Kelly Macdonald (Dianne), Kevin McKidd (Tommy). Distribución: Miramax Films. Duración: 93 min.

*Más extraño que el paraíso* (Stranger Than Paradise). Dirección: Jim Jarmush. Guión: Jim Jarmush. Fotografía: Tom DiCillo. Música: John Lurie. Edición: Jim Jarmush y Melody London. Producción: Sara Driver, Cinesthesia Productions; E.U., 1984. Con John Lurie (Willie), Eszter Balint (Eva), Richard Edson (Eddie). Distribución: Samuel Goldwyn Company. Duración: 89 min.

*Mi camino de sueños* (My Own Private Idaho). Dirección: Gus Van Sant. Guión: Gus Van Sant. Fotografía: Eric Alan Edwards y John Campbell. Música: canciones varias. Edición: Curtiss Clayton. Producción: Laurie Parker, New Line Cinema; E.U., 1991. Con: River Phoenix (Mike Waters), Keanu Reeves (Scott Favor), William Richert (Bob Pigeon). Distribución: Leaders Films. Duración: 102 min.

*Perros de reserva* (Reservoir Dogs). Dirección: Quentin Tarantino. Guión: Quentin Tarantino. Fotografía: Andrzej Sekula. Música: canciones varias. Edición: Sally Menke. Producción: Lawrence Bender, Dog Eat Dog Productions; E.U., 1992. Con: Harvey Keitel (Mr. White), Tim Roth (Mr. Orange), Michael Madsen (Mr. Blonde), Chris Penn (Nice Guy Eddie), Steve Buscemi (Mr. Pink), Lawrence Tierney (Joe Cabot). Distribución: Miramax Films. Duración: 99 min.

*Punto de impacto* (Killing Zoe). Dirección: Roger Avary. Guión: Roger Avary. Fotografía: Tom Richmond. Música: Tom Hajdu y Andy Milburn. Edición: Kathryn Himoff. Producción: Samuel Hadida, Davis Films; E.U., 1994. Con: Eric Stoltz (Zed), Julie Delpy (Zoe), Jean-Hughes Anglade (Eric). Distribución: October Films. Duración: 98 min.

*Sauaje de corazón* (Wild at Heart). Dirección: David Lynch. Guión: Barry Gifford y David Lynch. Fotografía: Frederick Elmes. Música: Angelo Badalamenti. Edición: Duwayne Dunham. Producción: Steve Golin, Monty Montgomery y Sigurjon Sighvatsson, Propaganda Films; E.U., 1990. Con: Nicholas Cage (Sailor Ripley), Laura Dern (Lula Pace Fortune), Willem Dafoe (Bobby Peru), J.E. Freeman (Santos), Crispin Glover (Dell), Diane Ladd (Marietta Fortune). Distribución: Samuel Goldwyn Company. Duración: 124 min.

*Sexo, mentiras y vídeo* (Sex, Lies and Videotape). Dirección: Steven Soderbergh. Guión: Steven Soderbergh. Fotografía: Walt Lloyd. Música: Cliff Martínez. Edición: Steven Soderbergh. Producción: John Hardy, Outlaw Productions; E.U., 1989. Con: James Spader (Graham Dalton), Andie MacDowell (Ann Bishop Melaney), Peter Gallagher (John Melaney), Laura San Giacomo (Cynthia Patrice Bishop). Distribución: Miramax Films. Duración: 96 min.

*Tiempos violentos* (Pulp Fiction). Dirección: Quentin Tarantino. Guión: Roger Avary y Quentin Tarantino. Fotografía: Andrzej Sekula. Música: canciones varias. Edición: Sally Menke. Producción: Lawrence Bender, A Band Apart; E.U., 1994. Con: John Travolta (Vincent Vega), Samuel L. Jackson (Jules Winnfield), Uma Thurman (Mia Wallace), Ving Rhames (Marsellus Wallace), Bruce Willis (Butch). Distribución: Miramax Films. Duración: 154 min.

## b) Televisión

"Seis artistas del performance", Canal 22, enero 4, 1999.

## INTERNET:

Kinsey, Michael, "Generation X: From CNN Show: Heads Up (May 28, 1994)". [En línea]. <http://www.geocities.com/SoHo/Gallery/5560/cnn1.html> (Página consultada el 12 de febrero de 2001)

Rosenberg, Adriana. "Entrevista". En Fundación Proa. *Interview*. [En línea]. <http://www.proa.org.ar/exhibicion/serrano/exhibi-fr.html> (Página consultada el 18 de diciembre de 2000).

Wenger, Ty. "Douglas Coupland is *Not* the Voice of our Generation". En *Link Magazine*. *Agosto-septiembre de 1995*. [En línea]. [http://www.linkmag.com/Link/aug\\_sept\\_95/Coupland.html](http://www.linkmag.com/Link/aug_sept_95/Coupland.html) (Página consultada el 12 febrero de 2001).

s/a. "Jim Jarmush: Un extraño en el paraíso". En *Abraxas Magazine*, [En línea]. <http://home.abaconet.com.ar/abraxas/jarmush.htm> (Página consultada 15 de enero de 2001)

## FONOGRAFÍA

Bowie, David, *1. Outside. The Nathan Adler Diaries*, Arista Records, 1995.