



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**SATÉLITES EN EL VACÍO.
EL CAMBIO GENERACIONAL VISTO EN DOS NOVELAS
LATINOAMERICANAS: *AMULETO* DE ROBERTO BOLAÑO Y *NOS
VEREMOS EN EL INFIERNO*, KURT COBAIN DE RUBÉN DON**

Tesis que para obtener el título de:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

Presenta:

GILBERTO ANTONIO NAVA ROSALES

Asesor:

DR. MANUEL S. GARRIDO VALENZUELA



Ciudad Universitaria 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Satélites en el vacío.

El cambio generacional visto en dos novelas latinoamericanas: *Amuleto* de Roberto Bolaño y *Nos veremos en el infierno, Kurt Cobain* de Rubén Don

Índice

Agradecimientos.....	7
Introducción.....	8
Estudio preliminar	13
Justificación.....	13
Hipótesis.....	14
Metodología	15
Estado de la cuestión.....	16
Marco teórico.....	17
(La ilusión posmoderna de) El fin de los tiempos.....	17
El espíritu Posmoderno	25
Las condiciones de existencia del sujeto moderno y del individuo posmoderno.....	35
Las etapas de la novela.....	41
Análisis de las novelas.....	45
El legado de la derrota. Análisis de Amuleto.....	45
Resignación obediente. Análisis de Nos veremos en el infierno, Kurt Cobain	60
Sísifo versus Narciso. Comparación de las condiciones de existencia en los personajes de Amuleto y Nos veremos en el infierno, Kurt Cobain.....	81
La vida en el abismo. Consideraciones finales.....	87
Bibliografía.....	95

Agradecimientos

Si pienso en todas las personas que han contribuido a que yo me encuentre en este punto, una página no basta para nombrar a todas. Sencillamente, uno no puede ignorar la influencia de los demás, vivos o muertos, amigos que (aún) residen en el anonimato (pero lo abandonarán un día) o viejas leyendas consagradas en el canon. En cierta forma, hay una deuda con todos y es enorme.

En primer lugar, las menciones obligadas: a mi familia, por su apoyo en la decisión más difícil que he tenido hasta ahora, estudiar la carrera de Letras Hispánicas; a mi madre, por poner a prueba mi vocación y por ayudarme a constatar cuál era el camino que debía seguir; a mi padre por su disposición; a Rocío por haber cuidado de mí desde siempre.

A Majó por impulsarme a lograr cosas de las que no me creí capaz, por estar presente en los momentos difíciles, por el cariño, la comprensión y la franqueza que me ha demostrado. A Marco por la amistad/hermandad de estos años, por las risas y por Batman. A mis amigos por las reuniones, por la compañía y por las desveladas durante finales.

A los doctores Margarita Palacios Sierra y Manuel S. Garrido por su apoyo, paciencia y confianza durante estos años y por todas las enseñanzas tanto académicas como de vida que me dejaron sus clases, las asesorías y las pláticas que hemos tenido. A los sinodales por sus comentarios por su orientación y por sus valiosas aportaciones a este trabajo.

A todas las personas que influyeron en mi vida, que siguen ahí o que se han alejado, porque sin ellas no me encontraría aquí, ahora (estoy seguro).

¡Gracias totales!

Introducción

Alguna vez escribí “la casualidad es un instinto”¹. Muchas de las cosas importantes que llegan a nosotros lo hacen sin intención alguna: no somos el receptor de ese mensaje; lo interceptamos por casualidad y nos deja una cicatriz. Sin embargo, esto no lo supe sino hasta después de que leí *Rayuela* a causa de una recomendación que escuché en clase de literatura en la preparatoria. Debo admitir que a los dieciséis años uno puede reconocerse en cualquier cosa; la novela de Cortázar se me presentó como un espejo involuntario que me empujó a la teoría del caos, los fractales y otras teorías que involucraban lo aleatorio como un orden alternativo y no como simple desastre. Después de esa lectura, la vida no puede ser la misma: algunos elementos resaltan a primera vista y se relacionan entre sí.

Eso ocurre en todos los aspectos de la vida. El mundo entero se presenta como un conjunto de símbolos descifrables que se interconectan y producen un nuevo significado; aunque, esto no lo concienticé hasta los veintitantos años, en una clase de la universidad con la Dra. Mariana Ozuna.

Del mismo modo que llegué a Cortázar (por azar), lo hice con Bolaño. Compré una novela suya, *Los detectives salvajes*, sin saber quién era; la contraportada de la edición de Anagrama prometía la misma calidad que el escritor argentino. Mi primera lectura fue estéril: no supe a qué se refería hasta años más tarde, después de tomar clase con el Dr. Manuel S. Garrido.

En el curso de la investigación ratifiqué que todas las obras de arte (y humanas) dialogan entre sí; razón por la cual la literatura no puede abordarse sólo desde la teoría literaria sino que debe considerársele un objeto cultural. Por ello me dediqué a leer algunas de las obras publicadas en la segunda década del siglo XXI; particularmente las de la misma

¹ Gilberto Nava, “Partido de vuelta” en *Telescopio*, p. 122.

editorial que la de Don. En todas ellas permea la idea de la inutilidad del futuro o el fracaso como un destino irrenunciable².

Tanto Cortázar como Bolaño me asombraron por los símbolos y el uso del lenguaje. Sin embargo, la lectura que me dio la pauta para pensar esta tesis fue la de Rubén Don. La novela *Nos veremos en el infierno, Kurt Cobain* me permitió enlazar un punto clave en los otros dos escritores: la situación de la esperanza, de la utopía misma.

La generación que describe Bolaño al final de *Amuleto* se materializa en las líneas de Don. Aquellos que viven de los noventa en adelante se encuentran en el drama existencial de querer construir esperanzas sin saber cómo, por lo que renuncian fácilmente a ello.

Para resumir: en Cortázar, la utopía, esa quimera disfrazada de la Maga, merece la pena bajo cualquier concepto; en Bolaño resulta que la Maga es una gorda decrepita llamada Cesárea Tinajero y en Don, la Maga ha muerto o nunca ha existido y de nada sirve buscarla.

Nos veremos en el infierno, Kurt Cobain es una novela relativamente reciente (publicada en 2011) que se puede vincular con otras dos obras canónicas del siglo XX. La novela de Don difícilmente se puede catalogar como un texto angular de la literatura mexicana del siglo XXI, pues existen deficiencias en el armado de la trama, en los recursos literarios (algunos símbolos son muy escandalosos o demasiado oscuros para ser descifrados) y en el uso del lenguaje durante los cambios de narrador; además, es imprescindible considerar que se trata de una novela publicada por Tierra Adentro en el

² Tierra Adentro: *Artemisa café* (Israel Terrón Holtzeimer), *Fútbol* (Mariño González), *Melamina* (Daniel Herrera), *Signos vitales* (Vanessa Téllez), *Cuentos porno para apornar la semana* (Hugo César Moreno); Alfaguara: *Rabia* (Jaime Mesa), *De llegar Daniela* (Rafael Ramírez Heredia); Tusquets: *Brama* (David Miklós); Almadía: *Relato de un suicida* (Fernando Lobo); antologías como *Cupido negro* (Café Literario Editores) y *Telescopio* (Alabastro).

marco de un concurso de literatura joven; sin embargo nada de eso anula el hecho de que habla de una generación que ha sido anulada e ignorada, a causa de sus preferencias y contexto, desde el interior de la misma.

La narración de Don conforma un reclamo por el robo de un objeto preciado: el futuro (por ende la esperanza). Si bien podría tacharse de facilista la postura de los personajes de Don, éstos enuncian una verdad irrefutable: se les obliga a cargar con los sueños de la generación que les precede, ilusiones ajenas que tal vez ni quieren.

En resumen, Rubén Don describe una actualidad universal (por tanto, mexicana) de la situación social, ética y filosófica. De ahí que haya tomado su texto para lanzar una aproximación a esta problemática inquietante y compleja que merece un mayor estudio: la (des)esperanza en el siglo XXI.

Las dos novelas aquí analizadas (*Amuleto* y *Nos veremos en el infierno*, Kurt Cobain) han sido poco abordadas por la crítica. Si bien la primera pertenece a un autor reconocido, el foco ha permanecido en *Los detectives salvajes*, pues regularmente se considera aquélla como un apéndice de ésta; además, cuando los estudios abordan el tema de los personajes, se restringen a la personificación de la aristocracia cultural mexicana sin considerar que sus características pueden extrapolarse al espíritu de época de toda una generación. En el caso de Rubén Don resulta obvio comprender la nula (o poca) existencia de estudios al respecto: una obra ganadora de un premio de literatura joven siempre carga el prejuicio de no enunciar nada destacable, por lo que se prefiere “dejarla reposar” para ver si el tiempo la añeja lo suficiente.

Por eso, el aparato crítico de *Amuleto* refiere muchas veces a las características de *Los detectives...* y refleja la ausencia de referencias directas a ensayos sobre *Nos veremos en el infierno*, Kurt Cobain. Es decir que el análisis de la novela más reciente está

construido únicamente a partir de la lectura de estudios de narratología, ensayos socio-filosóficos y el conocimiento extraído de otras novelas.

El mensaje final de *Don* resulta desalentador en todos los sentidos: insinúa que la esperanza ha muerto definitivamente, que el mundo se ha degradado en su totalidad y que resulta inútil intentar escapar de esa miseria. Santander (el personaje principal de la novela) replica a Rodó la idea principal del *Ariel*: los jóvenes no deben (ni quieren) cargar con la responsabilidad de ser la esperanza del mundo cuando a ellos se les ha arrebatado la posibilidad de decidir qué hacer con su vida.

Sin embargo, el gesto de la generación retratada en la novela de *Don* no conforma un acto de rebeldía. Tanto Oliveira de Cortázar como los detectives de Bolaño están en conflicto con su creador y con el mundo; Santander, Fonseca y los demás de *Don* ya no ofrecen ninguna resistencia. El gesto implícito en las acciones de estos personajes es la resignación: ante un escenario en el que no tienen más opciones ni posibilidades, el individuo no puede sino resignarse y obedecer los designios del mismo, que se rige por la velocidad siempre en constante aceleración.

Estudio preliminar

Justificación

La literatura, como forma de usar el lenguaje, se relaciona íntimamente con el entorno donde se produce. La política, la sociedad, la posición geográfica, el momento histórico influyen directamente en el contenido de la obra (para su producción e interpretación) que muestra generalmente un espíritu de la época.

En el caso de los dos autores (Bolaño y Don) puede observarse un cambio abrupto: Bolaño ve a los jóvenes de su generación como real-visceralistas, mexicanos perdidos en México, jóvenes que si bien no saben hacia dónde moverse aún pretenden forjar un destino utópico; en otras palabras, define y describe al grupo de muchachos que tiempo después verían trastocadas sus esperanzas. Don, en cambio, enseña otra generación, posterior a la de Bolaño, ya completamente desencantada, resignada a sobrevivir en un abismo de miseria existencial: el futuro parece irrelevante, su presente deviene una sucesión de eventos que envilecen el espíritu humano; en su mundo no hay lugar para la utopía (tal y como la pensaban los real-visceralistas).

Mediante esta lógica, en que las obras presentan parte del espíritu de la época, observar la generación retratada en las obras de Bolaño como precedente (y “causa”) de aquella presentada en la obra de Don permite la revisión crítica de un pasado más reciente y propicia una propuesta de segmentación para estudiar un periodo iniciado en la segunda mitad del siglo XX y cuyos límites aún no se han definido por completo: la posmodernidad, entendida como la emergencia de una nueva dominante cultural (política, económica y social).

En la posmodernidad, los cambios abruptos ocurren en menor tiempo: los aparatos electrónicos constituyen un claro ejemplo. Más tiempo tarda en salir un nuevo

hardware/software innovador, que en volverse obsoleto (la compañía *Mac* y sus *iPod*, *iPad* y *iPhones* lo representan claramente).

Esta aceleración desenfrenada modifica abruptamente las visiones que los individuos arrojan sobre el mundo pues, al ver su entorno en constante movimiento, con ritmo en continuo incremento, el concepto que tienen de sí mismos se altera: cualquier modificación significativa en el entorno de los hombres los obliga a cuestionarse y a replantearse su papel en el mundo (de ahí nace el lugar común que señala a las crisis profundas como un elemento necesario para la innovación, la generación de una nueva filosofía o de una magnífica obra de arte). Asimismo, la cultura sufre alteraciones similares, pues también le afecta no sólo la lógica mercantil y de la moda, sino la visión de mundo que los creadores poseen (“el espíritu de la época”). De este modo, podemos asumir la cultura como un síntoma social susceptible de interpretación que presenta lo anteriormente dicho.

Hipótesis

En el tránsito de la modernidad a la posmodernidad ocurre un cambio de valores culturales, el ideal moderno de planeación y obtención de beneficios (y sus consecuencias) dan paso al perpetuo presente, la privacidad se intercambia por el espectáculo, la totalidad resulta en fragmentación y el poder político queda supeditado al libre mercado.

Un cambio generacional ha ocurrido, ello implica una alteración en las condiciones de existencia de los integrantes de la nueva generación. El cambio radical que marca distinción es la ruptura del principio esperanza bajo el cual vivían los sujetos modernos. Este proceso caracterizado por el ciclo utopía-desencanto se rompe con el individuo posmoderno quien transita del desencanto a la desesperanza; lo anterior se observa en una

falta de voluntad, opuesta a la búsqueda que antes hacían los personajes, lo que indicaba que en ellos había un móvil. Esto se resume en una resignación obediente ante "la trampa" pues en el individuo posmoderno ni siquiera hay intenciones de escapar o de encontrar una forma decente de vivir en ella.

Metodología

La hipótesis planteada anteriormente se puede observar al comparar los personajes que presenta Roberto Bolaño en *Amuleto* (publicada en 1999) con los de *Nos veremos en el infierno, Kurt Cobain* (publicada en 2011) de Rubén Don.

Para el estudio de dichas obras, utilizaré la definición de novela de Milán Kundera y de Lukács que permiten entenderla como un reflejo de la época en que se produce. La propuesta de Lukács apunta que las narrativas de distintos periodos deben ser diferentes, la de Kundera explica al héroe o personaje prototípico de las "edades" de la novela. De este modo se puede analizar la novela como el producto de la visión de mundo y a los personajes como los representantes de las condiciones de existencia que imperan en el momento.

También, para el análisis, servirán la idea de velocidad y su afectación en la sociedad de Baudrillard así como sus teorías sobre la posmodernidad, además de las propuestas por Jameson, Marcuse y Perry Anderson, esto con el fin de brindar una definición aproximada de posmodernidad como dominante cultural, y así, extraer de ahí los valores rectores lo que, a su vez permitirá enunciar la configuración del personaje arquetípico posmoderno y compararlo con el héroe moderno (que definen Lukács y Kundera).

El estudio consistirá principalmente en los personajes de las novelas, en las

relaciones existentes entre ellos y los valores dominantes representados de la época en que se desenvuelven, a través de las descripciones que hacen Auxilio (en el caso de *Amuleto*) y Santander (en el caso de *Nos veremos en el infierno, Kurt Cobain*), para, de este modo, clasificarlos como personajes modernos o posmodernos al compararlos con las definiciones propuestas anteriormente.

Estado de la cuestión

Amuleto proviene de una novela que ha sido muy estudiada: *Los detectives salvajes* y está ligada a 2666. Si bien estas dos últimas han recibido gran atención por parte de la crítica, *Amuleto* ha quedado fuera de cuadro, comparativamente. Los textos críticos se enfocan particularmente en “la juventud artística” retratada en las novelas de Bolaño o en el 68 mexicano. Delimitan el campo de estudio únicamente a la crítica que realiza el autor a la generación letrada de la cual formó parte, sin considerar que ésta no sólo puede aplicarse a los jóvenes universitarios o artistas de ese momento, sino a los valores que regían su vida. En otras palabras, el juicio alcanza a toda la juventud latinoamericana, no sólo a la de “alta cultura”.

En el caso de *Nos veremos en el infierno, Kurt Cobain*, prácticamente no hay estudios críticos al respecto debido, quizá, a lo reciente de la obra. Los únicos textos encontrados son reseñas en revistas electrónicas, por lo que el análisis de esta obra es realizado únicamente con ayuda de obras sobre teoría literaria y remitiendo siempre a citas textuales del libro.

Marco teórico

(La ilusión posmoderna de) El fin de los tiempos

Uno de los principales cambios que se mencionan entre la antigüedad y la modernidad es la visión del tiempo³: mientras que la primera lo consideraba algo circular, cíclico (por ende, cerrado), la segunda lo concibe como una línea recta en constante avance; asimismo, la primera al considerar el tiempo cíclico, asumía que éste era “infinito”, es decir, lo que siempre ha sido, siempre será; por el contrario, la segunda sí acepta un *fin de los tiempos*.

Dicho concepto “proviene de la visión judeocristiana que ve la historia como un vector”⁴; en ella, el tiempo está marcado de Dios: “Un buen día Dios decidirá interrumpir la aventura cósmica, la de la vida terrestre y será el fin del mundo, el fin de la historia, el fin de los tiempos; lo cual viene a ser lo mismo”⁵.

En el siglo II a. C. aparece el concepto de *Juicio*, por tanto la noción del “más allá”; también, la idea de un Mesías (que puede consistir tanto en una persona como en un reino, una tierra “transformada” por Dios⁶).

De este modo, con el fin de los tiempos equiparado al fin de la historia y la certeza de que existe un “más allá” situado en la eternidad (donde el hombre alcanza su “plenitud”⁷), el tiempo queda excluido como un factor que determine las acciones humanas⁸.

³ El inicio del ensayo “Civilizaciones cerradas” de Lukács lo evidencia:

¡Bienaventurados los tiempos que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos que les están abiertos y que deben seguir! ¡Bienaventurados los tiempos cuyos caminos son esclarecidos por la luz de las estrellas! Para ellos todo es nuevo y no obstante familiar; todo significa aventura y no obstante todo les pertenece.

⁴ Jean Delameau, “El apocalipsis recreado” en *El fin de los tiempos*, p. 70.

⁵ *Idem*.

⁶ *Ibid.*, pp. 71-72.

⁷ *Ibid.*, p. 73

⁸ *Vid.* “Un día, una habitación”, episodio de la serie *Dr. House*. Hay una discusión que sostiene House con la paciente que fue violada; se plantean las dos posturas básicas: la paciente, como creyente, afirma que en el

San Agustín sostenía que el tiempo causa toda corrupción; así, sin tiempo, el ser podría permanecer intacto, inmaculado. En esta misma línea, la postura sostenida por Baudrillard considera que el tiempo, como un factor-agente de cambio desaparece; el condicionamiento histórico se elimina y, consecuentemente, las posibilidades tanto de mejoría como de corrupción; en otras palabras: el ser queda estancado en el último estado, aquel que poseía cuando entró en esa “eternidad”.

Si bien, la decisión de frenar el curso de lo existente depende de una deidad, en realidad la historia se concibe en razón de hombre y no de cosmos: cuando la humanidad termine, se acabará todo. Ello conforma la *ilusión del fin*, la creencia de que, sin el hombre, todo lo externo a él también se extingue, lo que de alguna forma es verdad, pero en un sentido más amplio⁹. Resulta peligrosa esta concepción de mundo, porque de ahí nace la despreocupación por el futuro: cuando el concepto de hombre-humanidad se reduce a hombre-individuo, el fin de los tiempos no acaece el último día de la humanidad, sino cuando uno mismo muera. Ya en esos términos, de nada sirve preservar algo para las futuras generaciones; simplemente, porque ese futuro, que ocurrirá después de la (propia) muerte, no entra en la visión individual de mundo.

El concepto fatalista de “fin del mundo” presenta una contradicción muy clara: por un lado refuerza la idea de que todo es finito; este tópico heredado del romanticismo queda patente en el miedo absoluto al fin; por ello hacia el final del siglo XX se veían tantos advenimientos de que el Apocalipsis ocurriría inevitablemente, aparecían sectas y en los

más allá habrá un juicio por las acciones en vida; Greg House, por el contrario, señala que, al no existir un más allá, el mundo es donde todas las acciones tienen consecuencias.

⁹ Si bien, dicha afirmación es cierta filosóficamente pues, al no existir el hombre como ser histórico, el registro de la historia se pierde; también es válido recalcar que, a pesar de la extinción de una especie, la vida perdura; la diferencia radica en que no estaríamos ahí para testificar el suceso, ello no implica que el universo se termine: “Cuando hablamos del fin de los tiempos, hablamos del fin de los tiempos humanos, de los tiempos definidos por el hombre” (Jean-Claude Carrière, “Las preguntas de la esfinge” en *El fin de los tiempos*, p. 156).

canales de televisión abierta (al menos en México) se transmitían documentales o películas sobre Nostradamus¹⁰. En otras palabras, aparece una ansiedad por que ocurra una transición entre el correr de la historia y el fin de la misma.

Por otra parte, el concepto de “muerte” (que está implicado en el fin de los tiempos) se debilita: al encontrarse más allá del futuro (el nuevo milenio marcaba justamente eso: la entrada al futuro) en el inconsciente colectivo queda una enseñanza errónea: somos inmortales.

De este modo, con el año 2000, podría decirse que el día marcado por San Agustín llegó: se acabaron la historia y el tiempo, la humanidad alcanzó al futuro¹¹; no hubo juicio, no llegó el “reino de Dios”: nada cambió. Ocurrieron dos cosas: una alegría de haber sobrevivido a un cataclismo ideado en el imaginario colectivo y una desilusión porque esa catástrofe no ocurrió.

Baudrillard, en *La ilusión del fin*, propone que en realidad se ha llegado a un simulacro de fin de los tiempos:

[...] la aceleración de la modernidad, técnica, incidental, mediática, la aceleración de todos los intercambios, económicos, políticos, sexuales, nos ha conducido a una velocidad de liberación [la que necesita un cuerpo para salirse de la fuerza de gravitación de un astro o un planeta] tal que nos hemos salido de la esfera referencial de lo real y de la historia¹².

La modernidad tiene la mira puesta en el progreso constante y veloz. La velocidad es poder¹³. En un mundo en constante pugna por el dominio mundial, resulta natural la aceleración (las carreras armamentista, espacial, tecnológica); el punto es llegar en primer

¹⁰ El fin de siglo constituyó un cambio global. Todos esperaban que algo fantástico o terrible sucediera. Yo tenía diez años y en casa de mis primos hicieron una instalación de un portal colorido y chillante para entrar a la casa; incluso lo llamaron “El portal del nuevo milenio”. Había una necesidad de representar la entrada a algo nuevo, al futuro mismo.

¹¹ Amén de los anuncios publicitarios con una reformulación de la misma idea: “El futuro es ahora”.

¹² Jean Baudrillard, *La ilusión del fin*, p. 9.

¹³ Paul Virilio, *El ciber mundo*, p. 18.

lugar a una meta (tal vez inexistente). Ese esquema ajustado para cada persona se observa en el *American Way of Life*, el *American Dream*: una casa propia, una familia compuesta por padre, madre, dos hijos, tener uno o dos automóviles; eso aplicado a toda la población norteamericana (posteriormente, México y otros países latinoamericanos adoptarían la misma visión o una muy similar).

En esta ideología, el progreso (económico y tecnológico) toma un papel fundamental: no debe detenerse por nada ni por nadie; todos aquellos impedimentos éticos quedan relegados a segundo término: “Apostamos a que dentro de cien años sabremos reparar los destrozos que, dos o tres generaciones antes, hemos provocado adrede”¹⁴. De esta forma, se piensa en una idea de crédito a largo plazo: el mundo puede soportar todo el deterioro, una vez que se hayan logrado los objetivos, podrá iniciar el proceso de sanar al mundo. Implícitamente, se pasan responsabilidades a las siguientes generaciones: terminar el proyecto inacabado (porque ese avance constituye la utopía de la modernidad y, como toda utopía, nunca será alcanzada) y regenerar al mundo (al mismo tiempo).

De este modo se presenta un elemento de la ilusión del fin: se contempla el continuum del tiempo como segmentos aislados; pasado, presente y futuro dejan de conformar unidad.

El simulacro del fin de los tiempos ocurre cuando los eventos comienzan a atomizarse; cada suceso se torna único y especializado. En la modernidad hubo un cambio trascendental en la forma de concebir la materia (gracias a la física cuántica, la relatividad y teorías como la cuarta dimensión), que se convirtió en sus elementos y se reconfiguró en

¹⁴ Jean-Claude Carrière, *op. cit.*, p. 179.

algo más; esto también afecto a la consciencia: se escindió en átomos y partículas de sí misma¹⁵.

Asimismo, la modernidad, entre todos los adelantos tecnológicos, recuperó una vieja idea de Newton: la velocidad de liberación que permite a un objeto “romper” la fuerza de gravedad que lo ata a la tierra; dicha teoría es el precedente de los viajes espaciales.

Paul Virilio, en *La velocidad de liberación*, apunta que la hiperaceleración de la sociedad de finales del siglo XX puede medirse gracias a los medios de comunicación y de transporte que persiguen transmitir todo en directo (*live coverage*) o anular el tiempo de viaje (teletransportación) con la finalidad de “ganar tiempo al tiempo”¹⁶; por eso, los medios ya no se enfocan en el destinatario (o destino), ni siquiera en el mensaje (o el pasajero) sino en el tiempo de transmisión (el trayecto).

Al aislar todos los elementos del sistema de comunicación, “cada hecho se vuelve atómico, nuclear, y persigue su trayectoria en el vacío. Para ser difundido hasta el infinito, tiene que estar fragmentado como una partícula”¹⁷.

Dos elementos claves de la posmodernidad, la fragmentación y la cultura virtual de masas (al contrario de la modernidad que buscaba la integración de un todo, aquella pretende conciliar la generalidad y el detalle a profundidad¹⁸, junto con la difusión masiva,

¹⁵ Octavio Paz, “Ruptura y convergencia” en *Obras completas*.

¹⁶ Si bien, esta idea no aparece formulada explícitamente en el libro, puede extraerse como una conclusión del primer apartado.

¹⁷ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸ A la manera de la teoría de Mandelbrot sobre los objetos fractales.

de cada evento¹⁹), se encargan de difundir cada suceso hasta el infinito; gracias a las redes sociales y al internet, el cybermundo puede inferir directamente en la vida cotidiana²⁰.

No hay acontecimiento que resista su difusión planetaria. No hay sentido que resista su aceleración. No hay historia que resista el centrifugado de los hechos, o su interferencia en el tiempo (en el mismo orden de ideas: no hay sexualidad que resista su liberación, no hay cultura que resista su promoción, no hay verdad que resista su verificación, etcétera)²¹.

Lo fugaz no lo es por sí mismo; se torna de este modo cuando algo es acelerado a tope. La aceleración saca de órbita a los objetos, por ello una cultura de la aceleración en aumento está fragmentada y fuera de todo espacio cohesionado con lo referencial, pasa a una esfera conformada únicamente con referencias: simulación pura.

Otro elemento que contribuye a la ilusión del fin es, paradójicamente, la ralentización del tiempo. El tiempo parece ir más lento en un objeto más denso. Si se considera la densidad de las ciudades con base en su explosión demográfica (desde el *baby boom*, por ejemplo) y la saturación de información y mercancías, podría decirse que existe una hiperdensidad de las ciudades; visto así, el “tiempo” considerado como “Historia” avanza lentamente.

Los acontecimientos se van produciendo uno tras otro y aniquilando en la indiferencia. Neutralizadas, mitridatizadas por la información, las masas a cambio neutralizan la historia, y funcionan como pantalla de absorción. En sí mismas carecen de historia, de sentido, de ciencia, de deseo. Son el residuo potencial de toda historia, de todo sentido, de todo deseo²².

¹⁹ Compárese la creación de grandes ciudades ficticias Macondo (*Cien años de soledad*), Santa María (Onetti en *La vida breve*, *El astillero* y *Juntacadáveres*) Comala (*Pedro Páramo*), incluso París (*Rayuela*), con la estructura de novelas posteriores *Nocilla Experience* (Agustín Fernández Mallo), *Delete* (Alicia Lop), *Los detectives salvajes* (Roberto Bolaño), e incluso con el auge de la minificción.

²⁰ En el mundial Brasil 2014 dos titanes tecnológicos tuvieron un punto de encuentro: el internet llevó sus *memes* de los monitores caseros a la pantalla chica; gracias a internet se puede contrastar la realidad que enseña BBC Noticias y las imágenes amateurs de los desastres de los bombardeos de Israel a Palestina; el uso de Facebook contribuyó a la rebelión en Egipto; en un plano más cercano, es relativamente difícil comunicarse con quien no tiene cuenta en Facebook. En otras palabras, la forma de mirar el mundo cambia radicalmente con el efecto de las pantallas como señala Subirats en “Culturas virtuales”.

²¹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 11.

²² *Ibid.*, p. 13.

En otras palabras, las masas se convierten en una simulación de sí mismas (de su historia y de sus posibilidades).

La gran velocidad con que se suceden los acontecimientos genera una ansiedad humana por documentar todo lo más fidedignamente posible. La historia avanza más lento cuando hay más sucesos por registrar, particularmente cuando se busca aprehenderlos y distribuirlos idénticos a como ocurrieron.

Cuando un receptor está muy cerca de la fuente de sonido, el audio se distorsiona. Al querer tener cada acontecimiento presente “ en vivo y a todo color”, justo en el momento en que ocurre²³, la historia queda reducida a suceso (a un tuit); se distorsiona, se vuelve incomprendible y se pierde para el receptor, pero en sentido estricto no la aniquila: tan sólo simula su desvanecimiento²⁴.

“La edad moderna estaba obsesionada por la producción y la revolución, la edad posmoderna lo está por la información y la expresión”²⁵. Este fetiche por el tiempo real elimina la posición ajena del acontecimiento; anticipa su final al eliminar el tiempo lineal, al capturar los eventos antes de que ocurran²⁶. “Ya no recuperaremos la historia antes de la información y los medios de comunicación”²⁷; el cambio es irreversible: “cuanto mayores son los medios de expresión, menos cosas se tienen por decir”²⁸.

Existe la sensación de que los acontecimientos se transmitieran unos a otros la consigna de huelga; todos desertan de su tiempo, transformándolo en una actualidad vacía²⁹. Los eventos ya no sólo se mediatizan: se vuelven “virales”; se convierten en

²³ Por ejemplo, fotos y video de guerras, marchas, cualquier situación destacable.

²⁴ *Ibid.*, pp. 16-17.

²⁵ Gilles Lipovestky, *La era del vacío*, p. 14.

²⁶ En esta categoría entra todo reality show, su auge no es gratuito (Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 21).

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 14.

²⁹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 30.

elementos que gracias a su número, “enferman” a la historia y, debido a su rapidez, se liberan “caen hacia arriba”³⁰.

“La historia poco a poco se ha ido reduciendo al ámbito probable de sus causas y sus efectos”³¹, por eso el auge de las sociedades de riesgo: el hecho desaparece en pro de sus causas y efectos: el presente simula no ocurrir, ya no se “padece” el suceso sino que simplemente hay un enfoque en cómo y por qué pasó y las consecuencias que podría tener a corto o mediano plazo. Por eso, historiarlo y archivar absolutamente todo son síntomas del presentimiento colectivo del fin³².

Actualmente, lo que no se degrada, se recicla (idea y motivo posmodernos), por lo que históricamente quedan dos alternativas: morir aplastados bajo los desechos de la historia (ideologías difuntas, utopías trasnochadas, conceptos muertos, ideas fósiles) o reciclarlos. “No nos libraremos de lo peor, es decir que la Historia no tendrá fin puesto que los restos [...] son indefinidamente reciclables”³³. Reusar por siempre los cadáveres de instituciones e ideas fallidas y caducas. Este ciclo conforma una trampa en términos de Kundera: son eventos que ocurrieron sin la validación de quienes sufrirán las consecuencias y, al no tener más material que esos elementos, técnicamente no hay opciones extra (no hay salida): “Estamos pues ante la imposibilidad de soñar un estado pretérito o futuro de las cosas”³⁴.

Con la historia minimizada y detenida, debido a la alta densidad de los sucesos que parecen repetirse a sí mismos infinitamente, resulta imposible concebir una idea concreta

³⁰ Paul Virilio, *La velocidad de liberación* p. 12.

³¹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 38-39.

³² *Ibid.*, p. 21.

³³ *Ibid.*, p. 47.

³⁴ *Ibid.*, p. 181.

de futuro, es decir, ya sin historia, no se concibe un pasado ni un futuro por lo que, sin la capacidad de conceptualizarlo, se cancela.

El espíritu Posmoderno

En términos generales, se concibe la posmodernidad como un periodo reconocible después de la Segunda Guerra Mundial que se caracteriza por un intercambio en los estatutos de poder: en la modernidad regía el poder de la política sobre lo económico, en la posmodernidad la economía (precisamente, el mercado) regula a la política³⁵.

Si bien, la definición de posmodernidad tiene muchas variantes³⁶, hay puntos de coincidencia: la posmodernidad como un espíritu de época en el que el simulacro tiene un papel dominante; una etapa caracterizada por la globalización, el neoliberalismo, el perpetuo presente, la velocidad con que ocurren los acontecimientos y las innovaciones tecnológicas³⁷; por ende, la primacía de las culturas virtuales.

Tanto Lipovetsky como Baudrillard apuntan que la posmodernidad puede entenderse como un efecto idiosincrático de la modernidad. El primero indica que el proceso de “personalización”³⁸ ocurre gracias a la lógica del consumo capitalista instaurada

³⁵ “Es el mundo de la economía liberado de las lógicas no económicas que se le habían impuesto desde la política, los partidos, los grupos sociales, las etnias” (Manuel S. Garrido, *Estar de más en el globo*, p. 46).

³⁶ Vid. “La lógica cultural del capitalismo tardío” de Fredric Jameson, “Modernismo y posmodernismo” de Gilles Lipovetsky, y “Los orígenes de la posmodernidad” de Perry Anderson.

³⁷ Esto se observa claramente con la tecnología, en menos de un año surgen modelos de “siguiente generación”. La compañía Apple representa muy bien ese espíritu.

³⁸ “[...] estrategia global, mutación general en el hacer y querer de nuestras sociedades” en la que pueden distinguirse dos caras: la “limpia”, que “[...] designa [...] las formas de sollicitación programada elaborada por los aparatos de poder” que propicia las objeciones de los detractores de izquierda y de derecha; la “salvaje”, proveniente de la voluntad de “[...] la autonomía y de particularización de los grupos e individuos” (Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 8).

en la modernidad³⁹, pero desemboca en una degradación de valores. El segundo, considera como una evolución lógica del proceso social:

Una vez superado el apogeo del tiempo, la cumbre de la curva de la evolución, el solsticio de la historia, empieza el declive de los acontecimientos, el desarrollo en sentido inverso⁴⁰ [...] Las cosas van cada vez más deprisa a medida que se acercan a su vencimiento [...] Cada movimiento aparente de la historia nos acerca a su punto antipódico, e incluso de su punto inicial [...] En esta perspectiva, el futuro ya no existe. Pero si ya no hay futuro, tampoco hay fin [...] Estamos ante un proceso paradójico de reversión, ante un efecto reversivo [*sic*] de la modernidad que, habiendo alcanzado su límite especulativo y extrapolado todos sus desarrollos virtuales, se desintegra en sus elementos simples según el proceso catastrófico de recurrencia y de turbulencia⁴¹.

La conclusión es la misma: la posmodernidad nace de una modernidad superlativa.

En primera instancia, resulta difícil localizar las fechas aproximadas en que surge la posmodernidad. Castoriadis distingue tres periodos: la emergencia (constitución) de Occidente, la época crítica (“moderna” que va de la ilustración a la Segunda Guerra Mundial) y la retirada al conformismo (la posmodernidad)⁴². Jameson apunta que el momento de ruptura se plantea en las décadas de 1950 y 1960; sin embargo, existen corrientes artísticas posteriores que también pueden denominarse como modernas, por ejemplo, el rock de la nueva ola (los *Beatles* y los *Stones*); de modo que esos años pueden juzgarse aún como parte de la etapa de transición entre lo moderno y lo posmoderno.

Si bien hay dudas respecto al surgimiento de la posmodernidad, el momento de coincidencia que, tal vez, marca su inicio radica en el final de la Segunda Guerra Mundial; por lo que, el periodo de 1990-2010 ya es plenamente posmoderno⁴³.

³⁹ “[...] es la transformación de los estilos de vida unida a la revolución del consumo lo que ha permitido ese desarrollo de los derechos y deseos del individuo” (*Idem.*).

⁴⁰ Muy similar al “proceso esperanza” que explican Agnes Heller y Ernst Bloch (este tema se abordará más abajo).

⁴¹ Jean Baudrillard, *op. cit.*, pp. 23-24.

⁴² Cornelius Castoriadis, “La época del conformismo generalizado” en *Briegga*.

⁴³ En realidad, resulta difícil establecer fechas determinadas (como en cualquier estudio de época histórica), particularmente por la cercanía de los eventos. Aún hay quien cuestiona que la posmodernidad exista tal como es definida por los teóricos aquí abordados.

Como se mencionó arriba, un elemento fundamental de la posmodernidad consiste en el simulacro. Baudrillard lo define como:

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de *una suplantación de lo real* por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo [...] Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a la presencia, lo otro a la ausencia⁴⁴.

El mismo autor refiere al doble filo de la simulación: inteligibilidad y degradación; para ello menciona la imposición religiosa de no representar divinidades pues ello puede quedarse sólo como una “teología visible” que permita comprender la religión o que la volatizará pues el simulacro genera una fascinación tan grande que sustituye la imagen de Dios a la idea de Dios⁴⁵. Así, la imagen muestra su capacidad para suprimir lo real.

La representación gráfica es el simulacro por excelencia, de modo que en una cultura cimentada primordialmente en lo visual, el simulacro resulta obligatorio; desde esta perspectiva, toda cultura virtual (como la del siglo XXI) es un simulacro⁴⁶.

Junto con este mecanismo de ocultamiento de las ausencias, se presenta el de la bifurcación de los sentidos: la seducción, pues “representa el dominio del universo de lo simbólico”⁴⁷; permite que cualquier símbolo sea susceptible de reversión, es decir, desviarse de su propósito original:

La seducción es lo que sustrae al discurso su sentido y lo aparta de su verdad [...] es de alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más “superficial”, lo que se vuelve contra el imperativo profundo (consciente o inconsciente) para anularlo y substituirlo [*sic*] por el encanto de la trampa de las apariencias [...] en absoluto frívolas, sino lugar de un juego y de un estar en juego, de una pasión de desviar⁴⁸.

⁴⁴ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, pp. 11-12. (Las cursivas son mías).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷ Jean Baudrillard, *De la seducción*, p. 15

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

Seducción y simulacro se encuentran íntimamente ligados pues ambos ocurren cuando el plano de los referentes se pierde a favor de las simples referencias; ambos conforman un juego de tergiversación de los símbolos e, incluso, conforman una “norma” posmoderna⁴⁹.

De modo que, la posmodernidad se convierte en el escenario propicio para que estas dos dinámicas funcionen y se magnifiquen gracias a un elemento prototípico de aquella: la cultura virtual/visual.

Subirats⁵⁰ explica que todos los aspectos de la vida se han convertido en un “prodigioso efecto de pantalla”. La sociedad se ha volcado hacia el espectáculo de sí misma en cada punto, desde elegir qué desodorante usar hasta los planos de la política y la economía. Dicho espectáculo queda definido por una triple perspectiva histórica: “la construcción de la realidad como simulacro a la vez tecnológico y comercial, la utopía vanguardista de la obra de arte total y la transformación mediática de las culturas históricas”. Con la vida transformada en un show, la percepción de la realidad también cambia: no procuran únicamente el empobrecimiento de la experiencia humana, sino reemplazarla por realidades diseñadas (en términos de Lipovetsky, personalizadas); “la obra del espectáculo consistía en transformar lo real en *representación* falsa, en extender la esfera de la alienación y de la desposesión”⁵¹.

[...] lo virtual es lo que pone un punto final a cualquier negatividad (en el sentido de la fotografía), y por tanto a cualquier referencia real o propia del acontecimiento [...] Cuando la televisión⁵² se convierte en el espacio estratégico del

⁴⁹ “Liberada del *ghetto* de la superestructura y de la ideología, la seducción se convertía en relación social dominante, principio de organización global de las sociedades de la abundancia” (Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, p. 18).

⁵⁰ Tanto las citas como la idea del párrafo provienen del texto “Culturas virtuales” (Eduardo Subirats, *Culturas virtuales*, México, D.F.: Ed. Coyoacán, 2001); a menos que se indique lo contrario.

⁵¹ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 18

⁵² O este caso, cualquier medio de masificación.

acontecimiento, se constituye en autorreferencia asesina [...] El objeto real queda aniquilado por la información, no sólo alienado: abolido⁵³.

Con la vida volcada en lo virtual, ocurre un cambio de valores de época:

La comunicación electrónica instantánea no es sólo una forma de transmitir noticias o información más rápidamente. Su existencia altera la textura misma de nuestras vidas, seamos ricos o pobres. Algo ha cambiado en la esencia de nuestra experiencia cotidiana cuando puede sernos más conocida la imagen de Nelson Mándela que la cara de nuestro vecino de enfrente⁵⁴.

La virtualización implica dejar de usar los referentes de la realidad para ocupar sus dobles operativos (simulacro); ya que, referencia y referente son esencialmente distintos, se comportan de maneras desiguales. La referencia es variable (en qué designa y en cómo lo designa); el referente, constante⁵⁵. La seducción, como proceso de reversión en el orden de lo simbólico⁵⁶, ejerce esa mecánica en todos los aspectos humanos, desde el lenguaje hasta la política; de modo que la referencia guía hacia el referente en su ausencia.

Arriba se mencionó el cambio en el orden de poder (lo económico por lo político) como una característica primordial de la posmodernidad. Mediante la lógica de la seducción propuesta en el párrafo anterior: la política remitía a reglas que pretenden una sociedad ordenada y funcional; cuando el Mercado ocupa el lugar del Estado, aunque también hay reglas implícitas, éstas no guían hacia un orden sino hacia una funcionalidad: otorgar libertad absoluta al Mercado, que se beneficia de todos los procesos:

[...] el capital es quien primero se alimentó, al filo de su historia, de la desestructuración de todo referente, de todo fin humano, quien primero rompió todas las distinciones ideales entre lo verdadero y lo falso, el bien y el mal, para asentar una ley radical de equivalencias y de intercambios, la ley de cobre de su

⁵³ Jean Baudrillard, *El fin de los tiempos*, pp. 88-89.

⁵⁴ Anthony Giddens, "Globalización" en *Un mundo desbocado*.

⁵⁵ La filología lo demuestra claramente: la evolución de palabras de latín al español marcan esta variabilidad, asimismo las malas traducciones que se heredan (como el caso de la preposición *in* que actualmente se ocupa como prefijo de negación).

⁵⁶ Distinto a la ambigüedad, pues no consiste en dar dos o más significados sino añadir un matiz descriptivo al referente dado.

poder. Él es quien primero ha jugado la baza de la disuasión, de la abstracción, de la desconexión, de la desterritorialización, etc⁵⁷.

Así, la virtualización de la vida implica un cambio fundamental en la percepción de la realidad: “El criterio de credibilidad (que también es el de las estadísticas y de los sondeos) ha reemplazado los criterios de verdad, y construye el verdadero principio de la información”⁵⁸.

Actualmente la norma obliga a la verosimilitud; no importa su calidad de cierto o falso, sino su factibilidad. Cambia el valor operativo de “real” por su doble operativo “posible”.

De cara al año 2000, Baudrillard señala “Estamos en una época de arrepentimiento”. Todas las naciones hacen una revisión histórica con la intención de “limpiar” sus crímenes y errores. La entrada al siglo XXI se intuyó como el advenimiento de un nuevo inicio, por ello resultaba indispensable presentar un balance histórico respetable y decente. Se presentía un Apocalipsis y el juicio obligado cuando se anunció a todas voces una nueva era. En ese nuevo inicio, surgió una utopía que se desmoronó cuando no hubo bien terminado el primer año del nuevo milenio⁵⁹.

Kundera apuntaba que desde la segunda mitad del siglo XX, “[...] el espíritu de nuestro tiempo se ha fijado en la actualidad, que es tan expansiva, tan amplia, que rechaza el pasado de nuestro horizonte y reduce el tiempo al único segundo presente”⁶⁰. Esas revisiones higiénicas de la historia confirman la necesidad del perpetuo presente; suplantando la historia por la idea de una historia “limpia” (nuevamente, la seducción para presumir una historia que nunca se ha tenido).

⁵⁷ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, pp. 51-52.

⁵⁸ Jean Baudrillard, *La ilusión del fin*, p. 87

⁵⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁰ Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 37.

Hay dos formas de olvido: o bien la exterminación lenta y violenta de la memoria, o bien, la promoción espectacular, el paso del espacio histórico al espacio publicitario, al convertirse los medios de comunicación en la sede de una estrategia temporal de prestigio⁶¹.

La cultura virtual también es cultura de espectáculo, primordialmente, del cataclismo espectacular: la sociedad posmoderna se ha transformado en espectadora de catástrofes⁶² y se alimenta de ellas por tanto, ante su propia caída, no hace nada por detenerla; en cambio, le coloca una cámara en frente y le adecua un guion para documentarla y transmitirla (si es posible, en vivo y tiempo real)⁶³. Como explica Baudrillard en *La ilusión del fin*, la mediatización de los sucesos los dispara a una velocidad de aceleración que los arroja al vacío; la espectacularización genera fragmentariedad.

“En todas partes hay un fotógrafo. Un fotógrafo escondido detrás de los arbustos. Un fotógrafo disfrazado de mendigo inválido. En todas partes hay un ojo. En todas partes hay un objetivo”⁶⁴. Cualquier cosa está sujeta al destino de su imagen. Con la tecnología que nos permite llevar una cámara (o más) en el bolsillo (un teléfono celular), todo queda vulnerable de ser fotografiado; redes sociales como *Tumblr* o *Instagram* (incluso *Facebook* y *Twitter* participan de la misma dinámica) lo constatan. Todo puede caer ante su imagen; también (particularmente) el ser humano: “significa que el individuo ya no se pertenece a sí mismo, que es del todo y por completo propiedad de otros”⁶⁵. Más que una reificación, es

⁶¹ Jean Baudrillard, *La ilusión del fin*, p. 41.

⁶² En la película *Spiderman* (dirigida por Sam Raimi en 2002) aparece esta idea; el Green Goblin tiene una conversación con el héroe en la que le dice: “the one thing they love more than a hero is to see a hero fail, fall, die trying” (“Si hay algo que aman más que a un héroe es ver a un héroe fallar, caer, intentado una hazaña”; la traducción es mía).

⁶³ Jean Baudrillard, *La ilusión del fin*, pp. 104-108.

⁶⁴ Milán Kundera, *La inmortalidad*, p. 43.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 45.

masificación de la imagen que libera al objeto representado (el hombre) de todo anclaje a lo real.

En la posmodernidad ocurre una disociación del espacio con el cuerpo. Jameson propone que, si bien, con las evoluciones tecnológicas y económicas, los sistemas de (re)producción han mejorado, el sujeto no; el objeto –su creación– lo rebasa:

[...] esta última mutación en el espacio –hiperespacio posmoderno– por fin ha logrado trascender las capacidades del cuerpo humano individual de situarse, de organizar perceptualmente su entorno inmediato y cartografiar cognitivamente su posición en un mundo externo cartografiable⁶⁶.

A veces, se dice que internet es mucho más grande que el mundo real. Desde el momento en que el mundo virtual irrumpió en el mundo tangible, el ser humano quedó perdido en un entramado⁶⁷ de referencias y algunos pocos referentes (plenamente claros), al grado que la vida virtual reemplazó hábitos comunes de la vida real; actualmente, todo requiere una conexión *Wi-Fi* disponible y una cuenta en *Facebook*: ahí [...] se producen – se traman y entretienen– las subjetividades del presente, incluso para los que no tienen acceso [a internet]’⁶⁸.

Lipovetsky afirma que de la modernidad a la posmodernidad hubo un cambio radical de valores⁶⁹ que genera el efecto del vacío. Éste proviene de la libertad absoluta, pero no en el sentido conservador que trata el filósofo, sino como advierte Nietzsche con la

⁶⁶ Fredric Jameson, “La lógica cultural del capitalismo tardío” en *Teoría de la postmodernidad*.

⁶⁷ No es gratuito el nombre en inglés para designar a la red, *Web*, remita a la telaraña, que se forma a partir de la multiplicación de elementos (principalmente la imagen) y los (hiper)vínculos.

⁶⁸ Néstor A. Braunstein, *El inconsciente, la técnica y discurso capitalista*, p. 27.

⁶⁹ “Los grandes valores modernos, la revolución, las disciplinas, el laicismo, la vanguardia, han sido abandonados [...] murió el optimismo tecnológico y científico al ir acompañados los innumerables descubrimientos por el sobrearmamento de los bloques, la degradación del medio ambiente, el abandono acrecentado de los individuos; ya ninguna ideología política es capaz de entusiasmar a las masas, la sociedad posmoderna no tiene ni ídolo, ni tabú, ni tan sólo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador, estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis”. (Gilles Lipovetsky, *La era del vacío*, pp. 9-10).

Si bien, aquí lo enuncia de una forma extremista, pues el optimismo tecnológico no ha muerto del todo (nuevos modelos de telefonía y de automóviles aparecen a la venta de manera constante) y algunos otros puntos deben matizarse (como el “entusiasmo de las masas”) la última sentencia resulta más viable: el vacío permanece en la indiferencia, ni fascina ni aterra.

idea del eterno retorno (que explica Kundera al principio de *La insoportable levedad del ser*), de modo que los eventos se suceden unos a otros imparablemente, pero, al ser de naturaleza leve no pueden anclarse a la historia, así la velocidad incesante se apropia como universal y la revolución como norma.

Un cambio importante, dentro de esta concepción de valores, reside en la esperanza. Agnes Heller señala que en los años recientes (finales del siglo xx) se percibe un ambiente desilusionado; consecuencia de la modernidad, donde la razón prima ante todo, la creación de utopías (por ende, el sentimiento de esperanza) resultan actos ociosos y cobardes: soñar implica perder tiempo en la evasión de lo real (lo único que importa para fines materiales) por temor al mundo:

En los albores de la era moderna, la esperanza se hundió hasta llegar al punto más bajo de su prestigio [...] era culpable de incoherencia, de ser cobarde, de asustarse y negar la realidad [...] la esperanza había sido emparejada normalmente con el miedo⁷⁰.

La esperanza tuvo una forma peculiar durante la época moderna: la utopía que no consistía en la salvación de la humanidad en manos de una deidad, sino en una realidad más allá del cálculo y las leyes, una realidad forjada con los principios de la modernidad y que “trascendía una objetividad completamente dominada”⁷¹.

Una utopía se define como algo ideal e inalcanzable que da sentido a la vida porque “exige, contra toda verosimilitud, que la vida tenga sentido”⁷²; obliga a no rendirse a las cosas tal y como se presentan, sino convertirlas en lo que deben ser: cambiar y redimir al mundo. “Nadie supo mejor que el más importante filósofo de la esperanza, Ernst Bloch, que en el fondo de todas las utopías radicales está la esperanza”⁷³.

⁷⁰ Agnes Heller, “La situación de la esperanza a final de siglo” en *El péndulo de la modernidad*, p. 233.

⁷¹ *Ibid.*, p. 235.

⁷² Claudio Magris, “Utopía y desencanto” en *Utopía y desencanto*.

⁷³ Agnes Heller, “La situación de la esperanza a final de siglo” en *El péndulo de la modernidad*, p. 235.

Bloch explica que la esperanza permite la función de un mecanismo denominado “utopía y desencanto”⁷⁴: Surge una utopía por la cual se lucha pero que (por definición) nunca se alcanza, entonces se evalúan logros y errores durante el proceso, es decir, una crítica constructiva a lo ocurrido; posteriormente, se genera una nueva utopía que considere los nuevos factores observados en el intento anterior. Este proceso se repite indefinidamente.

La esperanza precede al conocimiento⁷⁵, por tanto a las certezas; la posmodernidad inmersa en el perpetuo presente arroja la (falsa) seguridad de que todo lo que se busca se halla aquí, ahora y al alcance de la mano. Sin embargo, miedo a lo incierto y esperanza se están profundamente relacionados: abandonar el primero implica olvidar la segunda.

Según Baudrillard, la utopía y el simulacro tienen cierto parecido en tanto que parten de una referencia sin referente real; la diferencia consiste en que “[...] la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como reversión y eliminación de toda referencia”⁷⁶; la utopía trata de convertir la referencia en referente, no la elimina sino que pretende materializarla. La esperanza (como concepto según Bloch) ha perdido fuerza debido a que no se encuentra materializada, de modo que no está al alcance.

El nuevo milenio (2000) se anunció con muchas contradicciones; por un lado la unificación del orbe en una “aldea global”, a la par que se reivindicaban todas las identidades locales que rechazaban esa globalización; por otra parte, la derrota de los totalitarismos políticos que no excluyó la victoria de totalitarismos blandos, fundamentados en ideologías débiles promovidas por las comunicaciones. Estas antítesis dan cabida al

⁷⁴ Cf. Ernst Bloch, “Prólogo” en *El principio esperanza* y Claudio Magris, “Utopía y desencanto” en *Utopía y desencanto*.

⁷⁵ Por eso Nietzsche la cataloga como el peor tormento del hombre: el conocimiento otorga certeza; la esperanza, incertidumbre.

⁷⁶ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, p. 17.

falso realismo que confunde la fachada-de-realidad con la realidad (simulacro en términos de Baudrillard); absolutiza al presente con la ilusión de una aceptación universal de todas las individualidades (personalización en términos de Lipovetsky), por lo que, al ser una sociedad global (en todos los sentidos), ha alcanzado su punto de evolución máximo: resulta imposible cambiar. Mas resulta peligroso ufanarse con “lo definitivo”, así se niega toda posibilidad de cambio. Al caer en la ilusión del fin, el individuo se estanca en la derrota definitiva de toda utopía.

Así, con los simulacros de una sociedad inamovible y de un tiempo que ya no transcurre, con los conceptos de utopía, esperanza y futuro erosionados, el proceso utopía-desencanto toma una vertiente distinta, donde el desencanto, estancado y sin posibilidad de mejoría, se convierte en desesperanza. En términos de Kundera, la trampa está dispuesta y activa. Ante la imposibilidad de modificar la trampa queda una resignación obediente a la misma.

Las condiciones de existencia del sujeto moderno y del individuo posmoderno

Uno de los principios de la teoría del caos establece que no existen eventos idénticos, a menos que las circunstancias de éstos sean prácticamente iguales; retoma la premisa del juego Go para indicar que, en realidad, un suceso nunca ocurre dos veces y en caso de que así fuese se trataría exactamente del mismo acontecimiento.

De forma similar, Lukács expresa cómo distintas épocas engendran distintos objetos culturales: la antigüedad marcada por el tiempo cíclico y explicada a sí misma a través de la epopeya comparada con la modernidad que vive en historia lineal e indeterminada, narrada mediante la novela: el hombre bajo el sino que un oráculo enuncia *versus* el hombre como hacedor de su destino.

La afirmación de Lukács sobre las distintas épocas y sus narrativas permite configurar un corolario: la antigüedad encontró voz en la epopeya y el arquetipo en el héroe trágico, la modernidad lo hizo en la novela y el sujeto problemático; de modo que la posmodernidad también debe poseer un relato que la explique (desde sí misma) y un personaje arquetípico que la represente.

Las circunstancias determinan las condiciones de existencia ejes rectores de la vida de las personas que viven en una época determinada. Lukács contrasta aquéllas de la antigüedad con las de la modernidad. El punto principal que diferencia al hombre antiguo del moderno es su postura respecto al mundo: el primero acepta un mundo tal como se presenta, el segundo lo enfrenta.

La antigüedad (pre)determinada por el tiempo cíclico y las tragedias anunciadas en oráculos tienen a una persona que cumple su destino. La modernidad, en cambio, está habitada por el sujeto problemático, quien confronta la idea de mundo con el mundo real; en otras palabras, busca valores auténticos en un mundo degradado⁷⁷.

El hombre moderno es utópico, por ende sus condiciones de existencia están marcadas por la esperanza. Desde la postura frente al mundo mencionada arriba se observa: buscar la existencia de lo-que-debe-ser en el lo-que-es conforma el principio básico de toda utopía. Esto implica que otro factor determinante del hombre moderno reside en su concepción de futuro. Debido a que la forma de concebir el tiempo cambia (de cíclico a lineal), éste deja su eternidad para convertirse en principio y fin, así aparecen las tres temporalidades básicas: pasado, presente y futuro. El hombre moderno, que persigue su utopía, asume alcanzarla en algún momento, de modo que su carrera tiene la mira puesta en

⁷⁷ De esta forma lo resume el profesor Garrido, revisando a Lukács, en las asignaturas Literatura Iberoamericana y Teoría Literaria: “un sujeto en busca de valores auténticos en un mundo degradado”.

esa meta localizada más adelante en la línea del tiempo; cualquier esfuerzo debe llevar a la realización de la utopía (y sus consecuencias) o a su aproximación. En otras palabras: el hombre moderno ve en el futuro todo porvenir.

A causa del sentido de futuro que posee, este hombre tiene también una acendrada percepción del sentido de la vida. Para el hombre utópico la vida tiene necesariamente una finalidad clara y un valor incalculable porque tiene un propósito certero, junto con la seguridad de lograrlo. Si bien el destino le resultaba ilegible en un mapa celeste, poseía una fe absoluta en su esfuerzo para conseguir una transformación de la realidad (social y política) como aparecía ante sus ojos para acercarla a la que su ideal propone.

Lo anterior supone, inherentemente, un compromiso absoluto consigo mismo y con los demás involucrados en el proyecto utópico; para él, la otredad conserva todo peso moral: sus semejantes no son invisibles, ya como medio, ya como fin: el otro se presenta idéntico a sí mismo.

Campbell, a través del psicoanálisis, aborda la estructura de las obras míticas fundacionales y de la construcción del personaje angular: el héroe; al referirse a la época moderna, señala que en la concepción de éste, todos los símbolos místicos conforman una simple sistematización para explicar algo:

Hoy todos esos misterios han perdido su fuerza; sus símbolos ya no interesan a nuestra psique. La noción de una ley cósmica, que sirve a toda existencia y ante la cual debe inclinarse el hombre mismo, hace mucho que pasó a través de las etapas místicas preliminares representadas en la astrología antigua y ahora es algo que se da por sabido en términos meramente mecánicos⁷⁸.

También indica que el hombre moderno no debe esperar a que la sociedad abandone todas aquellas supersticiones que le detienen para que ésta pueda guiar y salvar al héroe que

⁷⁸ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, p. 344.

nacerá de él, sino que él, ya convertido en héroe, debe guiar y salvar a dicha sociedad⁷⁹. Si se retira el gesto de salvación, resulta posible identificar la actitud del individuo moderno que consiste en “no esperar”.

El no detenerse para que la sociedad “evolucione” provocaría algo natural según la teoría darwiniana: la supervivencia del más fuerte; el débil, el lastre, queda atrás; en otras palabras, el hombre del siglo XX, para consolidarse como moderno, debe estar dispuesto a pagar cualquier precio (en el futuro). De lo anterior se desprende que esta clase de persona debe permanecer en constante movimiento, siempre avanzando.

El hombre moderno no sólo busca valores auténticos sino que pretende perpetuarlos, está dispuesto a aceptar las consecuencias de sus actos⁸⁰ (porque sólo eso implica que sus acciones y decisiones tienen relevancia en el mundo); dicho de otra forma, es un ser en pos de hacer pesada su existencia (en términos de Kundera).

Las generaciones del siglo XXI viven bajo el principio rector de la desesperanza:

[...] ya nada esperan de un advenimiento futuro [...] cada vez confían menos en la historia [...] se entierran atrincherándose detrás de sus tecnologías prospectivas, detrás de sus provisiones de información acumulada y en las redes alveolares de la comunicación donde el tiempo está por fin aniquilado por la circulación pura [...] esas generaciones tal vez no se despierten jamás, pero no tienen ni la más remota idea⁸¹.

Las generaciones del 2000 en adelante pertenecen a la cultura de la hipercomunicación y de la información al instante, a la cultura del presente, pero no se encuentran del todo aletargadas, pues ya han logrado generar movimientos coyunturales (como el #YoSoy132 y #1DMX) cuya difusión principal ocurrió en Twitter y Facebook.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 345.

⁸⁰ Si bien se mencionó arriba que un factor de la cancelación del futuro reside en la idea de “crédito”, el hombre moderno, al aceptar que existirá un daño y que debe repararse, también acepta la culpa de ese daño; no lo niega: lo reafirma.

⁸¹ Jean Baudrillard, *La ilusión del fin*, p. 22.

Sin embargo, obedecen la premisa de la trinchera electrónica⁸²: ocupan un arma de doble filo (que regularmente les juega en contra), el cyberspacio donde se observa más claramente cómo los eventos ocurren sin freno alguno y se aniquilan unos a otros⁸³; el motivo principal queda relegado por otros asuntos más inmediatos.

Hay atisbos de un deseo por cambiar las cosas (el auge de la cultura ecologista y del reciclaje, las tecnologías y productos nuevos que adquieren el mote de “verdes” o “biodegradables”), pero no se confía en el proyecto; de antemano se espera que fracase porque el escenario no resulta propicio.

El problema de la identidad del hombre posmoderno inicia desde el mundo en que habita. Lipovetsky propone que la figura mítica con la cual se identifica la posmodernidad es la del Narciso completamente recluso en sí mismo y a las modas en turno, que carece de arraigo a cualquier elemento simbólico (por lo tanto, incapaz de herejía o ruptura ante ello).

Baumant indica que una parte fundamental de los habitantes del nuevo tiempo radica en la capacidad de estar en más de un lugar a la vez, a través de la navegación de hipervínculos en internet y a través de la idea que se impone al pensar que estar en un lugar obliga a no estar en tantos otros. El Narciso viajero que confunde la esfera de la vida privada con la pública; afectado por el sentimiento de espectacularización de todos los eventos, pretende hacer de su vida el mejor espectáculo de las redes sociales⁸⁴. El presente es su único tiempo habitable: la concepción de pasado ha quedado escindida simplemente como su lugar de origen, un mero dato biográfico, y el futuro le ha sido cancelado a base de

⁸² Amén de las bromas en internet sobre los “activistas de sofá” en las que se mofan de querer cambiar al mundo con un “like” en *Facebook* o un retuit de *Twitter*.

⁸³ En cuanto ocurre una marcha, inmediatamente viene la pugna por liberar a los presos políticos de esa protesta. Nuevamente, hay difusión en redes sociales y se suma una nueva consigna o se anticipa una victoria (inexistente) cuando los liberan.

⁸⁴ *Tweetstars* que sienten la fama con tener más de diez mil seguidores, perfiles de *Facebook* con miles de amigos, cuentas de *Instagram* (*Tumblr* o similares) con millones de seguidores. Todos famosos y anónimos al mismo tiempo.

propiciar la idea que los certifica como la última generación de seres vivientes mediante progreso y tecnologías que aseguran ser el porvenir en carne viva.

El individuo posmoderno, inmerso en un mundo que impone la velocidad como norma de vida y la mediatización de todos los eventos (es decir, un mundo que acelera todos sus eventos hasta lanzarlos al vacío) tan sólo puede resignarse obedientemente a las mecánicas para vivir incluido en esa sociedad fragmentada. Obligado a utilizar las nuevas tecnologías (y a renovarlas en periodos cortos) para no convertirse en la única isla del archipiélago incapaz de compartir comunicación⁸⁵. En otras palabras, no tiene escapatoria ni resistencia alguna (como Kundera lo enuncia en su definición de trampa) a un mundo donde el simulacro del fin de los tiempos ha llegado; toda esperanza ha sido arrebatada del nuevo Narciso.

Como se explicó arriba, la modernidad del siglo XX como época decadente, llena de guerras y avances tecnológicos que provocan percibir al tiempo como algo más corto, sólo deja a sus habitantes un único refugio: el presente (como tiempo donde convergen pasado y futuro).

En resumen, las características del hombre moderno del siglo XX son: una predisposición a realizar lo que sea y a pagar (en el futuro) las consecuencias por ello, un fortísimo arraigo al presente, por lo cual la visión del porvenir se vuelve incierta, y un desdén por los elementos teológicos como una explicación válida o un sustento suficiente para la existencia y la vida en sí. En contraparte, las características del individuo posmoderno son: un narcisismo superlativo que le impide mirar a las demás personas de manera empática, de modo que el único interés vital que posee se enfoca en sí mismo; nula

⁸⁵ *Facebook* lo demuestra: quien no tiene cuenta en esa red social, básicamente no “existe”: muchos grupos, desde educativos hasta entretenimiento y convivencia, emplean esa plataforma para comunicarse.

concepción del futuro debido a la falsa idea de que el presente es el único tiempo posible, la única posibilidad que merece ser habitada, por lo cual hay un desinterés total tanto por el pasado como por el futuro; absoluto desarraigo por cualquier ideología que involucre una colectividad solidaria.

Jean-Claude Carrière relata que una vez le preguntó a un neurólogo qué era un hombre normal desde el punto de vista de esta ciencia, la respuesta fue:

Un hombre normal, para nosotros, es un hombre que puede contar su historia [...] Es decir, un hombre que sabe de dónde viene, que tiene un pasado, que está situado en el tiempo. Se acuerda de su vida y de todo lo aprendido. Tiene también un presente, no es que viva en un tiempo particular, sino que posee una identidad [...] Tiene, por último, un porvenir, es decir, proyectos y espera no morir antes de haberlos ejecutado, porque sabe también que va a morir⁸⁶.

Bajo esta definición, podría decirse que el individuo posmoderno no es del todo “normal”.

Las etapas de la novela

Frente a la nueva configuración de mundo, el individuo sufre transformaciones que le permiten adaptarse, por eso los habitantes del mundo posmoderno son distintos a los de la modernidad. Kundera realiza un recorrido por las diferentes etapas de la novela; cada una exige un protagonista (héroe o no) distinto. Actualmente pasamos del héroe problemático, el héroe moderno, a la situación del individuo posmoderno: el héroe modular o absurdo.

Lukács indica que una de las diferencias entre la edad antigua y la edad moderna reside en la forma en que ambas se narran a sí mismas. La edad antigua tiene como gran relato la epopeya, mientras que la modernidad se caracteriza por la novela⁸⁷. Otra diferencia que poseen, la cual se observa al cotejar ambas narrativas, es la concepción del tiempo: la

⁸⁶ Jean-Claude Carrière, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁷ George Lukács, “Civilizaciones cerradas” en *Teoría de la novela*.

edad antigua concibe la historia como algo cíclico y determinado que puede leerse en el mapa de las estrellas; la edad moderna percibe el tiempo como una línea recta e indeterminada. La primera se ocupaba de lo divino y la colectividad unida en torno a un solo emblema: el héroe/dios y las grandes proezas; la segunda, se encarga de lo terreno y del individuo⁸⁸.

De este modo, el gran cambio cultural de concepción que las civilizaciones tienen sobre sí mismas inicia con el Quijote de Cervantes (la primera novela moderna en la historia); a partir de ahí, las narrativas se ocupan únicamente de datar la vida del individuo común: “Todas novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo”⁸⁹.

Kundera realiza una breve historia de las épocas de la novela, donde indica la existencia de tres momentos: El primero es con Boccaccio, donde se cuentan historias, pero detrás de ellas hay “[...] convicción: mediante la acción sale el hombre del mundo repetitivo de lo cotidiano en el cual todos se parecen a todos, mediante la acción se distingue de los demás y se convierte en individuo”⁹⁰. Cuatro siglos después, en el segundo momento, “El hombre quiere revelar mediante la acción su propia imagen, pero ésta no se le parece”⁹¹. El tercer momento ocurre con la novela epistolar de Richardson, quien gracias a dicha técnica “[...] puso la novela en el camino de la exploración de la vida interior del hombre”⁹². El cenit de esta evolución se encuentra con Joyce y Kafka: “Joyce analiza algo aún más inalcanzable que el tiempo perdido de Proust: el momento presente”⁹³. Kafka inaugura una nueva orientación de la novela: “Plantea una cuestión radicalmente diferente:

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ Milan Kundera, *El arte de la novela*, p. 37.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Ibid.*, pp. 38-39.

⁹³ *Ibid.*, p. 39.

¿cuáles son aún las posibilidades del hombre en un mundo en el que los condicionamientos exteriores se han vuelto tan demoleedores que los móviles interiores ya no pesan nada?”⁹⁴.

En otras palabras, con Kafka se observa el funcionamiento de «la trampa», la cual Kundera define como todos aquellos condicionamientos que determinan al hombre y de los que se podía evadir ya con la acción, ya con la imaginación: “[...] nacemos sin haberlo pedido, encerrados en un cuerpo que no hemos elegido y destinados a morir. En compensación, el espacio del mundo ofrecía una permanente posibilidad de evasión”⁹⁵.

Sin embargo, Kundera también admite que esa tenue posibilidad de escape se reduce:

[...] En nuestro siglo, de pronto, el mundo se estrecha a nuestro alrededor⁹⁶ [...] nada de lo que suceda en el planeta será ya asunto local [...] todas las catástrofes conciernen al mundo entero [...] estamos cada vez más determinados por el exterior, por situaciones de las que nadie puede evadirse y, que cada vez más, hacen que nos parezcamos lo unos más a los otros⁹⁷.

Ya sea que el mundo asfixie al individuo, ya que se quede vacío, aparece la sensación de vértigo, que no es sólo ese “deseo de caer” sino una embriaguez de debilidad en la que se desea estar “abajo y todavía más abajo que abajo”⁹⁸.

En resumen, Kundera señala que las distintas etapas de la novela responden a los distintos espíritus de época en las que nacieron⁹⁹: con Bocaccio se aprecia el deseo, el

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 39-40.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁶ Otra formulación de la idea del estrechamiento es la de “erosión”: no es que el mundo se haga pequeño, sino que se queda vacío; ésta aparece en *Pirates of the Caribbean 3*, una conversación entre Sparrow y Barbosa cuando ven al Kraken de David Jones muerto en una playa:

“Barbosa: El mundo se ha vuelto más pequeño.

Sparrow: No. El mundo es el mismo, sólo que ya no queda nada en él”.

⁹⁷ Milan Kundera, *El arte de la novela*, pp. 41-42.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁹ “[...] hay, por una parte, la novela que examina la *dimensión histórica de la existencia humana* y, por otra, la novela que *ilustra una situación histórica*, que describe una sociedad en un momento dado, una historiografía novelada” (*Ibid.*, p. 52).

nacimiento del individuo; con Kafka, la inevitabilidad del mundo voraz que anula toda posibilidad de liberación.

Bajo esta misma lógica, la novela actual (siglo XXI) debe obedecer las dinámicas del espíritu de la época en la que nace: el eterno presente, la cancelación del futuro y, por ende, el surgimiento de una desesperanza, pues “[l]o que es cierto para la política y la moral parece ser cierto para el arte también”¹⁰⁰. La pintura se ha “retirado del futuro y se ha desplazado hacia el pasado próximo remoto, incluso contemporáneo. El arte actual se dedica a reapropiarse obras del pasado”¹⁰¹. Todo se vuelve intervención, parodia y *cover*: en la radio suenan canciones de los ochentas y noventas en voces nuevas, jóvenes; la minificción (género posmoderno por excelencia) emplea estas técnicas de intertextualidad e incluso aparecen novelas que se tildan a sí mismas como rehechuras: el remake de *El hacedor* de Borges que hace Agustín Fernández Mallo.

Dicha reapropiación se pretende irónica, pero resulta en una ironía fósil; se trata de una parodia de la cultura por sí misma, en forma de venganza¹⁰², algo característico de una “desilusión radical”, una desesperanza.

¹⁰⁰ Jean Baudrillard, *La ilusión del fin*, p. 44.

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² *Ibid.*, p. 44-45.

Análisis de las novelas

El legado de la derrota. Análisis de *Amuleto*

En la contraportada de *Los detectives salvajes* (edición de Anagrama), viene escrito que Roberto Bolaño, con esa obra, da un “carpetazo histórico” a una tradición que (de cierta forma) representa Julio Cortázar con *Rayuela*¹⁰³. Ambas novelas tienen elementos en común: un grupo de amigos, la vida artística y bohemia, la mi(s)tificación de una ciudad, un viaje y –como pieza clave– una búsqueda vital: Oliveira busca a la Maga; los infrarrealistas no tienen claro su objetivo, pero van tras algo (aparentemente, Cesárea Tinajero).

Sin embargo, la diferencia entre el autor argentino y el chileno se encuentra en la conclusión de ese conflicto. Cortázar lo muestra como algo divertido, apasionante y, particularmente, necesario, que no termina nunca y reinicia en todo momento: si la utopía no se alcanza, el perseguidor debe levantarse y forjar una nueva para avanzar. Bolaño, en cambio, lo plantea como una resignación: Belano, Lima, García Madero y Lupe escapan del proxeneta que los persigue; ya en Sonora, buscan a Tinajero de forma parecida a un pasatiempo y no como motivación fundamental (en el peor de los casos, como una obligación). Ellos encuentran algo aproximado a la utopía (como en *Rayuela*¹⁰⁴) pero, al no

¹⁰³ Si bien esta obra aborda muchos temas, la esperanza (en términos de Bloch) aparece como un eje temático fundamental: principio motriz del ser y su entorno; pues la motivación de Oliveira radica en la utopía que forjó de París y la Maga, a partir de su vida con ella en esa ciudad. La novela inicia con una acción que, no sabemos si fracasará pero, manifiesta una voluntad plena del ser: “¿Encontraría a la Maga?”. Oliveira ya sabe qué (a quién) busca y se moviliza para alcanzarlo(a). Al final de la novela, Horacio pierde a Lucía, pero el libro –leído con el tablero de direcciones– entra en un *loop* emblemático: Oliveira se tira de cabeza a la rayuela; en el siguiente capítulo, Talita y Traveler lo cuidan mientras el loco de los ojos verde dice “muerte al perro”; nuevamente, Oliveira se tira a la rayuela y así indefinidamente: ello muestra de forma simbólica el proceso esperanza (Bloch): la utopía implica lanzarse de cabeza al asfalto, volverse un poco loco, recuperarse y volver a saltar.

¹⁰⁴ Oliveira ve en Talita una materialización de la Maga aunque ambos sepan la falsedad de ello. Belano y compañía encuentran a Cesárea Tinajero, sin embargo esa mujer gorda y decrépita ha abandonado la poesía.

ser lo ideado, los buscadores sienten un desconcierto paralizante que termina por derrotarlos, enterrados en incógnitas (aparentemente) sin respuesta.

Tres años después de la publicación de *Los detectives...* aparece *Amuleto*, una novela corta que funge como complemento de la primera. “Bolaño amplió la historia de Auxilio, aprovechando a menudo textualmente el material anterior para [...] *Amuleto*”¹⁰⁵.

En este texto, la voz narrativa corresponde a Auxilio Lacouture quien desde el baño del tercer piso, en la Facultad de Filosofía y Letras, durante el año de 1968, relata “una historia de terror”¹⁰⁶ (como ella misma la denomina). Ella enuncia su historia desde 1968, pero brinca hacia atrás y hacia delante mientras relata brevemente su estadía en los servicios.

Tanto *Amuleto* como *Los detectives...* permiten configurar una idea de los grupos generacionales que conforman los jóvenes en las décadas de 1970 y 1980¹⁰⁷, pero la segunda se enfoca en la búsqueda y su conclusión¹⁰⁸, mientras que la primera expone, desde una perspectiva ajena al grupo, la visión y conformación de la(s) juventud(es) mexicanas¹⁰⁹.

Bolaño realiza una dura crítica de esos jóvenes (de los cuales también formó parte), en la que resaltan dos elementos: la esperanza y la duda.

¹⁰⁵ Juan Antonio Sánchez Fernández, “Bolaño y Tlatelolco”, p. 133.

¹⁰⁶ Roberto Bolaño, *Amuleto*, p. 11.

¹⁰⁷ Utilizo el plural porque, dentro de la novela, Auxilio distingue dos grupos de jóvenes: los jóvenes poetas (grupo en el cual Arturo es el más joven de todos) y los poetas jovencísimos (grupo con quien Arturo hace amistad después de regresar de Chile).

¹⁰⁸ No es gratuito que el título lleve la palabra “detectives”.

¹⁰⁹ Hay una constante en los estudios sobre *Los detectives salvajes*: todos refieren a los personajes como jóvenes artistas; recalcan que de no ser por Bolaño los infrarrealistas habrían pasado al olvido, pero no contemplan que (y esto lo recalca Lacouture) el grupo estaba conformado principalmente de jóvenes, casi niños. Enmarcan la novela en la “intelectualidad mexicana” sin considerar que ellos no hicieron historia en ese rubro sino que de ellos se hizo historia en una novela; de modo que los personajes de Bolaño representan algo más que los jóvenes que pretendían un lugar en el canon mexicano (sin olvidar que, muchas veces, el arte consistía en simple pretexto para la fiesta) sino a las juventudes latinoamericanas.

Desde el título, *Amuleto* revela que (si no plenamente, al menos de manera implícita) existe cierto optimismo sobre el mundo al ver los hechos en retrospectiva¹¹⁰. El diccionario de la RAE define esa palabra como: “[o]bjeto pequeño que se lleva encima, al que se atribuye la virtud de alejar el mal y propiciar el bien”¹¹¹; de modo que, no hay una negación del mal, sino una lucha contra éste. De igual manera, el final de la narración permite observar la dicotomía y una postura ante la misma; cuando Auxilio cierra la narración, describe el canto de los niños que se despeñaron: “Y aunque el canto que escuché hablaba de guerra [...] yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto”¹¹². El canto de esos infantes servirá para combatir el mal. Ese canto, que evoca victorias, conforma un recordatorio de que toda lucha puede seguir.

Como se mencionó arriba, la narración da brincos del presente hacia el pasado y hacia el futuro, conforma un viaje reflexivo a través de las épocas y sucesos significativos para Auxilio¹¹³. Este recorrido contiene una visión retrospectiva y crítica de la(s) época(s) en la(s) que está trazado¹¹⁴.

La mujer uruguaya se presenta como la madre de la poesía mexicana; ella señala que conoció a todos los poetas y asistió a todas las tertulias de artistas mexicanos jóvenes

¹¹⁰ No olvidar el tiempo de enunciación de la novela: se publica en 1999 y es, en cierta medida, una revisión histórica de las décadas de 1960, 1970 y 1980.

¹¹¹ Diccionario de la RAE en línea.

¹¹² Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 154.

¹¹³ Jaime Concha explica la escena en que la uruguaya sube los pies y los recarga en la puerta del water emulando la imagen de una mujer a punto de parir; indica que ello refiere al símbolo de la tradición marxista que marca la violencia como partera de la historia; la recontextualización del símbolo, sumado al folclore posterior a Tlatelolco, permiten entender cómo es que Lacouture se encuentra parada en una suerte de atalaya donde ve la Historia pasada y futura. Jaime Concha, “*Amuleto*” en Roberto Bolaño. *La experiencia del abismo*, pp. 200-201.

¹¹⁴ No olvidar la existencia de dos factores: la temporalidad interna del relato y su temporalidad externa. La novela acontece en el 68 aunque realiza viajes hacia años posteriores y los enuncia como recuerdos. La novela se publica en 1999 y, por la firma al final del texto, se terminó de escribir a finales de los 90. Así, se puede observar la crítica de Bolaño al periodo correspondiente de 1960-1980 en el relato de Auxilio Lacouture.

(todos ellos terminaron almacenados en el olvido o, si acaso, en una antología); por ende tiene autoridad para decir qué ocurrió en aquellos años y quiénes eran los protagonistas; aquí, el lector sólo tiene el punto de vista de Lacouture.

Inicia su relato con una confesión: “Yo lo vi todo y al mismo tiempo no vi nada”¹¹⁵. Ella es testigo presencial de lo que acontecía pero la cercanía a los eventos le impidió anticipar el desenlace de los mismos: “Yo soy la madre de todos los poetas y no permití (o el destino no permitió) que la pesadilla me desmontara”¹¹⁶.

En una de las primeras descripciones que realiza, permite ver tres factores, el entusiasmo que poseen y su desesperación por convertirse en figuras del medio literario:

[...] todos me parecían nietos de López Velarde, bisnietos de Salvador Díaz Mirón, los jóvenes machitos atribulados, [...] mustios [...] trataban angustiosamente de ser ingeniosos o irónicos o cínicos, pobres ángeles míos¹¹⁷.

El entusiasmo (incluso, los indicios de talento) se adivina(n) a través de la genealogía que les inventa Auxilio: nietos de Velarde, bisnietos de Díaz Mirón; la desesperación por ser notados en la última oración mediante el adverbio “angustiosamente” y los adjetivos conectados con la conjunción disyuntiva (ellos pretendían ser cualquiera de esas cosas con tal de entrar al círculo de intelectualidad); y, por último, la postura de Auxilio se observa claramente con la última frase nominal: siente lástima por ellos; la imagen de un pobre ángel evoca la figura de un ser inocente y puro que ha sido lastimado, que ha tenido muchas desventuras; el adjetivo final remite a que ella es la madre de todos los poetas, por ende, en calidad de madre, está obligada a velar por ellos.

Sin embargo, Lacouture también lanza críticas despiadadas contra sus pobres ángeles después de haberlos halagado; en ella generan sensaciones contradictorias:

¹¹⁵ Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 27-28.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

Y a veces me decía: estos muchachos son la esperanza. Pero otras veces me decía: qué van a ser la esperanza, qué van a ser la esperanza estos jóvenes borrachines que sólo saben hablar mal de José Emilio, estos jóvenes briagudos duchos en el arte de la hospitalidad pero no no en el de la poesía¹¹⁸.

El motivo se encuentra en que ellos mismos conforman una antítesis: poseen una esperanza, una idea (aunque sea la del lenguaje, que a Auxilio le parece bastante miserable), un punto fijo, pero no poseen recursos ni métodos para aproximarse: tan sólo saben “hablar mal” del resto.

A ellos se les debe el legado de la derrota: “La verdad es que los jóvenes poetas generalmente acaban siendo viejos periodistas fracasados”¹¹⁹. Cualquier sueño que poseían terminó roto:

El estridentismo [...] duró como un año y medio, porque ocurrió algo que sólo pasa en México: el Gobernador del Estado de Veracruz, el General Adalberto Tejeda, militar de ideas avanzadas, dijo “que esos muchachos de ideas brillantes se vengan a trabajar conmigo”, y los volvió ministros¹²⁰.

Los jóvenes poetas pueden equipararse al estridentismo; los jovencísimos (fundadores del real-visceralismo) a los infrarrealistas. Estridentópolis sucumbió a la muerte detrás del escritorio burocrático. Esa herencia de la derrota legan los jóvenes poetas a sus sucesores, el grupo de muchachos con quienes Belano se juntaba tras su regreso de Chile.

Los poetas jovencísimos eran

Chavitos de dieciséis años, de diecisiete, chavitas de dieciocho, que parecían salidos del gran orfanato del metro del D.F. [...] seres de carne y hueso [...] cuya sola visión me provocaba escalofríos, como si no fueran de carne y hueso, una generación salida directamente de la herida abierta de Tlatelolco, como hormigas o como cigarras o como pus, pero que no había estado en Tlateloco [...] Su lenguaje era otro, distinto al mío, distinto al de los jóvenes poetas, lo que ellos decían, pobres pajaritos huérfanos, no lo podía entender José Agustín, el novelista de la onda, ni los jóvenes poetas que querían darle en la madre a José Emilio Pacheco, ni José

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 58-59.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹²⁰ Christopher Domínguez Michael, “Roberto Bolaño y la literatura mexicana” en *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, p. 47.

Emilio [...] nadie podía entenderlos, sus voces que no oíamos decían: no somos de esta parte del DF, somos del metro, de los subterráneos del DF, de la red de alcantarillas, vivimos en lo más oscuro y lo más sucio [...] allí donde el más bragado de los jóvenes poetas no podría hacer otra cosa más que vomitar¹²¹.

En el fragmento anterior destaca la división de dos generaciones: los jóvenes poetas y los “pobres pajaritos huérfanos”.

Cabe resaltar la diferencia de las imágenes con que evoca a unos y a otros: a los primeros les llama: “pobres ángeles míos”; a los segundos, “pobres pajaritos huérfanos”. El adjetivo “pobres” se mantiene, ambos son dignos de lástima y han tenido desventuras; ambos son seres alados que evocan una imagen de inocencia (el ángel y el pájaro), sin embargo la categoría cambia, pues el ángel es un ser divino y el pájaro, mundano; asimismo el último adjetivo, mientras que los primeros son suyos (sus hijos), los segundos son “huérfanos”; ella no se responsabiliza de ellos: esos no son sus hijos; incluso en el difrasismo los coloca en un plano inferior. Los poetas jóvenes rondan las calles, los pajaritos huérfanos, las cloacas.

Esos individuos aún más jóvenes poseían un lenguaje diametralmente distinto: ninguno de los que en ese momento eran afines a la juventud podía entenderse con ellos. En pragmática, se reconoce que el uso de la lengua corresponde con la realidad a la que nombra¹²², la lengua refleja un mundo; Goodman en su texto “Palabras, trabajos y mundos”¹²³ indica que la comunicación entre dos o más individuos ocurre cuando todos los participantes son capaces de compartir ideas de mundo suficientemente cercanas entre sí para que la coherencia (coloquialmente, el sentido) de los enunciados no se pierdan. De este

¹²¹ Roberto Bolaño, *Amuleto*, pp. 60-70.

¹²² Por ello ocurren préstamos entre lenguas y la necesidad de apropiarse neologismos cuando, por ejemplo, surge una nueva tecnología. Otro ejemplo: algunas lenguas de los esquimales son capaces de distinguir entre tonalidades de blanco, mientras que en el resto (alejadas de ese clima gélido) tan sólo posee un nombre de color para designar a todas las variantes.

¹²³ Nelson Goodman, “Palabras, trabajos y mundos” en *Maneras de hacer mundos*, pp. 17-42.

modo, si los “pobres pajaritos huérfanos” tenían un lenguaje ininteligible para el resto, entonces su mundo (al menos su idea de mundo) era completamente distinta de los demás. En efecto, ya no comparten nada con sus predecesores salvo Tlatelolco, ya que Auxilio indica que salieron de allí.

Al provenir de la “herida abierta de Tlatelolco”, hay una implicación de la historia de su lucha, de cuál es el ideal más próximo y más fuerte que poseen. El 68 mexicano (aunque no hubieran estado ahí, aunque muchos tan sólo fueran estudiantes de preparatoria en ese momento) consiste ya en un relato fundacional para ellos.

Sin embargo, los jóvenes poetas les heredaron el fracaso y, de forma implícita, la obligación de concluir los grandes proyectos que esa generación no pudo finiquitar.

Auxilio admite que la fama de Belano también es culpa de ella¹²⁴; la generación anterior le atribuyó propiedades magníficas al prodigio recién nacido, quien intentó satisfacer las expectativas y falló rotundamente.

La trampa (en sentido kunderiano) que se dispone para la última generación a la que refiere Auxilio, puede enunciarse así: El padre frustrado hereda una ilusión rota al hijo quien la acepta debido a una historia de dolor muy reciente, mas el vástago no tiene enfrente una figura épica que haya logrado conquistas sino la imagen de un humano derrotado por su propia euforia y por un sistema demasiado violento. No puede ignorar el designio del padre porque tiene una deuda con la historia, pero tampoco está dispuesto a arriesgar la vida por un sueño que, en sentido estricto, no le pertenece. Así le nacen infinidad de dudas que terminan por sumirlo en un simulacro de “hacer algo” (en el caso de *Amuleto y Los detectives...*, arte, el real-visceralismo).

¹²⁴ Roberto Bolaño, *op. cit.*, p. 79.

Así, estos hijos pródigos de la modernidad superlativa poseen una cultura (si no letrada, al menos) libresca, capaces de hacer juicios críticos sobre obras o corrientes artísticas, pero completamente alienados de la realidad que les atañe¹²⁵. Por ello, Bolaño tilda a esos detectives de “salvajes”; el adjetivo podría considerarse de dos maneras: silvestre o bárbaro.

El sustantivo indica a una persona que utiliza un método científico para encontrar algo o a alguien; al juntarse con el segundo adjetivo pueden inferirse dos significados: “alguien que, en pleno estado silvestre de su conocimiento, busca algo o alguien mediante un método” o “alguien que en estado de barbarie emplea un método probado para buscar”. Basado en la tradición latinoamericana de “Civilización y barbarie”¹²⁶ y el contenido de la novela, resulta más probable la segunda interpretación del título.

El lugar al que estaban “condenados” esos “pobres ángeles” (por lo tanto, también los poetas jovencísimos) resulta un escenario terriblemente difícil:

[...] todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada¹²⁷.

Auxilio califica al contexto mexicano/latinoamericano como algo impaciente y fragmentado. Allí viven Belano, Ulises Lima, García Madero, ella misma.

¹²⁵ Vid. Roberto Bolaño, *Los detectives...*, la primer parte del diario genera la idea de que “el movimiento” (incluso así lo llaman varios) tiene capacidades para algo grande; sin embargo, es tan sólo un pretexto para la juerga y la holgazanería (Belano lo deshace y rehace infinitas veces, expulsa a varios cuando le caen mal, etcétera); incluso, llega a oídos de algunos, pero si acaso un par de ellos publicó algo en una antología, pero jamás bajo el estandarte del real-visceralismo. El mismo Paz encuentra a Lima en Parque Hundido tan sólo para preguntar por ese grupo, sin embargo, ya nada queda (en realidad nunca lo hubo). El espejismo resulta tan grande que sus orígenes son unos poemas ininteligibles de Cesárea Tinajero (quien ya no se dedica más a la poesía y muere de la forma más aterradora y tristemente cotidiana), publicados en una revista (*Caborca*) de la cual sólo hay un número.

¹²⁶ En los cursos de Literatura Iberoamericana con el profesor Manuel S. Garrido, observamos que este eje temático atraviesa varias de las grandes obras latinoamericanas.

¹²⁷ Roberto Bolaño, *Amuleto*, p. 42-43.

Todos ellos forman parte de una multitud que sobrevive¹²⁸ en un espacio y posee una ilusión tonta destinada a fracasar: “[...] nada tenían excepto la utopía de la palabra, una palabra, por otra parte, bastante miserable. ¿Miserable? Sí, admitámoslo, bastante miserable”¹²⁹.

La forma en que la primera generación (los jóvenes poetas) coexiste con ese entorno está marcada por la ruptura indiscriminada con todo tipo de regla o estándar:

Y lo que los poetas jóvenes o la nueva generación pretendía era mover el piso y llegado el momento destruir esas estatuas [de escritores enraizados en la burocracia administrativa], salvo la de Pacheco. [...] Pero en el fondo ellos también estaban contra Pacheco. En el fondo ellos *tenían* que estar contra todos¹³⁰.

Los segundos (los jovencísimos) poseen un “modo de vivir sin método, irónico, periférico, sin memoria y sin capacidad de diégesis social”¹³¹. Pretendieron plantarse contra el *establishment* (por ejemplo, con el rumor de querer secuestrar a Paz), pero del simulacro no trascienden¹³² porque en su concepción de mundo no aparece la capacidad de consolidar hábitos de vida diferentes y más enriquecedores que aquellos que les legaron sus predecesores; incluso, comenzaron a emular la misma actitud de ruptura que tenían los anteriores:

Pensaba en Belano [...] comenzó a salir con otros [...] con gente más joven que él [...] comenzó a reírse de sus antiguos amigos, yo incluida, a perdonarles la vida, a mirarlo todo como si él fuera el Dante y acabara de volver del infierno¹³³.

¹²⁸ “Con mirada de antropólogo urbano, en una ciudad acosada aún por el fantasma de 68 en Tlatelolco, Bolaño hace hablar al narrador desde un complejo citadino que alberga millones de habitantes, pero no lo habitan, sólo sobreviven”. Julia Elena Rial, “Los no lugares y el desarraigo...” en *Roberto Bolaño. La experiencia...*, p. 146.

¹²⁹ Roberto Bolaño, *Amuleto*, p. 43.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹³¹ Julia Elena Rial, *op. cit.*, p. 147.

¹³² “Otro tipo de desdoblamiento se observa cuando Belano y Lima llaman al grupo «pandilla». La semántica doble del término, unión de amigos que se reúnen para divertirse, o bien, engañar a otros”. Analhi Aguirre Mirelo, *La configuración del escritor...*, p. 54.

¹³³ Roberto Bolaño, *Amuleto*, p. 142.

Reciclaron una utopía que no les pertenecía y a la cual se sentían resignadamente obligados.

Por esos elementos en común, Auxilio ve un espejo durante la manifestación que se hizo en México tras la caída de Allende en Chile:

[...] vi caras conocidas del 68 y vi algunos irreductibles de la Facultad y sobre todo vi a jóvenes mexicanos generosos. Pero también vi algo más: vi un espejo y yo metí la cabeza dentro del espejo y vi un valle enorme y deshabitado y la visión del valle me llenó los ojos de lágrimas [...] No sé si era el valle de la felicidad o el valle de la desdicha [...] Y en ese septiembre de 1973 apareció el sueño de septiembre de 1968 [...] estas cosas nunca pasan por casualidad¹³⁴.

En efecto, Lacouture ve en la marcha del 73 un ánimo similar al que inundaba el ambiente en el 68. Repetición de una escena de júbilo y de lucha. Ella sabe que esa marcha puede acabar igual que la anterior, pero también tiene en mente la posibilidad de cambio, por ello duda entre la felicidad y la desdicha al nombrar el valle.

El texto concluye con dudas y esperanza. La voz argentina que escucha Auxilio hacia el final de la novela le dice que haga profecías, ella contesta: “Profecías, profecías, lo que se dice profecías, no sé, pero puedo hacer algún que otro pronóstico”¹³⁵. Después, suelta una sucesión de fechas en las que marca la participación, aparición u olvido de autores importantes; incluso anuncia la reencarnación de varios: “Metempsicosis. La poesía no desaparecerá. Su no-poder se hará visible de otra manera”¹³⁶.

En la sucesión de fechas, también dice varias veces que se leerá en los túneles de Latinoamérica, un augurio de otra dictadura o de una guerra y la (obligada) persecución al intelectual. De cierta forma certifica que, a pesar de todo, el arte (la esperanza) persistirá.

Sin embargo, Auxilio refiere –de forma superficial– un evento demasiado importante: los niños que iban cantando cayeron al abismo: “Así pues, los muchachos

¹³⁴ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 134.

fantasmas cruzaron el valle y se despeñaron en el abismo. Un tránsito breve”¹³⁷. En cambio, dedica más espacio a la descripción de quienes cayeron:

[...] supe que la sombra [...] era una multitud de jóvenes [...] No sé si eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas [...] Probablemente eran fantasmas [...] Pese a caminar juntos no constituían [...] una masa: sus destinos no estaban imbricados en una idea común. Los unía sólo su generosidad y su valentía [...] Los niños y jóvenes cantaban y se dirigían hacia el abismo¹³⁸.

La narración focaliza las características de los jóvenes y no el hecho de haber caído. Se concentra en lo positivo de la fatalidad. Asimismo, el último párrafo antes de la frase final de la novela, dice:

Y aunque el canto [...] hablaba de la guerra, de hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer¹³⁹.

La estructura corresponde a una oración compuesta formada a partir de una oración principal (“yo supe... placer”) y una oración subordinada concesiva (“Y aunque... significados”). Enmarcados en la concesiva se encuentran los elementos trágicos, la guerra y los jóvenes sacrificados; en la principal, el valor, los espejos, el deseo y el placer: todos corresponden a símbolos que se relacionan (en el contexto de la novela) con la esperanza, quizá los espejos no poseen un vínculo obvio, mas basta regresar al fragmento de la marcha del 73 cuando Auxilio mete la cabeza en el espejo: el reflejo del 68 en el 73 causa incertidumbre porque hay otra posibilidad de alcanzar una meta (utopía).

En resumen, los personajes que describe Bolaño, a pesar de la diferencia con que Auxilio los califica (jóvenes y jovencísimos) pueden enmarcarse dentro de una misma generación: todos encajan en el mismo arquetipo.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 151-152.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 154.

Ellos poseían una utopía y se enfilaban hacia ella, ya fuera entrar al canon de la poesía, ya fuera la de la palabra. Como se explicó, una utopía obligadamente involucra la esperanza, de modo que estos personajes la poseen y padecen pues confían plenamente en que alcanzarán su meta o que, al menos, llegarán a un lugar mejor que donde se encuentran en ese momento: tienen un móvil que les inyecta voluntad aunque sepan que sus esfuerzos probablemente sean en vano.

Estos personajes también poseen un arraigado sentido de la otredad; de ninguna forma están solos porque pueden estar rodeados de amigos y acérrimos rivales y nadie es invisible, todos logran reconocerse. Ello indica una profunda concepción del individuo como parte de una colectividad mayor, saben que sus decisiones afectarán a la persona que tiene al lado y precisamente ese factor les da significado a sus vidas y a sus actos.

Otro elemento en común es el arraigo al presente. Apuntan a una meta, confían en el plan que les permitirá alcanzarla y en los compañeros que tienen, sin embargo ellos ya tienen idiosincrásicamente la consigna del progreso irrefrenable con todas sus terribles consecuencias que serán solucionadas una vez que el proyecto concluya. Están dispuestos a pagar cualquier precio en el futuro.

La diferencia fundamental entre los jóvenes y los jovencísimos se encuentra en el momento histórico que viven. Los poetas jóvenes habitan aún la modernidad, es decir que los valores dominantes de su momento histórico y sus condiciones de existencia corresponden adecuadamente. Los jovencísimos son hombres modernos que habitan un mundo posmoderno. Las condiciones de existencia que poseen y los valores dominantes del mundo entran obligadamente en conflicto. Los detectives salvajes buscan una utopía en un mundo donde los ideales de la modernidad ya no prosperan, donde nadie confía en proyectos a largo plazo y mucho menos en conseguir ayuda de otro para lograrlos. Los

pobres pajaritos huérfanos abandonan el nido para completar (y perpetuar) el proyecto que heredaron de los pobres ángeles y materializarlo en un mundo completamente degradado, un sitio que no les prestará hogar ni atención y que tampoco los devolverá a donde provienen.

Los personajes más jóvenes que describe Bolaño en sus novelas son hombres de letras sin carne ni huesos (incluso Auxilio indica que esos niños eran fantasmas¹⁴⁰). Incapaces de cualquier consideración que implique la otredad en un sentido temporal, se retraen hacia sí mismos. Comienzan a parecer la imagen del Narciso de Lipovetsky: inmersos en su (mal fundada) vanagloria, sienten que el mundo les pertenece y les debe su existencia aunque la aldea global apenas se percate de su existencia (o definitivamente no lo note).

Ellos propician la perpetuación del simulacro. Los poetas jovencísimos se resignan al destino heredado; no lo aceptan voluntariamente sino que se rinden a eso. Para ellos, el arte no conforma una herramienta sino un pretexto que les permita iniciar la fiesta. Mientras que los poetas jóvenes (el grupo donde Belano era el más joven) querían “darle en la madre” a José Emilio Pacheco por simple inercia obligada en su actitud comprometida; los poetas jovencísimos (grupo donde Belano y Lima son los mayores) ya no tienen una meta fija: su postura se convierte en pose.

Seducción de un modo de vida que se asumía contra el *establishment*; lo alejan de su propósito principal, continuar la dinámica de las vanguardias, hacia el simulacro de sí misma al transformar el arte en una excusa para el exceso de alcohol, drogas y holgazanería; en otras palabras, la suplen por su doble operativo. Al menos, los jóvenes poetas tuvieron la decencia suficiente de aceptar su fracaso y rumiar la envidia como

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 151.

columnistas de periódicos; los jovencísimos no admiten la derrota a fuerza de negación ciega (y no de una lucha esperanzada), básicamente usan como argumento la falacia “si no lo veo, no existe”.

En los primeros párrafos de *Amuleto*, Lacouture anticipa que relatará “un crimen atroz” aunque no lo parezca porque la narradora es ella¹⁴¹. Nunca aclara cuál es el delito terrible que refiere, sin embargo puede localizarse hacia el final de la novela: la cancelación de todo porvenir. El crimen ocurre en el presente, su víctima está en el futuro.

Cuando los niños caen en el abismo, lo hacen a posta, en plena fiesta: cantan mientras se dirigen allí. Auxilio obvia el hecho de que a ellos se los tragó el abismo por los cánticos que hablan de muerte, sacrificios guerras, amor y deseo¹⁴²; apuesta a que los últimos dos elementos persistirán en la memoria eternamente. “Auxilio resiste. Esto es así, no se puede negar. Resiste. No dice «todo da igual, por lo tanto no resistiré», sino «todo da igual, voy a resistir». Es un acto absurdo, no se espera que no lo sea”¹⁴³: la esperanza, por su naturaleza (siguiendo a Bloch) tiene su parte absurda, al negar la realidad como principio (pues observa al mundo como puede/debe ser y no como se presenta), y necia, al obligar a continuar el avance hacia ella a pesar de todo¹⁴⁴.

Sin embargo, la utopía maximizada puede perderse en su propio espejismo; la ilusión conforma al mismo tiempo un deseo por el cual luchar y un engaño asesino¹⁴⁵. La

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴² Tánatos y Eros. Bataille apoya la teoría freudiana de las pulsiones; en cada pulsión de muerte hay una de vida. Aquí, Bolaño retoma el tópico considerando a Tánatos como la muerte y a Eros como fuerza vital creadora. Auxilio, al desdeñar la parte de Tánatos, apuesta por la primacía de Eros en el hecho terrible.

¹⁴³ Juan Antonio Sánchez Hernández, *op. cit.*, pp. 141-142.

¹⁴⁴ Incluso, Juan Antonio Sánchez Hernández explica que el acto de Auxilio no puede considerarse que la resistencia implante un sentido y que, por ende, no se torna en un valor susceptible que pueda recomendarse o imponerse (*Ibid.*, p. 142); el acto de Lacouture consiste en seguir la esperanza, ello (según Sánchez Hernández) no sirve en absoluto: no trasciende.

¹⁴⁵ Por ejemplo, Dumbledore se lo explica a Harry cuando el niño encuentra el espejo de *Oesed* (que refleja el más profundo y desesperado deseo del corazón de quien se mira en él) “Hay hombres que se han consumido

esperanza conforma el horizonte que nos permite caminar hacia delante, pero la maravilla que provoca evita que se mire hacia el suelo (y lanza a los andantes hacia un abismo sin fondo).

La generación de los poetas jóvenes, movidos por la esperanza pretenden una meta, mas fracasan en su proyecto y llegan al desencanto; ahí aparecen los poetas jovencísimos, quienes heredan el proyecto y el desencanto por el mismo, de modo que el único modo de vida que se les permite consiste en la simulación por alcanzarlo: fingen un esfuerzo que aún en su simulacro les resulta inútil, por eso caen en el abismo. Maravillados ante una imagen preciosa mas imposible, sólo pueden avanzar obedientemente aunque ya conozcan el final del camino. Por eso Auxilio retoma la parte optimista de ese gesto, mas no observa el trasfondo de esa acción: un suicidio.

La generación de los jovencísimos tiene el sino de la duda. Se cuestionan qué hacer ante un final inminente y una tierra prometida que definitivamente no les llegará. Sin suficiente tiempo para despertar del embeleso por la utopía y los métodos que les heredaron, el foso se materializó al final del camino, al cual también se rindieron al no percibir salida alguna.

Optaron por agotar todos los recursos que tenían al alcance pues vieron que ninguna meta se lograría; al contrario de Lacouture, eligieron la opción de no hacer nada puesto que todo sería igual, al vivir en el doble operativo de la esperanza olvidaron la obligación que imponía: una visión del futuro. Inmersos en su aquí y su ahora, no repararon en que sus acciones tendrían consecuencias, las cuales pagarían aquellos que les siguieran (en este caso, la generación de *Nos veremos en el infierno*, Kurt Cobain). Decidieron cancelar todo

ante esto, fascinados por lo que han visto. O han enloquecido, al no saber si lo que muestra es real o siquiera posible”. J.K. Rowling, *Harry Potter y la piedra filosofal*, p. 178.

futuro porque para ellos el fin de los tiempos llegaría con su muerte, no consideraron que su intrascendencia no afectaba el paso del tiempo: concibieron la cronología en función de su individualismo y no de cosmos.

De esta manera ocurre el “crimen atroz”; al afirmar que sobrevivieron al fin de los tiempos y que más allá de ellos no sobrevivirá nada, extrajeron la idea del mundo de la idea del tiempo, cancelaron toda posibilidad de mejoría a las personas que dejaban atrás. Un delito terrible y torpe, porque se comete a ciegas, a propósito aunque sin dolo, bajo la creencia de que las consecuencias serían nulas o insignificantes simplemente porque ellos no las padecerían. La barbarie persiste: antes se dirigió hacia el otro que cohabitaba el mismo tiempo y espacio; ahora, hacia la otredad que compartirá el mismo espacio en el futuro.

En medio de la duda y el carnaval, en el simulacro del esfuerzo, aniquilaron la parte medular de toda utopía; su juego tuvo consecuencias con las que no pudieron lidiar y de las que prefirieron olvidarse en el momento: asesinaron el mañana. Cuando se dan cuenta de ello¹⁴⁶ se resignan a cumplir una variante del destino que les prometieron: buscar incansablemente un espejismo en medio del desierto y terminar derrotados todas las veces que se dispusieran a encontrarlo.

Resignación obediente. Análisis de *Nos veremos en el infierno*, Kurt Cobain

La novela *Nos veremos en el infierno*, Kurt Cobain de Rubén Don plantea la vida de un grupo de adolescentes mexicanos en el abismo. Bolaño concluye *Amuleto* con un panorama medianamente desalentador porque, a pesar de que la masa de jóvenes fantasmas se despeñó, persiste el canto (de amor y valentía) que entonaban; sin embargo, la narración de Don muestra que adentro de ese hoyo no queda nada.

¹⁴⁶ Por ejemplo, con Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*.

La novela de Don transcurre durante la década de los noventa, una época caracterizada por la aceleración de los acontecimientos y la virtualización de la vida¹⁴⁷.

Los años noventa coronaron el declive de la humanidad, iniciado una década atrás, y, si bien le descubrieron al mundo que nada perdía con el desmoronamiento de las utopías, también lo sumergieron en un *horror vacui* en el que sigue aún hundiéndose¹⁴⁸.

Los noventa tienen por ídolo a un suicida. Una de las figuras más importantes de este lapso (al menos, en el ámbito musical): Kurt Cobain, guitarrista y vocalista de la banda *Nirvana*, quien ascendió rápidamente en los índices de popularidad (al grado de tener un concierto *unplugged* en MTV) y que terminó su vida al darse un tiro en la cabeza.

Cobain había dado voz a una juventud olvidada, cuyos progenitores habían resignado a un destino de repetición de conductas, de aciertos y, por tanto, de errores. Con el *grunge*, sus sonidos distorsionados de guitarras, voces guturales y letras repetitivas que mostraban descontento, apatía y furia, los jóvenes noventeros encontraron un espejo fidedigno de su situación interna, algo configurado más allá del desencanto: una desesperanza absoluta¹⁴⁹.

A pesar de que Kurt Cobain aceptaba la vida como un pedazo de mierda, el hecho de denunciarlo conformaba una resistencia contra el mundo que le exigía alinearse y alienarse (su canto era su amuleto). Sin embargo, la muerte le llega por mano propia; ese

¹⁴⁷ El canal *National Geographic* inició la transmisión, el 9 de noviembre del 2014, de un documental sobre la década de los 90, los ejes temáticos con que lo promocionaban consistían en el *boom* de los *reality show*, del internet (y el miedo tecnológico por el año 2000, pues supuestamente todos los calendarios de computadora estaban programados hasta 1999, de modo que el año siguiente habría un colapso mundial no sólo en ordenadores caseros sino en aquellos encargados de las bolsas de valores; este fenómeno se conoce como Y2K). En otras palabras, la esta década se caracteriza por lo que Subirats denomina “cultura virtual” y la hiperaceleración necesaria para la huelga de los acontecimientos que planteó Baudrillard.

¹⁴⁸ Isai Moreno, “Nevermind. Rubén Don” en *Scribd*.

¹⁴⁹ Un ejemplo de ello se observa al comparar las versiones de “The man who sold the world” realizadas por David Bowie (autor e intérprete original, 1980) y Nirvana (*cover*, 1990). Mientras que la melodía de Bowie incita a pensar que el cantante se planta en el papel del hombre que vendió al mundo, la interpretación de Nirvana parece plantarse en el rol de quienes hablan con ese hombre. En otras palabras, Bowie vendió el mundo y Kurt se lo reclama.

rebelde implacable, que parecía dispuesto a romperle la madre al mundo, termina derrotado. El ídolo se derriba a sí mismo y, tras de sí, deja un mensaje claro (el mismo que ponía la puerta del infierno de Dante:) “perded toda esperanza”.

En esa línea se desarrolla la novela de Rubén Don; desde el título se observa el destino final donde se encontrarán el protagonista y, por extensión, todos sus contemporáneos (de ahí que en la oración aparezcan las referencias a la primera persona del plural –tanto de sujeto implícito en el verbo, como de objeto directo en el pronombre “nos”– y que aluda a la máxima figura del desencanto y la derrota, Kurt Cobain): el infierno.

Dentro de la novela se pueden observar dos ejes que configuran el espíritu de época: el mundo como una trampa en plena decadencia y la necesidad (e imposibilidad) de fugarse. La conclusión de la misma plantea lo que Kundera señala en *El arte de la novela*: de la trampa no hay escapatoria; además le suma la certeza de que más valdría prescindir de esperanza alguna ante la imposición de permanecer en un sitio donde sólo persiste el simulacro y, por tanto, la levedad (en términos de Kundera).

Un elemento clave en la novela de Don reside en el anexo “*Soundtrack*”, en el que explicita qué canción ocupa en determinados momentos de la novela (pues, aunque a veces cita en el texto la referencia completa, otras sólo enuncia un fragmento de las letras, el nombre de la canción, el de la banda o intérprete, y algunas más prefiere no mencionar nada pues al narrador le repugna melodía en turno¹⁵⁰).

Genette, en *Palimpsestos*, habla sobre “transtextualidad”: la forma en que distintos textos se relacionan entre sí por intención del autor o por un proceso interpretativo que

¹⁵⁰ En el inicio de la novela, Santander relata: “*On* a la radio. Las bocinas vomitan esa voz melosa que entona una balada aburrida. Suena a Luis Miguel o alguien parecido”¹⁵⁰ (Rubén Don, *op. cit.*, p. 14).

realiza el lector. En el caso de las alusiones directas o indirectas, las cuales considera como citas, las clasifica dentro del rubro “intertextualidad” (término que retoma de Julia Kristeva y que redefine como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente como la presencia efectiva de un texto con otro”¹⁵¹). Cualquier caso de intertextualidad supone un doble pacto de lectura. En el caso de los textos resulta obvio: un epígrafe da pautas de lecturas.

En el caso del *Soundtrack* en la novela de Don, la relación va más allá pues la banda sonora no sólo sirve para acompañar las escenas o darles “dramatismo” (al estilo del cine hollywoodense, las malas series o las telenovelas), sino que refleja un punto de la vida en la década de los noventa que persiste en las generaciones del siglo XXI: la vida ya no se concibe sin música que nos acompañe¹⁵²; el éxito del canal MTV representaba justo esa necesidad de tener la canción adecuada a la mano que sirviera para (intentar) explicar a un adolescente los cambios que sufría él mismo y su entorno.

Como se mencionó arriba, Cobain sirvió de vocero y estandarte de una generación que se sentía perdida (pues comenzaba a proyectarse hacia el vacío). Rubén Don retrata, mediante el uso de ese apéndice, una piedra angular de la vida de esos adolescentes: la música como un arma (que apunta a la cabeza propia o ajena); una canción les otorga certezas, momentos definitivos, pero jamás suerte. Para Bolaño, el canto sirve de amuleto; para Don, las canciones no dan suerte, protegen no del futuro sino del pasado y explican (siempre en retrospectiva) las razones de los continuos apocalipsis personales. Las canciones funcionan, también, como una memoria externa: las melodías llegan cargadas de

¹⁵¹ Gerard Genette, *Palimpsestos*, p. 10.

¹⁵² Si bien este suceso ya se presentaba desde la década de los sesenta por la propuesta ideológica de la música en ese tiempo, se consolidó en los noventa gracias a que la imagen complementó el imaginario colectivo en torno a los artistas, quienes ascendieron a la categoría de “ídolos”. Para confirmar lo anterior, basta mirar la cantidad de personas que viajan en transporte público, la calle, plazas, parques, gimnasios, incluso en reuniones sociales, con audífonos puestos.

memorias-bala, proyectiles que detonan en el acorde o la sílaba adecuada. A los niños que habitan ese “nirvana”, les basta una nota para sanar un poco su alma.

Los personajes son adolescentes que cursan el último año de preparatoria, en una escuela privada donde sólo asisten los hijos de personas adineradas o jóvenes con beca; la historia se desarrolla hacia el final del ciclo escolar, cuando todos ya hablan de las universidades a las que asistirán¹⁵³, de modo que se puede asumir que la edad de éstos jóvenes se encuentra entre los dieciséis y los diecisiete años¹⁵⁴ (misma edad que los poetas jovencísimos). Todos comparten una característica: la necesidad brutal de evadirse del mundo; para ello, se refugian dentro de las drogas, el sexo, la música y la moda.

“De acuerdo con Freud, la civilización empieza con una inhibición de los instintos primarios [...] de la sexualidad, *Eros*, [...] de los instintos autodestructivos, *Tánatos*”¹⁵⁵. Sin embargo, en la época de esos jóvenes, la falta de satisfacción conforma la base de su vida; ante el fracaso de Eros, Tánatos cobra un valor extraordinario.

La vida de estos muchachos dejó de ser el simulacro del intelectual comprometido para convertirse en el simulacro de quien es feliz rodeado de lujos y excesos; en otras palabras, se transformaron en la parodia de sus padres. Todos tienen el mismo estilo de vida: el abuso de cualquier conducta que les proporcione demasiada dopamina: “[...] En fin. [La Selene s]e está metiendo tanta porquería: ¡qué tétrica! / *Nos estamos metiendo: dijo el Charly, el Mendoza y everybody*”¹⁵⁶.

Adquirieron las adicciones y repitieron el comportamiento hasta consolidarlo como un método de escape o, simplemente, de pasar el tiempo:

¹⁵³ Rubén Don, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁴ En varias ocasiones Julián Santander, el narrador y protagonista, alude a que usan credencial de elector falsa.

¹⁵⁵ Manuel S. Garrido, *Estar de más en el globo*, pp. 71-72.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 37.

Y la vida empezó: se presentaron los magreos experimentales, los cigarros a escondidas en los baños, las cervezas en envases de jugo... Después comenzó a nevar y alertas expandimos nuestra cavidad nasal. Combinamos el tabaco con la yerba. Sustituimos los seis grados de alcohol de la cerveza por bebidas no menores a cuarenta como el tequila y el whisky. Pasamos del beso y el faje por encima de la ropa al sexo duro en sus dos más clásicas versiones: la penetración cruda, con cremalleras abiertas y faldas arriba en algún salón desocupado; o las maratónicas sesiones en algún hotel de Revolución o Patriotismo¹⁵⁷.

Pasaron de consumir, a escondidas, drogas legales (y comparativamente “suaves”) a la cocaína, mariguana y las versiones “duras” del alcohol en un instante. Ya ninguna reunión podía ocurrir sin la presencia de esos elementos con los cuales se enganchan rápidamente porque buscan algo cada vez más intenso que les permita liberarse de la realidad (y de sí mismos).

Las principales rutas de evasión que ocupan son la música, las drogas y el sexo; todas logran aglutinarse en un momento casi ritual, las fiestas, “[ese] tipo de liturgias que necesitan para sentirse tangibles, del otro lado, salvados de su mediocre paso por la educación media”¹⁵⁸; es decir, rituales necesarios para encontrar algo perdido hace tiempo: el peso de su propia existencia.

Baudrillard explica cómo los sucesos, al adquirir determinada “velocidad” se demarcan de la historia; Virilio emplea la imagen de esa liberación como un “caer hacia arriba”. Ambos emplean la metáfora del viaje espacial para referir que la sociedad y los individuos que la conforman ya no están anclados a la realidad que habitan; todo el tiempo buscan un medio que los saque de su hastío.

Esta imagen coincide con la propuesta de Kundera sobre la levedad y el peso de las existencias (que retoma del eterno retorno de Nietzsche). El anillo del eterno retorno dice que sólo el súperhombre es capaz de poseer una existencia digna de la infinita repetición

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

pues ninguno de sus actos es vano o inútil. La modernidad apuntaba a concretar este tipo de individuos y ese tipo de existencia en cada persona, mas eso resulta falaz: si todos son importantes, nadie lo es; la imagen del ying-yang representa la obligada dualidad del mundo que sirve para tener parámetros no definitorios, pero que sirvan de referencia. En *La fiesta de la insignificancia*, Kundera enuncia el mundo de la postbroma¹⁵⁹, en donde absolutamente todo se toma en serio (al grado de no entender un simple chiste). La propuesta de Kundera es que la insignificancia resultaba necesaria para mantener un equilibrio pero, al final, a fuerza de querer dotar de importancia cualquier nimiedad, tan sólo se consiguió un simulacro de existencias pesadas que transformaron inevitablemente a todo ser en entes flotantes y a la deriva.

Las fiestas del grupo de Santander conforman la reiteración de esas celebraciones a la insignificancia que simulan esconder la importancia de la vida. Desde las perspectivas de Lipovetsky, Virilio y Baudrillard, no hay posibilidad de anclarse nuevamente a la historia, ni al resto de la humanidad, por lo que se persigue un espejismo y, al fingir que la existencia propia (así vivida) posee la suficiente fuerza para entrar en el eterno retorno, tan sólo convierte los actos subsecuentes en gestos vacíos: reduplica una mentira para convertirla en discurso verosímil.

Los niños del “nirvana” piensan que esa vida los inmortalizará para el resto; ignoran voluntariamente que también ellos serán olvidados y que las consecuencias de ese biorritmo, las cuales ya sienten en carne propia, serán entrar de lleno en una desesperanza que los acompañará hasta el día (no tan lejano) de su muerte.

Por ello, cuando los personajes hablan de sí mismos y de su grupo, resalta el desprecio que se tienen. A lo largo de sus procesos introspectivos, Santander suelta frases

¹⁵⁹ Milan Kundera, *La fiesta de la insignificancia*, p. 94.

en las que se burla del estilo de vida de drogadictos que sostienen él y sus amigos, en los cuales también se percibe cierta rabia por dichas adicciones, por ejemplo: “Michael Stipe le canta a un droguetas que se quedó en el viaje. Y entonces seguro la canta para todos nosotros”¹⁶⁰.

El narrador presenta a Selene y a Zoé por sus defectos como el mayor atributo. Selene aparece en la primer escena noqueada en el asiento de copiloto debido a su costumbre de mezclar narcóticos y alcohol (“Para nadie es secreto que la Selene mezcla como desquiciada. Se ha ganado a pulso el mote de Señorita Coctel”¹⁶¹); Zoé, alias la Maniquí, quien “[...] resulta la clásica niña malcriada que acostumbra a conseguir lo que sea... como sea... aunque ya lo tenga todo”¹⁶².

En el caso de los personajes masculinos, describe al Kurt, Mendoza y Charly, obnubilados con las drogas, el dinero y el sexo.

En primer lugar, alude a Fonseca (alias el Kurt), quien está tan obsesionado con líder de la banda Nirvana que imita cada detalle de la vida del *rockstar*: “Fonseca se convirtió en el Kurt que es hoy; fan incondicional, extraña simulación del extravagante rockero [...] ha hecho de las letras de Cobain un catecismo”¹⁶³.

Luego presenta a Charly, un pornógrafo declarado:

El Charly es un yonqui de la pornografía. Tiene la colección más extensa de pelis en todas las categorías: tetas grandes, culos exquisitos, sexo con gordas, penetrando a embarazadas, interracial, amateur, venidas líquidas, sexo con animales, *gang bang*... Mira porno con la misma intensidad con que de niño veía caricaturas¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Rubén Don, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶² *Ibid.*, p. 33.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

Por último, señala a Mendoza, hijo del “Rey del Jitomate [quien c]ontrola el monopolio de este producto en el país”¹⁶⁵, se dedica a vender droga dentro del plantel educativo:

Es el *dealer* del colegio por excelencia [...] Él sacia la sed del prójimo [...] Servicial. Atento. Siempre cumple. Conoce las necesidades de sus consumidores. Es capaz de abandonar el aula a la mitad de un examen para alimentar el alma ajena. Conoce el término ansiedad. Entiende lo que la adicción significa¹⁶⁶.

Los cinco jóvenes cuentan con rituales mecánicos para intentar huir de la realidad que los atosiga; todos basados en objetos materiales y lujos excesivos que el resto de sus compañeros alaban y envidian. El sexo y la droga conforman el simulacro de peso que buscan adquirir pues su modo de actuar tiene una doble lectura: la superficial, en la que destaca una vanagloria por portar el último artefacto de la moda (Zoé) o consumir una cantidad incontrolable de narcóticos (Selene), y la escondida, que revela el grito desesperado detrás de la sonrisa intoxicada: el franco deseo de desaparecer.

Ser o no ser, no es la cuestión. *On and off* es la cuestión [...] la tesis sería: ¿quién encendió el interruptor? Y, ¿cómo apagarlo de la manera correcta? Sin dolor. Un *off* preciso, exacto. Que no cause más penurias de las que ya viene causando la existencia misma¹⁶⁷.

Todas acciones de Santander están encaminadas hacia ese fin. Aunque Julián cae en el simulacro del peso debido a su filosofía del *fifty-fifty* (una rutina para estar dentro y fuera de la fiesta al mismo tiempo, que adquirió después de su primera sobredosis en una fiesta que organizó en su casa¹⁶⁸), en su deseo de muerte hay algo de “verdad”. No busca matarse para anclarse al resto de la humanidad, sino como escape definitivo (como el acto que lo proyecte hacia el vacío). Sin embargo, la muerte le está vedada; todas las veces que ha estado a punto de morir, el final no llega:

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 111-112.

Cuando quise largarme de este puto mundo sólo conseguí una intoxicación violenta con la cantidad de analgésicos que atiborré en mi estómago [...] Sedado por el Paracetamol me quedé dormido [...] Juanita entró a mi habitación [...] y me salvó del club de los suicidas¹⁶⁹.

Alessa prometió quedarse con él, le tendió una escalera al cielo que se rompió poco tiempo después. Incluso, cuando una canción de Nirvana le reanima las ansias por morir en el auto, con Selene a bordo, nada pasa:

[...] Me viene mejor a los oídos: *...and I swear that I don't have a gun/ no I don't have a gun*. [...] Palabras ambiguas que invitan a abordar el tren nocturno del suicidio [...] acelero para penetrar hasta el fondo la noche [...] Miro de nuevo el tacómetro: ciento noventa kilómetros por hora. *Ojalá me matase con la Selene* [...] Suelto el acelerador y piso, poco a poco, el pedal de freno. *Que fallen, Señor, si es que existes haz que fallen, que todo se acabe de una buena vez*¹⁷⁰.

Sin embargo, como se mencionó en la introducción, la catástrofe definitiva nunca llega.

La idea de desaparecer adopta múltiples versiones, muta conforme avanza la novela; cambia de terminar con su vida a sobrevivir a como dé lugar: “El punto no es llegar a algún lado. El punto es subsistir a este desencanto, apañártelas para salir librado del naufragio. El tema es huir. Así de simple, desaparecer”¹⁷¹. Para concluir con escaparse al fin del mundo: “El asunto ya no es huir, sino a dónde”¹⁷². Al igual que todos, Julián tan sólo busca la mejor forma para salir del lugar que lo asfixia.

El mundo que habitan ya está completamente degradado: “[...] *una ciudad que mataba por las noches para saciar la sed que al fin y al cabo padecíamos cada uno de sus habitantes*”¹⁷³. Cualquier sitio le parece infestado por cosas inútiles y por personas que se

¹⁶⁹ *Ibid.*, pp. 183-184.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷² *Ibid.*, p. 192.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 172.

empeñan en la mediocridad, particularmente en el simulacro de la felicidad cuando la vida así no depara sino miseria en todos los sentidos.

La ciudad ofrece refugios temporales que terminan por ceder a la fuerza centrífuga de la repetición infinita: las calles donde buscan prostitutas, las casas de compañeros que organizan fiestas, los hoteles; incluso, el escondite improvisado de Santander (el STC Metro) termina viciado por el resto de los pasajeros que lo hartan.

Uno de los grandes temas de la narrativa moderna consiste en el viaje y el regreso a casa¹⁷⁴, sin embargo, para Santander y compañía, “casa” (*home*) es tan sólo otro lugar en que se les empuja a un destino que no eligieron.

Prácticamente, los padres de todos están interesados en ganar dinero para el “bienestar de la familia”, por lo que descuidan la vida emocional de los hijos: “Afortunadamente ella [la Selene] no le importa a sus viejos, ni yo a los míos”¹⁷⁵; les procuran autos, objetos de lujo y efectivo a raudales para que vivan lo que ellos no pudieron, pero ello no satisface a sus vástagos, quizá porque sus necesidades se fundan en otra cosa: “No sé si el dinero dé felicidad, sólo sé que regala bienestar”¹⁷⁶.

Uno de los principales conflictos que mantienen los personajes con su entorno estriba en la lucha por tomar el destino en propias manos. Los padres de estos adolescentes pertenecen a un grupo de personas que supo triunfar con los (precarios) elementos que les permitía la modernidad (latinoamericana) y viven bajo las mismas consignas de orden y progreso para alcanzar una meta (a cualquier costo). El abuelo Santander sólo tuvo un taller de zapatos, papá Santander estudió en la UNAM, ahora tiene una carrera que le da grandes ganancias económicas y busca que su hijo continúe en la misma lid: “Tu familia y bienestar

¹⁷⁴ Ulises que regresa a Ítaca o la Dra. Ryan Stone que busca regresar a la tierra en *Gravity*.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 90

empieza conmigo y seguirá con todo aquello que logres por encima de lo que yo he logrado”¹⁷⁷.

El padre busca que el hijo perpetúe el legado familiar por eso intenta prepararlo lo mejor posible, para que su vástago esté bien preparado para heredar: “[...] llevarnos a Cristal y a mí, sus adorados hijos, al pódium de los juniors exitosos vía la educación de alto nivel”¹⁷⁸. Lo que no contempla el progenitor es que transmitirá a su hijo no sólo los logros sino también las consecuencias de los errores, por no mencionar que una acción así (similar a pasar la corona al príncipe sucesor) implica arrebatar cualquier intento de voluntad que posea su hijo. En vez de sentirse agradecido, Santander se considera un simple recipiente donde volverá a residir el alma de su papá:

[...] tu padre se convierte en un astro con quien al final experimentas una relación de codependencia, de supervivencia: tú necesitas de sus recursos económicos, él se nutre de tu juventud: serás, o fingirás ser, eso que él siempre quiso ser¹⁷⁹.

Tanto su padre como su madre, quieren obligarlo a seguir un camino que no eligió: “«Acepten su destino, hijos míos», repite en casa mi madre, cada que, según ella, Cristal y yo queremos hacer nuestra propia voluntad”¹⁸⁰. Un hado que sólo los puede predeterminar a la mezquindad.

La postura que mantiene Santander ante el escenario que plantean es de un rechazo absoluto; no quiere cargar con el patrimonio familiar pues sabe que no sólo consiste en bienes económicos: la consecuencia que conlleva esa carga es un apocalipsis que él no propició (pero que tampoco está dispuesto ni a detener ni a padecer): “Es su problema si se casaron por bienes mancomunados. A mí que no me endosen sus errores”¹⁸¹. En esta pugna

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 149.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 26.

se retoma un tópico: la juventud como la esperanza del futuro¹⁸². Julián rechaza cumplir con ese sino que augura triunfos pero que sólo ha entregado derrotas interminables.

El principal motivo de esa negativa se encuentra en la concepción del tiempo que tiene la generación de Santander y la de sus padres. Los segundos confían plenamente en el porvenir, mientras que los primeros sienten el futuro cancelado: “Cada época se identifica con una visión del tiempo y en la nuestra [la moderna] la presencia constante de las utopías revolucionarias delata el lugar privilegiado que tiene el futuro”¹⁸³.

Los padres pertenecen a la clase de sujetos que creen en las utopías, en los proyectos y que buscan dentro de estos valores auténticos (generalmente, equiparados a los monetarios). Santander los describe a todos a partir de la imagen que nos presenta de su padre:

[...] Con saco abotonado, con la mano izquierda en la bolsa del pantalón, pose de accionista de la firma [...] le examino los mocasines Ferregamo lustrosos, los calcetines Calvin Klein impecables. Mira su Rolex¹⁸⁴.

Una característica que revela a papá Santander como un hombre confiado en la esperanza y el porvenir es su gusto por *The Beatles*. En su primera aparición dentro del relato, escucha a todo volumen el disco *Revolver* junto con sus amigos en una reunión en casa. Igualmente escucha al cuarteto de Liverpool mientras conduce:

Trae puestos sus Ray Ban para el sol. Sube el volumen al CD de John Lennon cuando comienza “#9 Dream”. Súper volado maneja con una mano, y con la otra, recargada en la ventanilla, palmea en el recubrimiento de piel el coro de la canción¹⁸⁵.

En esa misma escena charla con su hijo, le dice: “[...] Todo esto que te molesta ahora, que te apesta, como dices tú, pronto pasará, pronto será nada. Pero ya lo

¹⁸² Vid. José Enrique Rodó, *Ariel*.

¹⁸³ Octavio Paz, “Ruptura y convergencia” en *Obras completas*.

¹⁸⁴ Rubén Don, *op. cit.*, p. 142.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 145.

comprenderás”¹⁸⁶. Papá Santander apuesta a que todo mejorará con el tiempo, siempre que Julián acepte seguir el mismo sendero que su padre, pero ignora que los intereses de su hijo se enfocan en otro punto.

Hay un conflicto constante entre la generación de los adolescentes (los noventeros) y sus padres (sesenteros, setenteros, ochenteros); un episodio que lo evidencia es el examen de literatura en el que Santander reprueba cuando declara que las obras de Rulfo están superadas para la época: “[...] Comala, definitivamente, ha quedado atrás. Las apariciones y vidas maltrechas de Pedro Páramo nada tienen que ver con el urbanismo en el que nos encontramos inmersos actualmente”¹⁸⁷; otra compañera de Santander, la Janis, apoya esta opinión:

Nadie pone en duda el valor histórico y literario de la obra. Pero el contenido está superado. A nadie de nuestra generación le importa en lo más mínimo lo que ocurrió en un pueblucho como Comala. Queremos saber qué acontece en las calles, debajo de las cloacas, dentro de las luces neón¹⁸⁸.

Cuando los jóvenes contradicen la voz de sus mayores debido a un conflicto de intereses, quien tiene la última palabra para determinar acciones e, incluso, la verdad sobre los hechos es el de mayor edad. Los hijos y los alumnos deben someterse a la voluntad de padres y maestros; una voluntad apoyada por la lógica del mundo que habitan, un escenario que requiere ser habitado por personas diferentes a quienes lo crearon y que se resisten a cambiar.

Los jóvenes, al verse como niños obligados a cumplir un proyecto interminable y que sólo les guiará a una miseria existencial, estos adolescentes encuentran una voz de rabia, reclamo y protesta en la boca de un ídolo que les enseña otro camino, uno que tal vez los guíe a un lugar mejor: Kurt Cobain, “[...] el hijo pródigo que nos había sacado de la

¹⁸⁶ *Idem.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 60.

monotonía ochentera”¹⁸⁹. Sin embargo, esa última esperanza queda aniquilada cuando el líder de Nirvana se da un tiro en la cabeza.

La muerte de Cobain dolió terriblemente a toda una generación: si el único “héroe” en pie de lucha se suicida, sólo se puede interpretar un mensaje: cualquier intento es inútil. Santander adjudica la muerte de Kurt al éxito del disco *Nevermind*, álbum que desplazó a Michael Jackson de las listas de Billboard y su rebeldía se masificó. Así, dicho deceso es consecuencia de un sistema capaz de erradicar todo tipo de reacción en contra al aceptarla como algo legítimo, que lo pueda validar como un engranaje democrático y pluricultural; toma el acto de resistencia, lo apropia, lo masifica y lo proyecta hacia el vacío.

El suicidio de Kurt Cobain puede equipararse a la muerte de Dios durante el romanticismo. Una generación completa pierde la voz que la representaba, identificaba y justificaba.

Este breve episodio termina por impulsar el espíritu de época que refleja la novela: querer escapar del infierno en medio de la desolación y desesperanza absoluta. Desde la escena inicial Santander realiza una somera descripción de los hechos permite observar cuál será la atmósfera que se predominará a lo largo del texto, una situación decadente tras otra debido a los excesos en un intento vano por evadir(se). Cuando el planeta entero se encoge, el único refugio aparente queda arriba, en la nada infinita del espacio. La salida es convertirse en satélite a la deriva que busca asilo en cualquier parte porque las condiciones del mundo inmediato anulan la posibilidad del deseo de anclarse a la tierra y a la historia.

El evento que determina el método que empleará Julián para desaparecer aparece en la bitácora de supervivencia como una nota titulada “*Leitmotiv*” en la parte final de la

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 42.

novela: la violación que sufre Selene en manos del Kurt (ambos drogados) mientras el Charly observaba la escena y se masturbaba.

Si bien este episodio se presenta en otros momentos de la novela, Santander reprime el recuerdo cada vez que pasa. Lo niega bajo pretexto de no querer cargar culpas ajenas. De este modo, el evento principal también permite configurar la historia como algo fragmentado pues ese episodio ocurre fuera del discurso narrativo y sólo se menciona hacia el final.

La nota tiene forma casi periodística. Relata por qué tuvo que buscar al Kurt esa noche de fiesta (para que quitara su *Cougar* y dejara salir al carro de la hermana de Santander) y todo el recorrido en la casa hasta encontrarlo en la habitación. El espacio que ocupa para contar la violación es de diez líneas, cuando ese apartado de la bitácora cuenta con cuarenta y cuatro, es decir, no ocupa ni la cuarta parte. El rencor contra Fonseca no aparece cuando por fin habla de lo ocurrido.

Santander incurre en una conducta “natural” para sus contemporáneos: ignorar al otro. Ello conforma una falta de empatía que se torna en indiferencia absoluta.

En *La inmortalidad*, Kundera coloca este comportamiento en Agnes, quien reconoce en sí misma ese elemento al recordar a su padre cuando intenta abordar el colectivo. Para ella, la imagen de los soldados que se miran a los ojos mientras se apuñalan (“[...] la intimidad de la sangre que se mezcla, la lasciva proximidad [...]”¹⁹⁰) le resulta obsceno. Toda relación de violencia exige intimidad entre los participantes¹⁹¹, sin embargo

¹⁹⁰ Milán Kundera, *La inmortalidad*, p. 36.

¹⁹¹ El binomio *Tánatos-Eros* en el sexo que analizaron Freud y Bataille tiene una de sus apariciones más claras en las obras de Sade y, en la actualidad, en las relaciones sexuales que practican el sadomasoquismo. Ambas partes (sádico y masoquista) están obligados a una comunión interna: el sádico debe conocer a la perfección el cuerpo y los gustos del masoquista para poder alejarse de ellos e infringir el mayor dolor posible; el masoquista debe entender la naturaleza del sádico y abraza su papel con amor profundo. El sexo, esa violencia brutal y primigenia, exige este mutuo entendimiento

tanto Agnes como su padre prefieren evitar ese contacto a cualquier precio (incluso valoran más ese hermetismo que su propia vida). Lo anterior no conforma un odio: “no puedo odiarlos porque nada me une a ellos, no tengo nada que ver con ellos”¹⁹².

Santader y compañía tienen la misma conducta que Agnes, con el añadido de que son capaces de sacrificar al otro en la búsqueda de su escape. El pornógrafo, Charly, lo ejemplifica: voyeurista pendiente de la escena que se desarrolla con el Kurt y Selene, únicamente mira y se toca; no busca el contacto con los otros dos (no lo necesita), se basta con la imagen y su mano (y quizás un poco de cocaína): la masturbación en detrimento de la cópula.

Para ellos, el resto de las personas (amigos, familiares y desconocidos) están allí como un peldaño más. En todos los aspectos, el individuo procura quedarse más solo, aunque de ahí provengan la depresión y el abandono, dos de sus más grandes problemas. El nuevo Narciso está en una dolorosa ironía: no quiere compañía, encuentra hedonismo pleno en sí mismo, pero la soledad lo entristece.

Por eso, los niños del “nirvana” se comportan de forma promiscua; buscan un contacto medianamente humano aunque odian a todas las personas. Zoé representa este rasgo: su trabajo secreto como “*scort*” en una casa de citas tiene causa en esa necesidad de contacto.

“Es algo que no entenderías, Santader” [...] “No sabes la adrenalina que corre dentro de mí cuando unas manos desconocidas transitan por mi cuerpo. Es como si cada caricia rellenara mis poros vacíos, ¿me explico?” [...] Luego balbuceó cierto *speech* sobre el placer como yodo para curar las heridas. No comprendí qué clase de cicatrices podría guardar su alma, supuse que tenía algo que ver con la soledad¹⁹³.

Sin embargo, esta búsqueda de otro cuerpo no conforma una comunión sino un mecanismo que le permita huir de todo (incluso, de sí misma). El anonimato de sus clientes,

¹⁹² *Idem.*

¹⁹³ Rubén Don, *Nos veremos en el infierno, Kurt Cobain*, p. 216.

saber que le proporcionarán una noche de entera dedicación, le sirve como un bálsamo que mengue un poco el dolor de su existencia. El punto clave, por el cual le funciona, el sexo sin compromiso se encuentra justamente en que no sabe (ni sabrá) nada de sus clientes.

La generación de Santander está imposibilitada de sentir algún afecto por el resto de la humanidad. La indiferencia que todos muestran (incluido Santander) por la reacción de Selene al no saber qué le pasó la noche que la violó Kurt lo confirma:

- ¿Qué más recuerdas [de lo que pasó el sábado, en la fiesta de Zoé]?
- Nada.
- Entonces es eso, nada¹⁹⁴.

Julián no está dispuesto a interesarse por nadie: “[...] No debería preocuparme por la Selene, ni por la puta vida de estos individuos [...]”¹⁹⁵, no busca convertirse en el héroe que los guiará fuera del abismo en que se encuentran sumidos o que les enseñará la manera más digna de vivir allí: “No soy salvavidas de nadie”¹⁹⁶.

De igual forma, a Charly no le importa lo ocurrido con Selene, ni si se excedieron él y el Kurt, ni si la lastimaron:

- Entonces ya sabrás qué decir si la Señorita Coctel pregunta por qué tenía sangre en las pantorrillas.
- ¿Neto? A lo mejor andaba en sus días y se le removió el chocolate, ¿no? – Dice poco interesado [...]”¹⁹⁷

Entre ellos no se cuidan, tan sólo conforman una masa amorfa de elementos atómicos distanciados e indiferentes con el resto; sólo procuran su propio placer, saciar sus propios vicios. Conforme crecieron, se hundieron más en una mecánica egotista y autodestructiva. Santander testifica el fin de una época:

- Exacto, Charly, nada va a ser igual.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 126.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 23.

Sobre todo porque ya no somos ni la pizca de lo que éramos. Terminó la hermandad, esos días inseparables en que bastaba un telefonazo para reunirnos, ese código samurái que sin distinción solía sacarnos a flote de cualquier bronca. Bushido ha muerto¹⁹⁸.

La última utopía factible, la vida en comunidad como apoyo sustentable para la vida, también queda destruida, ello tan sólo recalca el mensaje que dejó tras de sí el ídolo caído. La generación de Santander no conforma unidad por vínculos sentimentales o ideológicos profundos sino por habitar un espacio en un tiempo determinado y por abandonarse a un nihilismo vacuo:

[...] lo único que nos unifica es el furor por la música y los piercings y por la droga y por los videojuegos y por el abstencionismo [...] la moda en los noventa es no tener moda, o estar a tono con todas¹⁹⁹.

Al igual que Santander, el resto de los jóvenes no buscan una integración como grupo a la usanza de los sesentas, setentas u ochentas. Han abandonado todo sentido de comunidad para adoptar el individualismo exacerbado.

Su identidad se configura de otra forma; su fundamento no está en la esperanza sino en el hastío de sí mismos. Nace un profundo asco por todo, principalmente por su existencia misma. La Janis lo devela a Santander quien, después de esa charla, hace todo lo posible por conseguir ese deseo de la Janis para sí mismo:

[...] A veces cansa ser quien uno es! [...] Sólo quisiera perderme allá abajo [...] Caminar por calles que nunca he recorrido. Desaparecer. O mutar de personalidad. Ser otra de los tantos habitantes. Probar otra vida, la que sea, menos esta pestilencia en la que me ahogo día a día²⁰⁰.

Igualmente lo evidencia Zoé durante la conversación en el bar La Góndola:

[...] comienzo a sentirme ajena a este rollo. Medio asqueada. Como si desde hace tiempo hubiese llegado antes que nadie a la meta y ¡zas!, no había nada. Ni siquiera existía una meta, menos un premio de consolación [...] ¿Sabes que perdí apenas

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 209.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 49.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 68.

Llegué a la preparatoria? [...] Perdí la confianza. Poco a poco fui perdiendo amigos, la fe en el amor, la salud... Extravié la brújula, el mapa guía²⁰¹.

Eventualmente, a todos les llega esa revelación. En el diálogo de Zoé resalta la imagen de la meta inexistente. Similar a la definición de utopía (que no se alcanza nunca), la Maniquí afirma que esa meta es inexistente y, por lo tanto, inútil de buscar. El desencanto no sólo alcanza el fracaso de un proyecto sino la generación de aspiraciones posteriores: de nada sirve soñar ni luchar por alcanzar esos sueños.

A pesar de la revelación definitiva, estos jóvenes no deciden terminar con su (estilo de) vida. El único que busca zafarse de ese círculo destructivo, Julián, pretende escaparse al fin del mundo con algún acompañante: su terapeuta psicológica, Samantha, pero no lo consigue debido a que debe escapar con Kurt después de que éste asesinó (casi accidentalmente) al padre de Selene en la fiesta de graduación.

Santander, en todo momento, resulta víctima de los acontecimientos²⁰². La consecuencia lógica: la vida, configurada como trampa, no permite escapatoria alguna. Si bien, Santander y Fonseca huyen, el primero tiene conciencia de que esa huida se agotará, al igual que todas las anteriores.

A la sombra de un Moai, Santander afirma que lo difícil no es huir sino tomar la iniciativa, pero líneas más abajo él declara su derrota: “Puedo regresar, sé que debo regresar”²⁰³. Está obligado a volver al sitio del que con tanto ahínco busco largarse. Todos los personajes fingen luchar contra un destino, pero con su conducta no logran rebeldía, menos librarse de las ataduras que implica su apellido; tan sólo cumplen el sino de la resignación obediente.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 137.

²⁰² De forma similar, pero no tan feliz, al protagonista de la película *Match Point*.

²⁰³ Rubén Don, *op. cit.*, p. 277.

Sísifo *versus* Narciso. Comparación de las condiciones de existencia en los personajes de *Amuleto* y *Nos veremos en el infierno*, Kurt Cobain

Lipovetsky describe al individuo posmoderno como un nuevo Narciso debido a sus características. El hombre moderno, bien puede corresponder a Sísifo, quien engañó a Hades para regresar a la tierra tras su muerte por lo que recibió el castigo de empujar una piedra hacia la cima de una montaña sin poder llevarla hasta ahí. Sísifo, en ese sentido, se parece al hombre moderno: empujado por un deseo de inmortalidad, pretende engañar a la muerte, sin embargo su empeño sólo le depara el un destino funesto: estará obligado a intentar llevar la piedra cuesta arriba por siempre. En otras palabras, la decisión de Sísifo lo obliga a cargar la piedra; el hombre moderno está condenado a realizar proyectos utópicos.

De los análisis anteriores se pueden extraer puntos fundamentales que permiten comparar al arquetipo del hombre moderno con del posmoderno. La distinción medular entre ambos tipos se encuentra en la condición de esperanza que posee cada uno. Mientras que el hombre moderno, utópico por definición, está a obligado a poseer esperanza a pesar de todo; el individuo posmoderno renuncia a ella de antemano. Auxilio confirma que el canto reminiscente de los niños que cayeron al abismo es un amuleto, pero Santander no busca solución a sus problemas en una canción.

Un punto que los diferencia es la concepción del tiempo. Para el hombre moderno, la historia tiene gran importancia; allí se encuentra registrados no sólo los acontecimientos sino los grandes logros que sus predecesores han realizado y que deben superar. Para ver una sutil pista del futuro que deben buscar, retornan a las raíces de donde provienen; por ello Auxilio se la pasa en casa de Pedrito Garfías e intenta descifrar qué secretos ocultan sus libros o el jarrón donde, está segura, se halla el infierno.

La historia, para el individuo posmoderno, no tiene valor significativo. En su concepción, los eventos se suceden y pierden interés a los tres segundos. Si bien, el hombre moderno y el individuo posmoderno poseen una visión fragmentada del tiempo, sólo el primero aún es capaz de ver presente, pasado y futuro; el segundo tiene la mira puesta tan sólo en el presente, su visión del pasado está restringida por la apatía y la del futuro, cancelada a causa de creer su propio simulacro de ser lo último que habitará la tierra.

En la novela de Don, Santander, aunque se demarca de sus predecesores terminantemente (“[m]e da tirria que me llame hermano, tipo esa onda hippie ya desgastada”²⁰⁴), hace una comparación de su contexto con el de su padre para intentar entender un poco el origen de las diferencias y de las (dolorosas) similitudes: “*Cuadro comparativo: The Beatles vs. Nirvana, Vietnam vs. Irak, Mexicola vs. Coca-Cola, LSD vs. Fantasía, y un largo etcétera. Todo se repite, todo se aletarga*”²⁰⁵. Percibe que los eventos se suceden casi a manera de repetición. Santander cuenta con un referente para sí mismo y el referente-espejo en el tiempo de su padre.

Su concepción de la historia es distinta; para ellos, los eventos que suceden en el mundo son absolutamente fugaces e irrelevantes: su horizonte no va más allá de la siguiente dosis que están por inyectarse en el cerebro: “[...] *en la época MTV las cosas pierden interés en tres segundos*”²⁰⁶. Los eventos, según su percepción, se suceden unos a otros de forma indefinida y de manera tan igual que se proyectan hacia el vacío (como postula Baudrillard):

Se vuelve fastidioso [...] Como si la ciudad formara parte de un laberinto, como esa casa de los espejos [...] poco a poco se va haciendo falso. Las deformaciones de tu cuerpo frente al espejo que al principio te hacen reír, terminan por convertirse en

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁰⁵ *Ibid.*, pp. 47-48.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 49.

una pantomima de mal gusto. Luego de un rato ya no impactan demasiado. Te saca de quicio no encontrar la salida [...] No hay reposo²⁰⁷.

Así como su concepción del pasado, la del futuro es distinta. La generación de Santander no confía en un porvenir, no apuesta a que mejor fortuna vendrá conforme pase el tiempo; el futuro es “[...] *un término que [...] acalambra [...] ese abismo al que le quieren empujar a uno los adultos*”²⁰⁸. En ese momento, Julián considera la adolescencia y la niñez como otro refugio más, pero se percata de ese autoengaño en una charla con la Janis, cuando responde que quiere tocar música para que el mundo se entere de que hay cosas más importantes que obtener buenas calificaciones en la escuela, pero en realidad su verdadera intención es la misma que la de su compañera: desaparecer²⁰⁹.

El abismo no se abre conforme envejecen, sino que se encuentran en él, por eso buscan todo el tiempo cualquier medio que les permita olvidar dónde están, engañar a los sentidos con la sensación de euforia a la que erróneamente llaman felicidad: “*Somos una generación que crece como la espuma. A la velocidad que subimos, hemos de bajar*”²¹⁰.

Ellos ya conciben la historia no sólo como una línea fragmentada, sino como un conjunto infinito de instantes. Cuando los eventos adquieren la velocidad de liberación el único tiempo que persiste es el presente eterno debido a que el pasado (como historia) queda aparentemente clausurado (pues ningún evento permanece anclado); de este modo, el futuro les queda cancelado

Otra diferencia que resalta entre ambos radica en la concepción de “sujeto”. Mientras que el hombre moderno considera indispensable la reflexión sobre sí mismo y, por ende, sobre sus iguales, por eso Auxilio narra los acontecimientos desde el baño en la

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 136.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 67.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 68.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 48.

Facultad de Filosofía y Letras, porque considera necesario hacer una revisión histórica de lo que ha ocurrido para entender el crimen atroz que presencié, para recomponer el camino.

El posmoderno permanece ensimismado: Santander y sus amigos quejándose todo el tiempo del mundo y de la vida, en busca de sólo una ruta de escape efectiva que les permita evadir un mundo que simplemente los asimilará tarde o temprano. Al recordar, no pretenden una revisión crítica de su vida sino la nostalgia por lo perdido; viven en el eterno presente y se nutren de recuerdos inútiles; tratan de callar toda la realidad con una dosis tras otra de alcohol y cocaína.

El arquetipo moderno, debido a esa reflexión obligada, tiene una consciencia de comunidad humana en la cual vive y de la que se sabe dependiente para obtener no sólo productos sino compañía a nivel físico y espiritual. Comprende que una persona sola, sin ningún semejante externo que le permita definirse a sí mismo ni con quien interactuar, guía inminentemente a la locura. Por eso Auxilio vaga de casa en casa sin chistar, por ello acompaña a Belano al lugar del emperador de los homosexuales en la colonia Guerrero; por eso Arturo se junta con los jovencísimos poetas cuando regresa de Chile, para transmitir sus enseñanzas y, de alguna forma, intentar salvar a esos pobres pajaritos huérfanos.

El posmoderno no tiene consideración alguna por su prójimo, tan sólo se procura a sí mismo; sin embargo, no busca la supervivencia sino el placer. Considera que sólo su reflejo le basta para sobrevivir a gusto, sin embargo no es capaz de tolerarse, se odia a sí mismo y busca una alteridad, como la Janis, que quiere otra vida menos la que tiene, o Zoé, harta de su vida pero incapaz de cambiarla.

En otras palabras, la modernidad tiene por representante al héroe problemático mientras que la posmodernidad está poblada por pseudohéroes absurdos.

El hombre moderno busca lo perpetuo, de ahí su fascinación por las existencias pesadas; posmoderno sólo se interesa en lo que es asible en el momento, lo que va a la vanguardia y promete superar su temporalidad en el presente, por ello se fascina rápidamente con la velocidad y las nuevas tecnologías que permiten la falsa sensación de que el futuro ha llegado o la simulación de una vida alternativa²¹¹.

La cultura virtual embelesa al nuevo Narciso con facilidad pues le ofrece la sensación de contacto humano sin interactuar realmente con nadie. A través de las redes sociales (las pantallas, en términos de Subirats) puede hacer de su vida un espectáculo: por eso Sandra, el Kurt, Selene o el mismo Santander buscan sobresalir del grupo, buscan erigirse como los más populares, los que son capaces de hacer el alboroto más impresionante en la fiesta; de convertir la consecución del hedonismo en un show.

Al contrario, el hombre moderno prefiere la privacidad; mantener sus asuntos personales adentro de cuatro muros o simplemente no expresarlos nunca. Debido a eso, el padre no persigue ni regaña a su hijo en el restaurante cuando éste le hace una reverencia sarcástica y se larga; también, por ello, la familia Santander no hace un escándalo cuando Julián llega a la fiesta de graduación con su terapeuta.

Narciso, acostumbrado a alabar sus propias cualidades físicas, queda enganchado por la supuesta belleza de las cosas. Las formas fantásticas lo seducen; persigue lo nuevo o aquello que pretende serlo y lo extravagante: ropa de alta costura, accesorios de marca de diseñador, autos finos, una escuela privada con elevadas cuotas. Sísifo opta por lo funcional, calcula costo contra beneficio y decide. Puede vivir con lo básico, por ejemplo, no comer en días y encerrarse en un váter si con eso conserva la libertad y la dignidad.

²¹¹ Los videojuegos, desde juegos de plataformas como *Mario Bros*, RPG como *Final Fantasy* o *The Legend of Zelda*, *Skyrim* hasta juegos de simuladores de una vida real como *The Sims* o *Second Life*, y, actualmente, las redes sociales permiten la experiencia de ser alguien más (a veces, alguien mejor).

El hombre moderno tiene la capacidad de permanecer en lucha constante con su entorno y con el resto de la humanidad sin, debido a ello, propiciar un cataclismo inmediato (aunque, tal vez sí a largo plazo); está obligado a morir de pie si es necesario. El individuo posmoderno no tiene la voluntad de ello, prefiere evadir a confrontar; carece de interés alguno por mejorar el espacio que habita o de hacer de sí mismo una mejor persona: su fin último es el placer que le permita olvidar el lugar en que se encuentra y las responsabilidades que sus predecesores le han heredado. Se resigna a vivir en un mundo tal como se le presenta aunque lo deteste y se queja por tener un muladar como hogar.

La vida en el abismo. Consideraciones finales

La década de los noventa constituyó un partaguas en la vida humana: asentó las bases del *modus vivendi* que ha prevalecido los primeros quince años del siglo XXI; las redes sociales, la “guerra de las consolas”, la “carrera tecnológica”²¹² y los *gadgets* electrónicos actuales parecen elementos tomados directamente de las películas de ciencia ficción de hace treinta años: actualmente las celebridades se gestan también en internet; se puede tener un teléfono, una cámara fotográfica, un reproductor de música y una computadora en la palma de la mano; ahora se construyen autos y edificios “inteligentes”; los gobiernos alrededor del mundo buscan leyes que permitan el control sobre la información que se distribuye de manera gratuita y mundial (los mundos aparentemente imposibles de Orwell y Huxley se materializan); incluso surgió un proyecto para colonizar Marte.

Si bien los años en los que se desarrollan las historias de ambas novelas no coincide con los referentes (Bolaño refiere el periodo de los sesentas a los noventas; Don refiere únicamente a los noventas), las condiciones de existencia mostradas en éstas sí coinciden con el tiempo histórico planteado en la tesis: Bolaño refiere al último periodo de los ideales modernos y al periodo de transición entre la modernidad y la posmodernidad; Don, a la posmodernidad.

Bolaño narra la caída, Don describe la vida en el foso. *Amuleto* hace una revisión introspectiva de una generación cuyo error fue creer que había logrado la utopía en un momento de felicidad desbordada pero que concluyó avasallada por los sistemas contra los que se enfrentaba, y que engendró a sujetos que no supieron acoplarse a la nueva configuración del mundo.

²¹² Me refiero a dos eventos de competencia tecnológica-mercantil: la primera es la disputa entre Microsoft y Sony por el predominio en el mercado de los videojuegos (*Xbox vs. Play Station*); la segunda, el suceso que impulsó a la marca Samsung al competir contra Apple en telefonía celular.

La narración de *Auxilio* advierte la realización de un crimen atroz, pero nunca menciona quién lo cometió, cómo sucedió y de qué manera puede enmendarse. El relato de Lacouture permite ver que el crimen y la solución tienen una misma raíz: la esperanza. A través de la utopía de la modernidad, en que una generación de jóvenes optó por luchar contra o por un sistema económico, se obtuvo un resultado innegable para ambas partes: se puso en riesgo el futuro para los individuos de las siguientes generaciones.

El daño ambiental, la responsabilidad obligada de continuar con un negocio familiar, la frustración por una derrota o simplemente el transmitir un proyecto que quizá el hijo no quiere seguir, todos estos elementos forman parte de la apuesta que los padres, tal vez sin querer, hicieron con el futuro de sus hijos sin siquiera preguntarles.

Ambas partes buscaban lo mismo, un futuro mejor para los suyos, a cualquier precio: jamás se dieron cuenta de que la cuota de ese conflicto consistía en el futuro mismo. Pusieron en jaque la esperanza.

Tras la pugna entre sistemas económicos, los bombazos en Hiroshima y Nagasaki, el develamiento de la franca convivencia entre individuos (gracias a las pantallas que transmitían *reality shows*) el mundo ya no esperó nada mejor de sí mismo. Los personajes de *Nos veremos en el infierno*, *Kurt Cobain* lo demuestran. Santander todo el tiempo expresa la visión negativa que tiene de su entorno, sus amigos y su familia: para Julián (por extensión, para todos ellos) la vida ya no tiene ningún sentido: ir a la escuela preparatoria, entrar a la universidad y graduarse ¿para qué? ¿Continuar el legado familiar? ¿Ampliar los bienes capitales de sus padres? ¿Encontrar una buena esposa (o un buen marido)? ¿Ser “gente de bien”? El dilema de estos jóvenes se asemeja al de Tyler Durden en *Fight Club* (película): la escena en que su padre le dice qué hacer con su vida para ser “exitoso”:

graduarse, obtener un trabajo y, ¿luego qué?; su padre le responde “¿Yo qué sé? Consigue una esposa”.

La generación que retrata Don jamás ha tenido oportunidad de decidir qué hacer con su vida porque, en el afán que tenían sus padres por engendrar un mejor mundo, se hipotecó su destino; de este modo se les acorrala en el tiempo presente. Al estar imposibilitados de tomar decisiones sobre su porvenir, sólo les resta escoger qué clase de presente quieren.

Clausurar el futuro aparentemente no deja víctimas para los hombres modernos; sus vástagos (biológicos y culturales) que permanecen no opinarían lo mismo porque, cuando llegan e intentan vivir, observan con ira y rencor que sus predecesores no se dignaron a dejarles nada. Lo único que les queda es hundirse en esa miseria o intentar huir, sin embargo, como atestigua Santander, toda escapatoria también resulta fútil: en cualquier lugar del mundo, la situación es la misma; por lo que, el espíritu de época que prevalece es la resignación obediente.

Los personajes de Bolaño, incapaces de comprender el cambio de valores que implica la nueva dominante cultural (posmodernidad), quedan aturridos por el cambio de paradigma: tras ver su utopía devastada, se saben derrotados en cualquier momento. Esos detectives salvajes heredaron un proyecto que (tal vez) ya no les correspondía, con una ideología nacida en los sesentas que aseguraba la salvación del mundo (porque éste aún podía salvarse). Sin embargo, la velocidad (económica, política y social) los rebasó antes de materializar el sueño: movimientos golpistas, bloqueos económicos, la globalización. Los dos eventos (uno latinoamericano, otro mexicano) que impusieron un alto a las intenciones de los “poetas jóvenes” son: el golpe de Estado al gobierno de Allende en Chile y la masacre de estudiantes en Tlatelolco en México, en 1968.

Los detectives salvajes y *Amuleto* realizan una crítica no sólo a la intelectualidad latinoamericana por su “ceguera” ante una situación que se anunciaba desde lejos: la hegemonía no permitiría, bajo ningún concepto, la ruptura que los “poetas jóvenes” ya celebraban. El mundo aún podía derribar cualquier otro castillo que pusiera en riesgo el curso de algo que inició muchos años atrás con la revolución industrial: la consolidación de un sistema económico independiente y autorregulable.

Ante un mundo que los declara caducos, los pobres pajaritos huérfanos quedan conmocionados y se refugian en lo único que les queda: Cesárea Tinajero; a la usanza de todos los héroes (clásicos y modernos), tan sólo pueden regresar a casa²¹³: si el mundo no tiene nada más/mejor que ofrecer, se debe regresar al origen. Sin embargo, lo que encuentran García Madero y compañía en Sonora tampoco les ofrece una respuesta satisfactoria: su origen también está marchito; prefieren desaparecer en el mundo para encontrar esa respuesta en otro lado, pues no logran asimilar esa nueva verdad que se les presenta, y prefieren continuar con una vieja costumbre heredada: moverse; en términos de Lucáks, todavía confían en encontrar valores auténticos en un mundo degradado.

En cambio, los personajes de Don, que viven las consecuencias de los actos en nombre de las grandes utopías modernas, se saben en un mundo donde es imposible encontrar esos valores auténticos. Ellos mismos saben que su futuro se decidió desde antes de su nacimiento, como en tiempos de la nobleza, el apellido y su capital contable lo determina. Los niños de ese nirvana no son habitantes de una nación o de un continente: son habitantes del planeta; individuos cuyo mapa inicial de juego es el mundo entero gracias a tratados económicos transnacionales y a las tecnologías de la información.

²¹³ Por ejemplo: Ulises que regresa a Ítaca, Don Quijote que regresa a su casa.

Si el mundo tomó gran velocidad cuando los poetas jóvenes se convertían en burócratas iracundos y aburridos, los adolescentes de la era digital abordan el tren bala en pleno movimiento: la hipervelocidad no es novedad peligrosa sino necesidad básica; sin actualizaciones, ellos mismos se declaran obsoletos. Por eso únicamente pueden sobrevivir en el presente: mirar hacia atrás o pensar en cambiar las cosas implica perder tiempo.

La configuración moral del planeta les impone un simple mandamiento para subsistir: ajustarse a la rapidez con que se vive sin cambiar nada. Santander y sus compañeros entienden bajo qué norma están obligados a persistir y, aunque a ninguno les gusta, obedecen.

El individuo posmoderno se encuentra sometido a una carga de estrés por la configuración del mundo y la imposibilidad de escapar (o de hallar algo mejor). Virilio y Baudrillard explican cómo la velocidad proyecta los objetos materiales y sociales hacia el vacío; la psique humana no queda exenta de ese efecto, de ahí que uno de los motivos de la novela sea la desaparición del yo. En términos clásicos, un suicidio ontológico.

La forma de aniquilarse siempre tiene un significado de cómo se padeció la vida: “[...] cada ser humano es el calco del segundo durante el que ha sido concebido”²¹⁴ y el complemento de su existencia ocurre en el segundo preciso en que muere. La generación de Santander fue concebida durante el periodo del progreso irrefrenable y feroz, en el que el valor más precioso lo tenía el no parar ante nada ni ante nadie. Ellos conforman el fruto directo de esa ideología. El producto de la modernidad tan sólo ansía escapar de su planeta para quedarse suspendido en la nada del espacio.

Para el suicida, la muerte es simbólica; en la literatura, la forma en que los personajes mueren tienen, regularmente, un gran peso simbólico, por ejemplo Teresa y

²¹⁴ Milán Kundera, *La inmortalidad*, p. 72.

Tomás que mueren en un camión que se precipita hacia un barranco en *La insoportable levedad del ser*²¹⁵; ellos mueren bajo el signo de lo pesado (en busca de una existencia que se ancle a la historia). La imagen de dos jóvenes que fallecen en un accidente automovilístico indica que morirían bajo el signo de la velocidad, es decir de las existencias que se proyectan hacia el vacío, al buscar un escape fácil de la realidad que habitan (la trampa), sin embargo esa posibilidad también les está negada: sin futuro y sin escape.

Por ende, el exceso en el uso de drogas y sexo, más que rebeldía o síntoma de autodestrucción, constituyen una terapia espiritual para ellos. La única forma de volar (de proyectarse hacia el vacío) sin que les duela es con una línea de cocaína directo al cerebro o con un orgasmo.

Los personajes de *Nos veremos en el infierno, Kurt Cobain* luchan, como todo adolescente, por establecer una identidad para sí mismos; sin embargo, esta obra no es una *Bildungsroman* al estilo de *Batallas en el desierto* o *Juguete rabioso*; no describe el paso de la infancia a la madurez de los personajes, sino retrata la vida de individuos mediocres en un mundo degradado, uno que no eligieron y en el que ya no tienen capacidad de decisión.

La característica principal de estos muchachos sería, a diferencia de sus predecesores, la falta de voluntad. No es gratuito que el diario de Santander se llame “Bitácora de supervivencia”. Un registro de cómo una persona se las arregla para intentar mantenerse con vida (a costa de lo que sea) en un lugar determinado. El único móvil que poseen los personajes es divertirse mientras cumplen con las expectativas de sus padres: todos asistirán a la universidad que diga y pague papá para seguir con el negocio o la tradición familiar.

²¹⁵ Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, pp. 130-131.

De forma restringida, puede decirse que Rubén Don retrata los hijos de la aristocracia mexicana de los noventa; sin embargo, al igual que con los personajes de Bolaño, las (des)preocupaciones de esos jóvenes conforman las de todos los de una generación y pueden observarse en nuestros días con dos tendencias de internet: YOLO (*you only live once*²¹⁶) y SWAG. El primero, un *carpe diem* pero que interpreta el tópico no como una celebración de la vida para apreciarla, divertirse y sacarle el mayor provecho; sino, un motivo para realizar cualquier acto cuya única finalidad sea el goce inmediato: hedonismo mecánico. El segundo una moda (y, se dice, también un estilo de vida) que va de la mano con el primero: ropa extravagante con colores chillantes, accesorios que brillan y que se fingen de lujo cuando pueden ser plástico con pintura metálica, presumir el uso de drogas y la asistencia a fiestas en antros, además de una vida sexual hiperactiva: una cultura de la apariencia absoluta que se consagra en *selfies* y millones de seguidores en *Twitter*, *Instagram*, *Tumblr*, *Youtube*, etcétera.

Prevalece la cultura de la imagen reduplicada y del culto al ego. Ello se nota en el uso comunicativo: actualmente resulta fácil entenderse a través de *memes*, imágenes viralizadas en la red que tienen un significado específico y que se aplican a circunstancias determinadas. Incluso los miniconcursos literarios han adoptado estas mecánicas: librerías como El Péndulo realizan concursos en internet donde gana no quien escriba mejor sino quien obtenga más *likes* a su publicación.

La dominante cultural ha cambiado, por lo tanto los individuos que la habitan: los modernos con la idea de encontrar *algo* que certifique la existencia de una posibilidad de mejoría en el mundo; los posmodernos con la certeza de que ya nada queda salvo la sobrevivencia a cualquier costo y el onanismo derivado del perpetuo presente (de ahí que

²¹⁶ Sólo vives una vez.

Bolaño llame “Auxilio” a su protagonista, un vocablo para pedir ayuda, y Don, “Santander” al suyo, una palabra que remite automáticamente a un banco).

Bolaño describe y critica a su generación. Rubén Don, describe a la suya (la nuestra), la crítica y lanza el mensaje que Belano, Lima y Auxilio se niegan a pronunciar: la esperanza ha muerto.

Bibliografía

- Aguirre Merelo, Analhi, *La configuración del escritor en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*, Tesis, México, UNAM/FFyL, 2011, 110 pp.
- Anderson, Perry, *Los orígenes del posmodernismo*, España, Barcelona: Anagrama, 2000, 193 pp.
- Anthony Giddens, “I. Globalización” y “II. Riesgo” en *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*, Traducción de Pedro Cifuentes, Taurus, Madrid, 2000, pp. 19-48.
- Barthes, Roland, *et al., Análisis estructural del relato*, México, D.F.: Ediciones Coyoacán, 8ª reimp. de la 1ª ed. (1996), 2008, 229 pp.
- Bataille, Georges, *Las lágrimas de Eros*, México, D.F.: Tusquets, 1ª ed., 2013, 266 pp.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, España, Barcelona: Kairós, 9ª ed., 2008, 193 pp.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, España, Madrid: Cátedra, 12ª ed., 2008, 170 pp.
- Baudrillard, Jean, *La ilusión del fin*, España, Barcelona: Anagrama, 4ª ed., 2004, 184 pp.
- Blejer Eder, Daniela Bettina, *La problematización de los géneros discursivos en 2666 de Roberto Bolaño*, Tesis, México, UNAM/FFyL, 2012, 188 pp.
- Bloch, Ernst, *El principio esperanza*, España, Madrid: Trotta, 2004.
- Bolaño, Roberto, *Amuleto*, España, Barcelona: Anagrama, 12ª ed., 2007, 609 pp.
- Bolaño Roberto, *Los detectives salvajes*, México, D.F., 1ª ed., 2013, 154 pp.
- Braunstein, Néstor A., *El inconsciente, la técnica y el discurso capitalista*, México, D.F.: Siglo XXI, 1ª ed., 2012, 194 pp.
- Braunstein, Néstor A., “El padre primitivo y el padre digitalizado” en *Freud: A cien años de Tótem y Tabú*, Néstor A. Braunstein, Betty B. Fuks (coords.), México, D.F.: Siglo XXI, 1ª ed., 2013, pp. 76-99.

- Carrière, Jean Claude *et al.*, *El fin de los tiempos*, España, Barcelona: Anagrama, 1ª ed., 1999, 283 pp.
- Carrière, Jean-Claude, Jean Delameau, *et al.*, *El fin de los tiempos*, España, Barcelona: Anagrama, 1999, 283 pp.
- Castoriadis, Cornelius, “La época del conformismo generalizado” en *Briega*, <http://www.nodo50.org/briega/node/1847> (consultado el 25 de mayo de 2015).
- Don, Rubén, *Nos veremos en el infierno, Kurt Cobain*, México, D.F.: Tierra Adentro, 1ª ed., 2011, 280 pp.
- Elizondo, Salvador, *Teoría del infierno y otros ensayos*, México, D.F., COLMEX, 1ª ed., 1992, 218 pp.
- Garrido, Manuel S., *Estar de más en el globo*, México, D.F.: Grijalbo, 1ª ed., 1999, 254 pp.
- Genette Gerard, *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), España, Madrid: Taurus, 1ª ed., 1989, 519 pp.
- Giddens, Anthony, “Globalización” en *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*, Pedro Cifuentes (trad.), España, Madrid: Taurus, 2000, pp. 19-48.
- Gutiérrez Rodríguez, Victor Hugo, *La belleza de la falla: en torno a una novela de Roberto Bolaño*, Tesis, México, UNAM/FFyL, 2013, 160 pp.
- Heller, Agnes, “La situación de la esperanza” en *Péndulo de la modernidad*, España, Barcelona: Península, 2000.
- Jameson, Frederic, “La lógica cultural del capitalismo tardío” en *Teoría de la posmodernidad*, España, Madrid: 2ª ed., 1996.
- Kundera, Milan, *El arte de la novela*, México, D.F.: Tusquets, 1ª ed., 2009, 194 pp.

Kundera Milan, *La fiesta de la insignificancia*, México, D.F.: Tusquets, 1ª ed., 2014, 138 pp.

Kundera, Milan, *La inmortalidad*, México, D.F.: Tusquets, 2ª reimp. de la 4ª ed., 2014, 412 pp.

Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, México, D.F.: Anagrama, 1ª ed., 2012, 220 pp.

Lukács, George, *Teoría de la novela*, Argentina, Buenos Aires: Siglo XX, 1920.

Magris, Claudio, “Utopía y desencanto” en *Utopía y desencanto*, España, Barcelona: Anagrama, 2004, 361 pp.

Morales, Miguel Ángel, *Comunicación literaria y deconstrucción. Apuntes sobre el fenómeno en el autor, obra y lector en Los detectives salvajes, de Roberto Bolaño*, Tesis, México, UNAM/FES ACATLÁN, 2013, 133 pp.

Nava, Gilberto, “Partido de vuelta” en *Telescopio. Antología de escritores mexicanos nacidos en los 90*, México, Monterrey: Alabastro, 1ª ed., 2003, p. 122.

Ochóá Ávila, Christian David, *El estilo salvaje de un artista latinoamericano: poética y política de Roberto Bolaño en la novela Los detectives salvajes*, Tesis, México, UNAM/FFyL, 2007, 31 pp.

Paz, Octavio, *Obras completas*, 6 vols. México, D.F.: FCE, 2014.

Sánchez Fernández, José Antonio, “Bolaño y Tlatelolco” en *Etudes Romanes de Brno*, n. 2, 2012, pp. 133-143.

Subirats, Eduardo, “Culturas virtuales” en *Culturas virtuales*, México, D.F., Coyoacán, 2001.

Urbano Gómez, Karla Denisse, *Rizoma y narración. Propuesta de lectura para 2666 de Roberto Bolaño*, Tesis, México, UNAM/FFyL, 2010, 153 pp.

Virilio, Paul, *El ciber mundo, la política de lo peor*, España, Madrid: Cátedra, 1ª ed., 112 pp.

Virilio, Paul, *La velocidad de liberación*, Eduardo Sinnott (trad.), Argentina, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 1ª ed., 1997, 190 pp.