

# **Narrativa joven en crisis**

## **De la novela apocalíptica de la Generación X a la distopía de David Llorente**

Dagmar Schmelzer

**Resumen:** La actual “narrativa de la crisis” tiene un precedente en el “realismo sucio” de la Generación X de los años noventa del siglo pasado. Tanto en la distopía *Tokio ya no nos quiere* (1999) de Ray Loriga como en *Madrid: frontera* (2016) de David Llorente, el trauma de la precariedad conlleva la desmemoria y la pérdida de identidad. En Loriga son el clima de la Transición y los discursos posmodernos de un capitalismo consumista, junto con el abuso de drogas y los simulacros mediáticos, los elementos que establecen las bases críticas. En la actualidad, la “crisis española” sirve de horizonte analítico.

**Palabras clave:** novela de la crisis; distopía; Generación X; memoria; identidad

**Abstract:** The current “narrative of the crisis” has a precursor: the Generation X’s “dirty realism”. Both in the dystopia *Tokio ya no nos quiere* (1999) by Ray Loriga and in *Madrid: frontera* (2016) by David Llorente, the trauma of precarity leads to oblivion and loss of identity. In Loriga’s work, the atmosphere of the Transición and the postmodern discourses of globalized capitalism, drug abuse and media simulations form the critical basis. Currently, the “Spanish crisis” forms the predominant analytical horizon.

**Key words:** crisis novel; dystopia; Generation X; memory; identity

### **Introducción**

La llamada “novela de la crisis” de los últimos años tiene un precedente histórico: la literatura de la Generación X, que se da a conocer con novelas de éxito como *Héroes* de Ray Loriga (1993) e *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas (1994), produce, ya en la década de los noventa, una

auténtica “narrativa de crisis”<sup>1</sup>. A mediados de este decenio, durante el último gobierno del PSOE de Felipe González y a causa de una serie de escándalos políticos y económicos, se empieza a cuestionar la legitimidad de la Cultura de la Transición. Según Germán Labrador Méndez, la primera crisis del “pacto libidinal” (2017: 106) entre la ciudadanía progresista y su clase política surge exactamente en 1994. Si “[l]as sucesivas quintas de jóvenes en transición desarrollan formas de cultura nuevas en los laboratorios de una democracia por venir y unas veces funcionan como programas utópicos y otras como cámaras oscuras de las tensiones de su tiempo” (105), la quinta que llegó a llamarse la Generación X optó por esta segunda posibilidad<sup>2</sup>.

Se establecerá una comparación entre el corpus de novelas del “realismo sucio” de la última década del siglo XX y la distopía literaria *Madrid, frontera* (2016) de David Llorente como ejemplo de la novela de crisis actual. *Tokio ya no nos quiere* (1999) de Ray Loriga, igualmente una anti-utopía y una síntesis paradigmática de los temas de la Generación X, sirve de eslabón. En ambas novelas, los efectos traumáticos de

---

<sup>1</sup> El balance de la crítica española acerca de este corpus resulta bastante negativo. Tanto José María Martínez Cachero (1997: 495) como Santos Alonso (2003) ven a los autores de la Generación X como continuadores del costumbrismo que solo ofrecen un testimonio superficial de la vida cotidiana más nimia de los noventa. Sus autores se dirigen, siempre siguiendo a Alonso, a un público consumista, interesado en la actualidad inmediata (179-182). Su “ultimismo” es, según José F. Colmeiro (2001: 9), no más que un fenómeno de mercado. Se ha criticado que siguen las modas extranjerizantes de “realismo sucio” de EE.UU. (Langa Pizarro 2000: 87), con su interés exagerado en el sexo, las drogas, el crimen y la vida nocturna en bares y discotecas. Mario P. Díaz Barrado concluye: “La supuesta generación X no pasó de ser un intento de plasmar la *movida madrileña* en el entorno de la creación literaria, dar a la ciudad y al mundo urbano carta de naturaleza cultural, pero pronto se vio que no tenía ninguna base sólida” (2006: 33). Hay también voces más positivas, p. ej. la de Germán Gullón (2005), que defiende esta literatura como innovadora.

<sup>2</sup> Ya en los años 80 existió una contracultura agresiva entre los perdedores del cambio sistémico, entre ellos sobre todo los jóvenes desempleados: una contracultura de la que los elementos más subversivos quedan marginalizados en el discurso público a partir de 1985, cuando la posteriormente llamada CT había integrado ya los elementos compatibles con la *corporate identity* de la ‘nueva España liberal y democrática’ (cfr. Nolte 2009: 66-72). Labrador Méndez se ha dedicado detenidamente al estudio de esta contracultura más oscura y amarga de la Transición: habla del “devenir yonqui” de la contracultura, de la delincuencia juvenil y de unos “ciudadanos monstruosos” que se hacen “aliados de la noche”, vampiros y hombres lobo, monstruos que pueblan los cómics *underground* (2017: 509-538).

una situación de impotencia y de marginalización llevan a los afectados a la pérdida de la memoria, la identidad y las perspectivas de futuro, lo que se refleja en un relato apocalíptico. En ambos casos, la literatura se propone como soporte de una resistencia secreta y a veces paradójica.

Con esto, empero, terminan los paralelismos: se produce un cambio profundo en los discursos analíticos. La interpretación de la sociedad que se ofrece en las novelas de la Generación X se lleva a cabo desde los discursos críticos de los noventa en sus dos vertientes: primero, la sociedad de consumo y el materialismo hedonista del postindustrialismo globalizado, la post-historia y el disfrute de una vida en el sincronismo, el presente inmediato, la aceleración del ritmo de vida y el abuso de drogas, la hiperrealidad mediática que borra los límites entre lo vivido y lo imaginado, cristalizada en la metonimia englobadora de la televisión como medio modelo de los noventa; segundo, la crítica de las limitaciones de la Transición española, especialmente la amnesia colectiva consecuencia del llamado “pacto del olvido” y la exclusión de los jóvenes del poder político, cultural y, a veces, adquisitivo. El parámetro principal de la novela actual, por el contrario, es la crisis española.

## **La crisis de los años noventa: la Generación X y su literatura**

### ***Juventud en crisis: desempleo, tapón generacional, pasotismo – la lost generation de los noventa***

Aunque la tasa de paro juvenil subió a un histórico 56,9% en el primer tercio de 2013<sup>3</sup>, había alcanzado récords lamentables ya en las décadas anteriores, p. ej. un 48,2% en 1986 y un 42,0% en 1996. Incluso en 2005, uno de los años con menos paro juvenil desde 1977, la tasa, de 19,7%, estuvo significativamente por encima de la media europea, de 16,7% para la Europa de los quince y de 18,5% para la Europa de los 25 (cfr. Köhler 2008: 225). Si los jóvenes de los noventa trabajaban en empleos precarios, en lo que Douglas Coupland en su novela paradigmática *Generation*

---

<sup>3</sup> Fuente: <https://www.ine.es>.

X llama *McJobs* (1992: 14)<sup>4</sup>, no solo lo hacían por desencanto o falta de ambición, sino también porque el mercado laboral no les ofrecía salidas. Así, ya en los años noventa, nos encontramos con personajes precarios que serán emblemáticos en las novelas de crisis actuales, como en *Yo, precario* de Javier López Menacho (2013), *A la puta calle* de Cristina Fallarás (2013) y *La trabajadora* de Elvira Navarro (2014) (cfr. Hartwig 2017: 263-264).

La marginalización de gran parte de los jóvenes de los noventa, debida a la reestructuración postindustrial de España y a la crisis económica del momento, es el resultado de la situación política y cultural de la sociedad que surge de la Transición. Carlos, protagonista de *Historias del Kronen*, lo analiza como un conflicto generacional:

Ya estamos con el sermón de siempre. El viejo comienza a hablar de cómo ellos lo tenían todo mucho más difícil, y de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos. La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentaiochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado a nosotros la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época. Pienso en responderle que justamente lo que nos falta es algo por lo que o contra lo que luchar. Pero paso de discutir con él (Mañas 1994: 67).

Es la generación de los padres la que usurpa el monopolio de la credibilidad tanto oficial como contracultural (Marr 2007: 136) e impide el *coming of age* de los jóvenes. Hay cierto paralelismo con la crítica re-

---

<sup>4</sup> Cfr. p. ej. Elder Bastidas en *Lo peor de todo* de Ray Loriga (1992) o Cristina en *Amor, curiosidad, prozac y dudas* de Lucía Etxebarria (1997). En *Amor, curiosidad, prozac y dudas* se cuenta la historia de tres hermanas, tres historias de emancipación femenina. Rosa, una profesional inteligente y exitosa, se benefició de todas las ventajas de la liberalización del país en cambio, pero en su vida privada está sola, adicta a las anfetaminas e infeliz. Ana, casada y ama de casa, tiene los medios económicos de gozar plenamente de las posibilidades de la sociedad de consumo, pero sufre a causa de la monotonía de su vida cotidiana y pasa largas horas delante de la televisión. Cristina, la más joven, estudiante de filología inglesa y representante de la Generación X, vive de un empleo precario como camarera y busca orientación en un ambiente social y político que ofrece pocas salidas. Las tres se encuentran sofocadas, descontentas y aisladas en sus respectivas situaciones de languidez vital.

ciente hacia las limitaciones y consecuencias nefastas de la Cultura de la Transición:

La Cultura de la Transición (CT) es el paradigma cultural hegemónico en España desde hace más de tres décadas, que se dice pronto. Son treinta y cinco años en los que, más que un tapón generacional, ha habido un tapón cultural. Acceder a la cultura ha supuesto –y, me temo, aún supone– acceder a ser taponado, acceder a una determinada y asombrosa serie de reglas-tapón que empequeñecen y determinan el reconocimiento de un objeto como cultura (Martínez 2012:11).

Frente a la –supuesta– superioridad moral e histórica de la generación de los padres y una cultura consensuada que sofoca toda rebeldía productiva, el joven Carlos se calla –y se aísla en un mundo de consumismo hedonista, de abuso de drogas, de egoísmos e incomunicación, de violencia antisocial, gratuita, destructiva y autodestructiva. Las novelas de la Generación X son novelas de una protesta contracultural (Marr 2007: 140) subterránea, de gritos callados.

El marco analítico de esta situación se establece ya en los mismos años noventa. En España, así lo adelanta Manuel Vázquez Montalbán (1996: 378), coinciden el advenimiento de la posmodernidad y la situación posdictatorial de una democracia parcial, establecida a coste de la exclusión del poder de toda una generación. La primera generación posmoderna de España es, al mismo tiempo, la primera generación posfranquista, generación de una *posthistoire* concreta, para la que ni la oposición contra la dictadura ni las inseguridades y esperanzas de la Transición forman parte de la memoria comunicativa y de la identidad generacional (378). Mientras la derecha lamenta el final del franquismo, la izquierda se estanca en la melancolía, puesto que, en la sociedad mediática posmoderna, se han perdido tanto la libertad de acción como el entusiasmo del proyecto emancipador (Medina Domínguez 2001: 19). Este desencanto es especialmente duro para la generación joven que no consigue realizar el sueño liberal postergado durante 40 años de dictadura, sino que solo testimonia, pasivamente, su puesta en escena mediá-

tica y televisiva (Schmelzer 2009: 113)<sup>5</sup>. Matthew J. Marr compara a los jóvenes de los años noventa con la *Lost Generation* norteamericana de entreguerras:

Like Mañas's sociopolitical contextualization of drinking and drug-use in 1992 Madrid, Hemingway's novel embraces the leitmotiv of libationary excess as a generational marker; drinking constitutes an act of protest, of affirmation, and of youthful solidarity in the face of threatened social liberties (2007: 142).

Las novelas neotremendistas (Alchazidu 2002: 99) o neocostumbristas (Alonso 2003: 179-182) de los autores de la Generación X se interesan por la realidad social inmediata, por los pormenores de una vida cotidiana que, por su falta de perspectivas, demuestra a las claras los síntomas de la crisis de identidad colectiva de su promoción. La “narrativa de la crisis” actual tiene, por lo tanto, una prehistoria.

### ***El nuevo pesimismo: el autoanálisis literario de la Generación X***

La novela de la Generación X expresa el malestar de la juventud frente a una crisis permanente. “La vida es una cima que a veces se alcanza en la primera juventud, y el resto es cuesta abajo”, constata Cayetano Zenón, protagonista-narrador de *De Madrid al cielo* de Ismael Grasa (1994: 113). Su juicio coincide con el de su coetáneo, Elder Bastidas, en *Lo peor de todo* de Ray Loriga: “Las cosas en general van siendo peores según creces” (1999a: 10). Estos diagnósticos casan con el de la crítica: “1990s Spanish youth experienced a ubiquitous and profound pessimism” (Fouz-Hernández 2000: 84). Pero, ¿cómo esbozan las novelas esta situación?

*Historias del Kronen*, la novela más conocida y en muchos aspectos paradigmática de una generación, que incluso llegó a bautizarse “Ge-

---

<sup>5</sup> El *mockumentary El futuro* (2013) de Luis López Carrasco analiza esta relación entre la pasividad antipolítica de la juventud hedonista de la Transición y la seudoparticipación política que ofrecían las élites de aquel entonces en sus discursos radiofónicos y televisivos (cfr. Junkerjürgen 2017: esp. 141-142).

neración Kronen” (Alchazidu 2002: 100), cuenta del pasotismo y de la falta de perspectivas del protagonista Carlos y de su consumo de drogas. Carlos, hijo de una familia adinerada de clase media y estudiante de vacaciones, sufre de la superficialidad del trato social y, para escapar del tedio vital, acelera su ritmo de vida nocturna, busca sensaciones intensas y arriesgadas, vive en el presente inmediato y físico bajo la influencia de la música rock y estimulantes químicos. Testimonia una clara inclinación hacia la violencia. Su extremismo surge, en el fondo, de un estado de amnesia, de un vacío existencial, de la pérdida de una personalidad e identidad estables, como reza el lema de la novela, un texto de una canción de The The, “Giant”:

I am a stranger to myself  
And nobody knows I'm here  
When I looked into my eyes  
It wasn't myself I'd seen  
But who I've tried to be.  
[...]  
*How can anyone know me  
When I don't even know myself* (Mañas 1994: 9)<sup>6</sup>.

El estado de ánimo del personaje se vincula estrechamente con el trasfondo político y social de los primeros años noventa. Se da testimonio de la corrupción política y económica omnipresente en los medios, la pérdida de valores en la esfera pública, la violencia tanto en las noticias televisivas como en la cultura popular del momento. Carlos resulta ser un consumidor paradigmático de *infotainment*: le parece “entretenido” (100) ver reportajes de catástrofes durante la cena en familia. La Unión Europea, según él, comete un error al terminar la guerra de Yugoslavia: “El telediario, sin guerras, no sería lo mismo: sería como un circo romano sin gladiadores” (28). La sociedad en que le tocó vivir no le ofrece modelos positivos de comportamiento ni puntos de orientación éticos fijos.

---

<sup>6</sup> Para una interpretación de este lema, cfr. Pope (2007). Pope demuestra, además, que el epílogo de *Historias*, con su narrador heterodiegético y omnisciente, despidió la voz narradora de Carlos como única fuente de información, relativiza y contextualiza la perspectiva de este último, ofrece alternativas complementarias de sentido e introduce ambigüedades interpretativas.

Por los efectos del mono del desencanto (Vilarós 1998), la juventud de los noventa celebra su pasotismo. Sin postura ética propia, el narrador autodiegético anónimo en *Héroes* de Loriga se restringe a su paraíso individual de consumo, drogas y música<sup>7</sup>: “Vístete con lo mejor que tengas, y corre a tu cuarto. Nadie puede sacarte de allí” (Loriga 2003: 55). Este paraíso, sin embargo, parece al mismo tiempo como una trampa, de la que ya no se sale: “Puedo morir congelado aquí dentro y abrazado aquí dentro y completamente solo aquí dentro y en general puedo morir de cualquiera de las maneras, igual dentro que fuera” (2003: 165).

La mayoría de las veces, el énfasis de las novelas está en las consecuencias síquicas y sicosomáticas del sentimiento de marginalización que enumera Athena Alchazidu: el auto-aislamiento, el abuso de drogas, una existencia pasiva, reducida a su función vegetativa, una filosofía pesimista que se asocia a visiones apocalípticas, la falta de valores, el egoísmo y la incomunicación, las tendencias de violencia y de autodestrucción tanto física como verbal y mental, la obsesión por el sexo, el miedo y la fascinación por la muerte que lleva a los jóvenes hacia impulsos suicidas vividos como estimulantes, la deshumanización generalizada, la pérdida de la empatía, la impasibilidad y el laconismo (2002: 101-106)<sup>8</sup>.

Encontramos también jóvenes en apuros económicos: el protagonista Satrústegui en *Payasos en la lavadora* de Alex de la Iglesia (1997) tiene que dejar su casa, se le prohíbe la entrada en los bares, en las instituciones públicas, los hospedajes de desahuciados e incluso en los burdeles. Al final es internado en un hospital psiquiátrico (cfr. Martín-Cabrera 2007: 87-88). Asimismo, Cayetano Zenón, de *De Madrid al cielo*, pierde su piso por impago. La culpa la tiene “la vorágine del capitalismo” (Vila-

---

<sup>7</sup> Cfr. Navajas (2007: 8). Navajas compara *Héroes* con *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, en la que también se despiden a la historia y a la herencia cultural. Pero a diferencia de los personajes existencialistas, los protagonistas de la Generación X no disponen de alternativas éticas para combatir el vacío existencial que resulta de la pérdida de la perspectiva teleológica y de la restricción de la vida al presente inmediato (13).

<sup>8</sup> El laconismo se traduce por efectos *pulp*. En *La pistola de mi hermano (Caidos del cielo)* de Ray Loriga, el capítulo 15 empieza así: “La bala entró por la mejilla, justo por encima de la sonrisa, y después siguió subiendo hasta el cerebro, al salir se llevó la gorra” (1999b: 63). Incluso si el hermano menor del asesino queda obviamente impresionado y traumatizado por esta visión y enseguida ofrece una interpretación rectificadora del crimen de su hermano –supuestamente distorsionado en las noticias de televisión–, la impresión enajenante e impasible del crimen surte efecto.

seca 2009: 59), la sociedad de consumo, la pérdida de los ideales políticos, la falta de proyectos de futuro, el clima de corrupción y de materialismo hedonista. “A neo-liberal market agenda is creating a negative utopia in Spain” (Vilaseca 2009: 55). El mercado globalizado ayuda a la difusión de una cultura estéril que se somete a los cánones de la masificación de gustos (Alchazido 2002: 103-104). Tanto las mercancías fácilmente asequibles como los escándalos políticos de la gran escena española y los conflictos y catástrofes sanguinarios en todo el mundo, todo esto se multiplica por igual en las imágenes mediáticas omnipresentes, para las que la televisión es la metonimia englobadora (cf. Schmelzer 2009). El consumo de alcohol y el abuso de sustancias narcóticas tienen efectos nocivos en la vida social, aislando a los bebedores de sus amigos, quebrando sus relaciones familiares, llevándoles a cometer fanfarroñadas y reduciendo sus conversaciones a banalidades e incoherencias (Marr 2007: 133).

### **Dos distopías: Ray Loriga, *Tokio ya no nos quiere* (1999) y David Llorente, *Madrid: frontera* (2016)**

Gonzalo Navajas trata el minimalismo de la Generación X bajo el lema de una “Dystopian Culture” (2007: 3) que reacciona a la crisis con un pesimismo desmesurado y enajenante. *Tokio ya no nos quiere* (T), que se publica en 1999 como para clausurar la década, elige el género de la distopía y hace explícita esta tendencia de apocalipsis antiutópico. Para algunos críticos es como si fuese el resumen de la narrativa de los noventa: “erigiéndose estandarte de la narrativa posmoderna española que recoge las preocupaciones de la sociedad actual y cuestionando la situación contemporánea” (González del Pozo 2009: 50).

*Madrid: frontera* (MF), la novela de David Llorente, publicada en 2016 en la editorial Alrevés de Barcelona, ha sido galardonada con el premio de la mejor novela Valencia Negra y el Premio Dashiell Hammett. Estamos ante un texto que se inscribe en la tradición de la novela negra de tipo *hard boiled*, que suele retratar una sociedad en crisis. “El autor no puede apartarse un milímetro de ser el cronista del tiempo que le ha tocado vivir”, afirma Llorente en una entrevista (Galindo 2017: 2).

En *Madrid: frontera*, la crisis española se hiperboliza hasta adquirir dimensiones esperpénticas.

Las dos novelas coinciden en sus puntos de partida: una sociedad en crisis, observada y sufrida por un protagonista marginalizado que, en reacción a una situación traumática que excede sus fuerzas de resistencia, se adapta al sistema corrupto y lo paga con la pérdida tanto de su memoria como de su identidad. En ambos casos, la literatura se considera como un dique contra las adversidades del olvido.

### ***El punto de partida: sociedades en crisis y antihéroes marginalizados***

En *Tokio ya no nos quiere* se utiliza la estructura típica de la distopía moderna, en la que el mundo esperpéntico se presenta desde la perspectiva de un paria, un marginado (cfr. Hugues / Thomasset 1999: 116). En las novelas tempranas de Loriga, los protagonistas aparecen como víctimas inocentes y heridos del sistema, “child victim[s]” (Vilaseca 2009: 46), escupidos por la sociedad y traumatizados física y síquicamente. Elder, en *Lo peor de todo*, se siente como “the excrement expelled by the educational body, the school, as well as by the body political, society” (53).

El narrador-protagonista de *Tokio*, no obstante, ya no es un inocente, se corrompe, es un degenerado que repite y multiplica en su persona la decadencia del sistema. Al empezar la historia trabaja como traficante de sustancias químicas para una compañía internacional, clandestina, pero legal, que suministra a sus clientes drogas de diseño que alteran la memoria y ayudan a olvidar lo doloroso o inoportuno –a corto o a largo plazo, según lo reclame el caso–. El protagonista, sin embargo, empieza a robar droga para su consumo propio y, paso a paso, pierde la memoria. No es, por lo tanto, una persona que haya decidido mantener un resto de humanidad en un mundo degenerado y que pueda encarnar la resistencia del futuro<sup>9</sup>, sino todo el contrario: su actitud impasible, consecuencia del consumo exagerado tanto de drogas como de imágenes de televisión,

---

<sup>9</sup> Esta es la constelación típica de las distopías clásicas, cfr. Hug (2007: 39).

es una de las razones de la falta absoluta de patetismo en la descripción de unas absurdidades grotescas y humillantes.

En *Madrid: frontera* nos encontramos ante una situación parecida: el relato construye un argumento coherente alrededor del personaje central, Igi W. Manchester. Manchester, antiguo colaborador del departamento de Medicina Biomolecular (MF 53-54; 63-64; 82-83) y desempleado, abandona su piso al principio de la novela para vivir en la calle y, junto con nosotros los lectores, llega a conocer el mundo cruel del hampa madrileño que se recluta de las víctimas del desempleo y de los desahucios. Todo parece ser una colmena deshumanizada à la Camilo J. Cela, pero trasladada a un ambiente de ciencia ficción enajenante, frente a “una miríada de personajes [que] entran y salen en escena por su capacidad de sufrir o de generar sufrimiento” (Rodríguez 2014: 1)<sup>10</sup>.

El protagonista Manchester se une a un grupo de “no-gobernables” (MF 52 y *passim*) que se resisten a las autoridades, a la policía y a los llamados “antidisturbios”. Ahí recibe una formación como combatiente clandestino y consigue, bajo el nombre falso de David W. González, infiltrarse en el “Cubo”, el organismo administrativo que vigila y controla la ciudad. Su nueva vida y su poder, sin embargo, empiezan a corromperlo. Pronto utiliza su conocimiento privilegiado sobre los núcleos de resistencia para dismantelar la oposición de manera inclemente. Al final consigue entrar en el círculo íntimo del dictador Ezequiel Caballo, como se había propuesto al convertirse en combatiente clandestino, y lo mata. Pero, en vez de terminar con el régimen, sustituye al dictador en el cargo.

Los protagonistas-narradores corrompidos, como portavoces de la crítica, ya no están capacitados para criticar el sistema desde fuera, desde una posición de autoridad intangible y superior, no pueden erigirse en víctimas inocentes. Su discurso se encuentra de antemano en una posición de debilidad, de crítica paradójica (cfr. Mecke 2017: 219-220).

---

<sup>10</sup> Técnica narrativa que Loriga, según Carmen Rodríguez (2014), aplica ya en su anterior novela *Te quiero porque me das de comer* (2014), ambientada en el barrio madrileño de Carabanchel.

## ***“La madre de todas las desgracias”: amnesia y pérdida de la identidad***

La raíz de todas las desgracias es el olvido y la desmemoria voluntaria que viven los protagonistas<sup>11</sup>. Acerca de *Tokio*, José F. Colmeiro habla de “amnesia general” (2005). El protagonista se sirve de su maletín de venta y empieza a perder su memoria, su sentido de la realidad y su personalidad. Como nos encontramos frente a una narración autodiegética, la adicción del protagonista no queda sin consecuencias a nivel narrativo: el narrador vive en una temporalidad limitada al indicativo presente (cfr. Murillo Mir 2015: 220). En su flujo de conciencia no se distingue entre la percepción física, sus imaginaciones mentales, sus recuerdos y los simulacros mediáticos.: “Me bebo una cerveza en una taquería mejicana. En la televisión hay un hombre mirando una cruz en llamas. En la calle hay un chapero con una cazadora roja de seda con un dragón bordado en la espalda. Esto es lo que pienso” (T 40). Tiene una actitud impasible, distanciada y sin emociones, lacónica, frente a una realidad sórdida (cfr. Schmelzer 2009: 102-111):

Desde la ventana del monorraíl se ven las luces de Sinjuku y el corazón apagado del palacio imperial y los elefantes dormidos del nuevo zoo de Uono y los teléfonos encendidos de los niños drogados de Shibuya y la luz intermitente de los aviones y el rencor constante de los veteranos de guerra [sic!] y la belleza renacida de las viudas y el vapor en las ventanas de los hoteles y la luz absurda de los televisores y la sangre debajo de los coches estrellados y el cielo negro y el precio rojo de las etiquetas en las rebajas y la luz amarilla de las casas de pornografía infantil (T 246).

Lo que el protagonista de *Tokio* quiere olvidar es su trauma personal: la separación de su novia, con la que convivía en la capital japonesa. Que esta pérdida le intriga se percibe desde las primeras páginas de la novela en las que se dirige directamente a ella: “He pasado por tu casa pero me

---

<sup>11</sup> “La madre de todas las desgracias” es el título del primer capítulo (MF 7). Se explica desde el principio que “[l]a pérdida de la identidad (no saber quiénes somos) es la madre de todas las desgracias” (MF 10; muy parecido: 111).

han dicho que no estabas [...] ¿Qué crees que hacen todos ahora que no estás? Se reparten tus cosas, imitan tus gestos, deshacen tu cama” (T 11). Para negar el dolor y cerrar la historia empieza a mentir, a decir que la mujer está muerta (T 12). Aunque quiera distanciarla en una tercera persona anónima, la apelación directa persiste obstinadamente: “ahora puedo olvidar la imagen de la mujer, tu imagen, cada vez que aparezca” (T 138).

Cuando su empresa lo interna en un sanatorio psiquiátrico en Berlín para curarle de la amnesia total, sufrida como consecuencia del consumo de modificadores de memoria, el primer recuerdo restituido y doloroso es precisamente el que quería evitar: el amor perdido. Después de su restablecimiento, el protagonista vuelve a Arizona, región en la que se desarrolla la primera parte de la novela, para enfrentarse con “K.L. KRUMPER”, el cerebro que está detrás de la organización clandestina distribuidora de droga. La estructura de cierre, de regreso al principio, nos indica el problema primordial no solucionado (cfr. Murillo Mir 2015: 222): “si algo hemos aprendido estos días de violentas transgresiones químicas es que la ignorancia de la culpa no excluye, ni mucho menos, el delito” (T 253)<sup>12</sup>. Aunque parezca paradójico, para abrir el camino hacia el futuro, la memoria dolorosa y culpable no puede descartarse sin más.

En la novela de Llorente, la desmemoria es síntoma común a gran parte de la sociedad: la constante lluvia adormece a la población que olvida hasta su propio nombre (MF 109). Se hunden en el anonimato:

El desempleado de la ciudad de Madrid es un degradado social y cree que el que ha perdido el trabajo (en realidad) lo ha perdido todo. El desempleado de la ciudad de Madrid es un ser invisible que no forma parte del mundo. En los parques de la ciudad de Madrid, los desempleados se sientan al pie de los árboles y se comen su fracaso, su inferioridad, su inutilidad y su dependencia. Las digestiones de todo esto (como cabe suponer) son fatigosas y producen insomnio (MF 86).

---

<sup>12</sup> Precisamente Krumper, que dedicó toda su vida al proyecto de liberar a la sociedad de la memoria culpable y horrificada de la Segunda Guerra Mundial (T 275), que creó los modificadores químicos de memoria y la organización que los distribuía a escala mundial, confiesa no haber olvidado nada. Se declara el garante de la memoria, del “tesoro de la culpa” (T 278).

La preocupación principal del relato, que se concibe como un diálogo entre dos voces narrativas, es la restitución de la memoria perdida del protagonista. La voz narrativa dominante es heterodiegética, omnisciente, no personalizada y se dirige al protagonista en segunda persona, hablándole de “tú”<sup>13</sup>. Mientras al nivel de la historia narrada presenciamos la transformación de la personalidad del protagonista, el proceso de su corrupción y de la amnesia voluntaria, al nivel del relato vivimos como el destinatario se ve forzado a recordar según se le van contando los sucesos de su vida.

Los capítulos uno a cinco, en los que transcurren veinte años, empiezan con un “Te llamas Igi W. Manchester” repetido, que la voz narradora anónima subraya como un mantra. La voz autodiegética de Manchester contesta al narrador omnisciente con preguntas cortas, muchas veces monosilábicas: parece que sabe muy poco de su mundo, de su propio ser y de lo que le pasará. Aunque el tiempo gramatical dominante sea el presente, la historia se cuenta *a posteriori*. Ya a partir del cuarto capítulo se insinúa que el protagonista va perdiendo la lucha por su identidad (MF 111). En el quinto tiene 50 años y ya apenas se reconoce en el espejo (MF 151). Los capítulos seis y siete empiezan con el falso nombre: “Te llamas David W. González”. Pero mientras que en el sexto esta identidad sirve de camuflaje, en el séptimo Manchester se ha convertido, por fin, en el futuro dictador David Ezequiel González-Carballo.

Las preguntas de Manchester casi nunca toman la iniciativa o cambian el rumbo del relato. Muy al contrario, parecen como dirigidas y provocadas por la lógica del relato que establece la voz narradora heterodiegética revelando al protagonista los acontecimientos de su vida. De vez en cuando, el narrador autodiegético se desvía de este esquema y suelta una frase sorprendente. Al principio, se trata de sentimientos básicos como miedo o hambre: “Tengo que salir de aquí” (MF 25), “Tengo hambre” (MF 50). Después, le vienen recuerdos. “Éramos un buen equipo”, dice en repetidas ocasiones (MF 64; 76) hablando de sus antiguos

---

<sup>13</sup> La narración en segunda persona es una técnica para distanciarse de los sentimientos del protagonista, una apropiación innovativa del estilo narrativo de la novela negra *hard boiled*. Tanto las matanzas de la policía como los asesinatos incompasivos del protagonista se cuentan con impasibilidad. Además, algunas preguntas quedan sin respuesta y una parte del horror no se articula.

compañeros de trabajo que poco a poco se convierten en los no-gobernables. De hecho, poco después se integra en este grupo: “Nosotros. [...] Los no-gobernables” (MF 103). Se resiste, sin embargo, a preguntar por Morgana (MF 110), lo que sí hace la voz narradora. Obviamente reprime el recuerdo de ella, su compañera de combate y de vida, a la que mandó descuartizar por un perro cuando se apartó de la lucha. Es un momento clave de su evolución como personaje y un punto de peripecia en el proceso de recuperación de la memoria, puesto que, en el mismo capítulo, adivina –¿o admite?– que ha perdido la lucha por su identidad:

De repente te parece un nombre extranjero y ajeno, como si nunca hubiera sido el tuyo, como si te hubiera alcanzado lo que nunca quisiste que cayera sobre ti: La pérdida de la identidad, la madre de todas las desgracias.  
He perdido.  
Sí (MF 111).

Aunque en las dos novelas el punto de partida sea una traición personal y un desamor, el nexo entre la culpa, el fracaso de la desmemoria voluntaria y la apelación a una obligación ética y social descartada sin éxito se puede poner en relación con la narración colectiva de España como nación. En *Tokio*, esta relación se establece explícitamente: en el séptimo capítulo, el protagonista regresa a España y encuentra un país que se divide entre dos posturas igualmente estériles. Por un lado está el culto a la “culpa eterna”, simbolizado por los ritos de la Semana Santa, que se comentan con la pregunta desesperada: “¿Qué demonios mantiene a España clavada en la fe del pasado?” (T 260). Por el otro está la “zona blanca” de la Gran Vía madrileña, zona del tráfico de drogas, una isla de hedonismo olvidadizo fuera del tiempo, simbolizada por el café Chicote con su decoración *art déco* (T 261). Para Carles Murillo Mir, el protagonista vive una crisis permanente por no poder acabar un proceso de transición en el que queda atrapado (2015: 228)<sup>14</sup>. Adaptado al país entero: la Transición como proyecto no puede llevar a un final liberador y abierto al futuro mientras solo existan estas dos opciones extremas y exclu-

---

<sup>14</sup> Murillo Mir adapta un concepto de Paul Ricœur, quien interpreta la crisis como transición y la transición como crisis, respectivamente.

yentes: o la obsesión por una carga histórica opresora y vinculante o el egoísmo desmemoriado que renuncia a la solidaridad histórica y social.

Retengamos también que, en ambos casos, el tema de la pérdida de la memoria no solo se ubica al nivel de la macroestructura, como contenido de las historias narradas, sino que también modifica la estructura narrativa. Así, los textos se vuelven performativos, nos hacen experimentar en carne propia las consecuencias de la amnesia, puesto que afectan nuestra percepción del mundo diegético.

### ***Soluciones literarias a la crisis: socioanálisis, performance y negociación***

Luis Martín-Cabrera interpreta la estética de la Generación X como una escritura apocalíptica que anuncia paródica y paradójicamente el fin de la literatura española (2007: 78) que parece haber perdido sus funciones de búsqueda de hermosura y posicionamiento ético (91). “[P]arodically reiterating the apocalypse”, se producen unos textos de una alta calidad performativa que dan, *ex negativo*, una respuesta lúdica y abierta a la desaparición de sentido (86). De hecho, en las dos distopías de Loriga y Llorente la literatura traza el camino hacia la recuperación de la memoria perdida o reprimida, pero sin ofrecer una salida más esperanzadora al conflicto.

Según Txetxu Aguado, en *Tokio* el protagonista y su novia incorporan dos políticas de memoria incompatibles. La filosofía vital del narrador consiste en “un deseo de vivir en la fantasía de un mundo creado desde la nada a cada instante y lugar” (2007: 72), un mundo dedicado a gozar del presente, en la utopía de una desmemoria feliz (76), sin dolor ni culpa, en un estado de posmemoria liberador (77), comprado con la ayuda de estimulantes de diseño. “Ella”, la exnovia, la mujer que el protagonista no consigue olvidar, vive, no obstante, agarrada a sus memorias, con miedo al cambio y al futuro, “partidaria de la obsesión por el recuerdo” (71), igualmente nociva. Mientras que el medio del protagonista es el flujo superficial y continuo de las imágenes televisivas, el medio de “Ella” es

la escritura (72)<sup>15</sup>. Escritura y memoria son las dos caras de la misma moneda.

En *Madrid: frontera*, un aspecto de la política del olvido y de la desmemoria cultural por parte del Estado dictatorial es la lucha contra la herencia literaria. Las autoridades públicas animan a la población a quemar sus libros (MF 22). La extinción del saber literario surte efecto. Un día, Manchester les dice a los policías: “Me siento como si hubiera desclavado Excalibur” (MF 200). Pero nadie entiende ni la cita literaria ni su acto de heroísmo anacrónico. Acordarse de los libros, memorizarlos para que no se olviden, se considera un acto de resistencia (p. ej. MF 15; 22; 34; 51). Un caso particular es el libro de Norberto, un manuscrito que este personaje deja a Manchester cuando se autoinmola prendiéndose fuego en un acto público. El libro lleva el título “La crónica de los viejos tiempos” (MF 22) y le ayuda al protagonista a mantener la memoria del pasado. En la página 44 de este libro, Manchester lee la historia del desmantelamiento del instituto en que trabajaba. Considera este recuerdo necesario, pero demasiado doloroso (MF 83) y cierra el libro. Cuando se convierte en dictador ya nunca lo abre; lo guarda, lleno de polvo, en un cajón. Las últimas palabras de la novela son “Quémallo” (MF 251): Manchester deja que su secretaria destruya este último libro. Norberto, que le había escogido como depositario de la memoria, queda traicionado.

¿Somos nosotros, los lectores, los que estamos llamados a mantener la memoria de todas estas vidas malogradas? Entonces, “La crónica de los viejos tiempos”, el libro *mise en abyme*, sería un legado para nosotros. La literatura sirve, en cuanto a su macroestructura, como sustento de la memoria, como medio de relatos testimoniales (ficticios, pero

---

<sup>15</sup> También en otras novelas de la Generación X la pérdida de identidad tiene que ver con el final de la época Gutenberg. El protagonista Carlos de *Historias del Kronen* sustituye la cultura del libro del padre y del abuelo por la cultura visual. El piso del abuelo está entarimado por estantes de libros (Mañas 1994: 81), él es lector del *ABC* (84) y vuelve la espalda al televisor mudo para leer libros de teología (81). El padre es aficionado a los poemarios, p. ej. de Jaime Gil de Biedma, lector de *El País* (44), aunque también ve las noticias televisivas. Carlos, por el contrario, lee muy poco. La única novela que soporta es “Americansaico”, *American Psycho* (237), el *thriller* de Bret Easton Ellis de 1991. El protagonista (igualmente Carlos) en *Ciudad rayada* (1998) del mismo Mañas opina que la cultura humanista y libresca del pasado pertenece a “fósiles” (Navajas 2007: 4). El protagonista de la novela *Payasos en la lavadora* de Alex de la Iglesia (1997) comparte esta idea (cfr. Martín-Cabrera 2007: 82).

ejemplares) de la crisis, y mediante su estructura discursiva como medio performativo para experimentar los efectos del juego dialéctico de la memoria/desmemoria. Paralelamente, establece un metadiscurso explícito sobre su propia función como medio memorialístico y negociador.

### **Alegoría de la España en crisis: el discurso referencial de David Llorente**

La distopía “concreta”, según Ernst Bloch, parte de las latencias y tendencias de la actualidad histórica (Heubrock 1990: 680) y las exagera en un clímax hiperbólico de los síntomas de crisis hasta llegar, por extrapolación, a un futuro disfuncional. De este modo, construye un modelo que se presta al análisis y la interpretación implícitas tanto de la sociedad como de los discursos legitimadores, transformando estos últimos en aporías. En este sentido, *Madrid: frontera* es una distopía concreta que ofrece una interpretación de la crisis española. El Madrid de David Llorente, *pars pro toto* y alegoría de una España en crisis, se convierte, durante los 28 años que transcurren a lo largo de la historia, en un lugar de ciencia ficción grotesca. Sus rasgos repiten, uno por uno, los síntomas de la crisis financiera, social, política y cultural que vive el país, incluida la idea de que ‘el régimen del 78’ nunca ha salido del todo de la dictadura.

### **“[E]l gran huracán del 2011”: la crisis financiera y sus consecuencias**

Desde el principio, se encuentran insinuaciones que señalan al boom del sector inmobiliario y a su quiebra como detonantes de la crisis. Como un huracán, una calamidad natural, la crisis azota la ciudad (MF 63). Madrid se asemeja a un organismo vivo que, después de una fase de crecimiento desmesurado, decae hasta quedarse en ruinas:

La ciudad de Madrid (una mañana) se detuvo (se estiró tanto que se le rompieron los huesos). La ciudad de Madrid (desde entonces y quién sabe si ya para siempre) es una ciudad de grúas en el horizonte. Es

una ciudad de edificios que se quedaron a medio construir. Una ciudad de andamios, de excavadoras, de hormigoneras, de vallas, de plásticos, de montañas de ladrillos (MF 66).

Después de una oleada de desahucios (p. ej. MF 34-35), “Madrid es una ciudad de edificios vacíos” (MF 65). La gente desalojada, los llamados “comebasura” (MF 38 y *passim*), pululan por todas partes, llenan los parques, habitan los barcos del Retiro, levantan campamentos en las calles en las que duermen cubriéndose con cartones de frigorífico que doblan y se llevan bajo el brazo cuando se dirigen al trabajo (MF 155)<sup>16</sup>.

Los recortes financieros empiezan a notarse en la educación pública<sup>17</sup>. Primero, en los institutos se abandonan las asignaturas que se consideran inútiles: Lengua (MF 114), Filosofía, Literatura, Latín, Música, Historia del Arte (MF 129), Educación Física (MF 138). Se despide a los profesores y las clases rebosan de alumnos. Algunos años más tarde, lo mismo pasa en la Complutense: se suprimen carreras y se abren zanjas en el campus para que se caigan los profesores. Como en un cuento fantástico, sus nombres se borran de las puertas y sus llaves ya no entran en las cerraduras de sus despachos (MF 158-159). Mientras tanto suben las tasas. Los estudiantes que se quedaron sin carrera se sientan en el césped al lado de los que ya no pueden pagar el dinero que se les pide (MF 159). Las chicas se prostituyen para procurar la suma necesaria (MF 179-181). Toda una generación se educa para un futuro de desempleo. Cuando terminan la carrera, después de vagabundear algún tiempo por las calles de Madrid, se dirigen, como imantados, a la terminal cinco del aeropuerto de Barajas y suben a uno de los doscientos aviones que despegan todos los días con destino incierto para no volver jamás (MF 171).

La escisión social no para de crecer. Los roles de marginados y poderosos quedan claramente definidos. En el barrio de Salamanca viven “las

---

<sup>16</sup> La nueva cotidianidad de la población de desalojados se cuenta con un humor amargo: hay cartones de matrimonio y cartones de familia. Cuando los hijos crecen, las familias tienen que cambiarse de cartón porque los pies de los adolescentes les salen por debajo (MF 155).

<sup>17</sup> Algo parecido les pasa a los demás sectores públicos: la sanidad pública ya no existe (MF 18; 122; 132; 147); el transporte público está fuera de servicio (MF 55; 112; 119-121); los museos están en ruina (MF 40; 111), “Los edificios vacíos se convierten en bancos que anuncian hipotecas” (MF 109).

familias decentes” en casas con jardín y piscina, hay un puerto deportivo con yates (MF 81) y, en la Rambla Vieja, un parque inmenso sin comebasura (MF 81). Los banqueros y los altos funcionarios del Cubo malgastan el caviar, hunden las caras en montañas de cocaína y se rodean de putas (MF 155). Esta riqueza contrasta con la pobreza y el decaimiento de casi la totalidad de Madrid. Aun peor es la corrupción: “Esta gente no hace favores. Esa gente devuelve favores” (MF 184), se dice de los altos cargos del Cubo. Le regalan una puta joven al Ministro, este llama a su amigo director del banco para asegurar un empleo al joven Alejandro (MF 184-186). El arzobispo paga al Ministro de Justicia para quedarse con el negocio de la basura, y deja un olorcito a azufre cuando sale (MF 239).

### ***Los monstruos de Madrid: la reaparición del pasado***

Reaparecen, al fin y al cabo, los espectros del pasado dictatorial. Los comebasura viven en un conflicto permanente con las fuerzas ejecutivas. Hay multas enormes por forzar contenedores de basura y robar desperdicios (MF 154; 218). Las personas pueden permanecer detenidos durante setenta y dos horas exactas en comisaría (MF 32); en las cárceles hay maltrato y tortura (MF 93-96). Para el cuerpo de antidisturbios reclutan a gente con un cociente intelectual bajo y un instinto de obediencia innato (MF 18 y *passim*, descripción 41). Se asemejan a sus perros: con su olfato siguen el rastro de la indignación, la humillación y la rabia (MF 52). Están sedientos de sangre y disfrutan de su crueldad.

El control ideológico está en manos de un catolicismo resucitado de las tumbas. Como en un “negrótico”, género híbrido nacido de la convergencia del género negro y gótico, nuevo género simultáneo a la “novela de crisis y ruptura” a partir del 2010 (Di Paolo / Olmedo 2015: 194-196)<sup>18</sup>, presenciamos la invasión de las sotanas: los monstruos de Madrid de tez pálida y cuerpo transparente como vampiros (MF 108-109). Las iglesias llaman a la sumisión a golpe de campana (MF 109) y los colegios se bautizan del Sagrado Caudillo (MF 81) y de la Beata María de Todos los Santos (MF 133). Ya solo se contratan profesores de Religión (MF

---

<sup>18</sup> “Al igual que el tremendismo, la novela negra y la gótica son una herramienta cultural para expresar el descontento social. En la novela bestia, este descontento se intensifica hasta llevarlo al límite de lo (pos)apocalíptico” (Di Paolo / Olmedo 2015: 208).

136). La religión, sin embargo, ha sufrido una transculturación absurda: el credo adecuado a la actualidad es el neoliberalismo económico. El padre Simeón imparte “Introducción al Pensamiento Empresarial” (MF 116), y en el instituto dividen a los niños en alumnos de alto y de bajo rendimiento (MF 117).

[Los profesores] deben despertar en el alumnado el interés por las nuevas tecnologías, la creación de empresas y las actividades bancarias. Lo cual, por supuesto, no es incompatible con el temor a Dios.  
¿Y con la admiración por el ejército?  
Tampoco (MF 134).

Se vuelve a la enseñanza a la antigua: los alumnos se aprenden la lección de memoria y la repiten en voz alta (MF 134). Hay castigos corporales y castigos de aislamiento en la capilla (MF 135). Se colocan crucifijos en todas las aulas (MF 116) y se instalan mapas del territorio nacional y fotografías de los líderes del Gobierno (MF 135). Niños y niñas se educan en clases separadas (MF 107; 114). Los roles de género quedan cementados: “La mujer es sensible y el hombre es pragmático” (MF 135). Lo mismo pasa con los roles sociales: “De padres degenerados nacen hijos ladrones” (MF 135).

### ***Comebasura y no-gobernables: brotes de resistencia***

El movimiento 15-M y las protestas de los indignados se representan a través de las manifestaciones y campamentos de “comebasura” e inmi-grantes, los cuales se sofocan sin piedad. Núcleos emblemáticos de protesta son la plaza del Kilómetro Zero, antigua plaza Puerta del Sol (p. ej. MF 141), y la Avenida del hambre, que cruza la ciudad de punta a punta (MF 10). Hay intentos de resistencia individual desatinados: Serafín Alonso ataca el Cubo con huevos (MF 90-91). El antiguo profesor de literatura Cisneros escribe en los muros de la casa del Ministro de Educación: “sandío y mendaz”, acción absurda porque el ministro no domina este registro sofisticado y no entiende lo que significan las palabras (MF 192-193).

La resistencia planeada y sistemática del grupo de no-gobernables, no obstante, una lucha armada con rasgos terroristas, no parece inútil desde el principio. El bando de la oposición crece y gana en facultades. Pero la corrupción del protagonista pone fin a estas esperanzas. Empieza a matar a sus antiguos compañeros para ganarse las simpatías de sus superiores y para ascender en el Cubo. Al principio se defiende, diciendo que lo hace por la causa, mentira que se descubre con cada viejo amigo que cae y con cada asesinato que comete. Cuando ocupa el cargo de Ministro de Justicia, hace demoler el barrio en que se escondía con sus compañeros (MF 233) y bombardea la plataforma petrolífera, *head-quarter* de la oposición clandestina (MF 236).

### ***Autorreflexividad y ludismo: deudas con el género pulp***

Como es típico en la distopía posmoderna (cfr. Esselborn 2003: 7-11), Llorente integra elementos de ciencia-ficción que a veces remiten a los subgéneros actuales de la cultura popular (cine, cómic, novela *pulp* etc.)<sup>19</sup>. La ciudad se convierte en un paisaje anímico hiperbólico. Siempre cae lluvia y está oscuro. Al sur de la estación de Atocha (MF 42) empieza el mar que aísla Madrid como una isla perdida. Además –como indica el título de la novela–, Madrid se ha convertido en frontera, frontera del mundo. Sobre el mar resuenan las voces de los ahogados (MF 43) y las sirenas cantan a los hombres para anularles la voluntad (MF 44; 78-79). El agua está oscura como la tinta (MF 42 y *passim*), es un espacio sin vida biológica, puesto que la ciudad deshumanizada ha quedado desanimada en sentido propio. Los animales huyeron hace rato y han sido sustituidos por animales mecánicos de la empresa Metalfix (MF 157):

Al mar de Madrid ha llegado el petróleo. Por las aguas oleaginosas del mar de Madrid flotan decenas de albatros de metal, cientos de medusas de metal, miles de peces de metal. La superficie del mar de Madrid se ha endurecido y la lluvia suena como si cayera sobre un negro, infinito, espeluznante ataúd (MF 250).

---

<sup>19</sup> Los elementos *pulp* recuerdan la estética de los cómics: “La lluvia (además) te limpia las salpicaduras de sangre y los trozos de cráneo” (MF 27).

Estos elementos, a la vez que tienen un efecto surrealista de alienación y contribuyen a la imagen de horror apocalíptico, citan y desarrollan lugares comunes del género distópico y de ciencia ficción y funcionan como un guiño lúdico, autorreferencial y autoirónico. Resulta que no todos los detalles se integran en el modelo “crisis española”: la novela se ofrece también a una lectura divertida, de risa amarga, de válvula de escape, tal vez. Mediante la alusión a catástrofes naturales los discursos periodísticos suelen caracterizar la crisis como un fenómeno imprevisible, de difícil control, y desresponsabilizan así a los agentes políticos y económicos de sus efectos devastadores (Mariottini 2017: 93-94).

## Conclusiones

El análisis demuestra a las claras que el discurso de referencia con el que se explica la crisis española ha cambiado sustancialmente desde los años noventa del pasado siglo. En *Tokio ya no nos quiere* de Loriga, la crisis se considera consecuencia del consumo exagerado tanto de drogas como de imágenes televisivas y de la vida anónima, acelerada en las megalópolis del alto capitalismo globalizado. Es un problema a escala mundial, solo agravado en España por las peculiaridades del cambio sistémico de un país recientemente salido de la dictadura. En *Madrid: frontera* de Llorente, ya solo queda una gran ciudad: un Madrid apocalíptico aislado del mundo. Este ombliguismo reduce la crisis del capitalismo financiero a lo propio, a lo casero, al caso español. Quedan restos del futurismo técnico típico de la distopía literaria, tanto en las pantallas de plasma que emiten propaganda (MF 154) como en los animales metálicos. Pero estos se combinan con el ocaso de un mundo postindustrial en ruinas, de edificios a medio construir, fábricas desmanteladas y la regresión a una vida salvaje, preindustrial.

Mientras que en los años noventa “the illusion of classless society” sigue en pie, “social issues [...] are but faint echoes: class recedes, history fades, money is not a serious issue, and traditional politics are distant and disdained” (Henseler / Pope 2007: xv), con el cambio del milenio estos asuntos reaparecen con fuerza. El consumo –omnipresente incluso en las favelas de las ciudades asiáticas en Loriga– se restringe a las clases

altas en Llorente. El hedonismo, las drogas, el sexo excesivo siguen presentes, pero son solo asequibles para unos pocos privilegiados que asimismo demuestran síntomas de degeneración y corrupción. Con la recesión económica regresan la cuestión social y la protesta política, aunque esta resulte nada profesional e inefectiva.

Una problemática persiste, sin embargo: el manejo responsable y equilibrado de la memoria histórica es la *conditio sine qua non* de un proyecto político colectivo razonable. La renuncia a la responsabilidad para con la comunidad y el individualismo hedonista y consumista agravan los problemas. La novela de la crisis llama a un nuevo compromiso, un “nuevo regeneracionismo”, como lo llama Ralf Junkerjürgen (2017: 152). Abrir el país al futuro implica enfrentarse al miedo, puesto que “[e]l miedo es lo único que nunca se olvida” (T 281).

La crisis no es solo un tema, un elemento que condiciona los universos diegéticos en los que se mueven unos individuos traumatizados y corruptos por una sociedad problemática. Los protagonistas, después de darnos un ejemplo *ex negativo*, un modelo de cómo no se debería actuar, reconocen su desviación, su camino equivocado y sus errores, pero nos dejan en el umbral de un futuro abierto, sin alternativas bien definidas ni soluciones fijas. “Déjame que te cuente cómo termina el principio de esta historia” (T 281), concluye el narrador de Loriga, y nos encierra en un tiempo cíclico, como ensimismado y sin salida al futuro. Los síntomas de la crisis contagian el discurso narrativo y socavan la autoridad de los narradores y portavoces de la crítica. El resultado es una crítica paradójica que no consigue definir los parámetros que están en la base de su juicio (Mecke 2017: 220). Incluso si las narrativas de la crisis niegan soluciones fáciles, indican un camino posible para escapar del discurso hegemónico por medio de una propuesta deliberadamente ficcional, exagerada, polífona y abierta (cfr. Bode 2017: 234-235; 243).

El género de la distopía se presta muy bien a este tipo de críticas: nos coloca ante una extrapolación de las tendencias negativas del presente y pone el foco en lo que va mal, pero nos deja solos y solas con las ambivalencias y responsabilidades del futuro. El narrador de Loriga termina su novela así: “Visitantes, abandonen el barco.’ Sólo después de esa orden comienza el viaje” (T 286).

## Bibliografía

### **Obras analizadas**

- Llorente, David (2016). *Madrid: frontera*. Barcelona: Alrevés. [MF]  
Loriga, Ray (1999). *Tokio ya no nos quiere*. Barcelona: Plaza y Janés. [T]

### **Obras consultadas**

- Aguado, Txetxu (2007). “Tokio sí nos quiso: memoria y olvido en Ray Loriga”. En: *Letras Hispánicas: Revista de Literatura y Cultura*, 4, 1, 71-83.
- Alchazidu, Athena (2002). “Generación X: una modalidad finisecular del tremendismo”. En: *Studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis*, 23, 99-108.
- Alonso, Santos (2003). *La novela española en el fin de siglo. 1975-2001*. Madrid: Marenostrom.
- Bode, Frauke (2017). “Narrativas de la crisis en las narraciones de la crisis: ‘¿Nos tocará llorar por los viejos tiempos?’”. En: Mecke, Jochen / Junkerjürgen, Ralf / Pöppel, Hubert, eds. *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 231-245.
- Colmeiro, José F. (2001). “En busca de la ‘generación X’: ¿Héroes por un día o una nueva generación perdida?”. En: *España Contemporánea*, 1, 7-24.
- Colmeiro, José F. (2005). “La nostalgia del futuro: amnesia global y hábitos de consumo en *Tokio ya no nos quiere* de Ray Loriga”. En: Encinar, Ángeles / Glenn, Kathleen M., eds. *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 177-188.
- Coupland, Douglas (1992). *Generation X. Geschichte für eine immer schneller werdende Kultur*. Hamburg: Galgenberg [*Generation X. Tales for an Accelerated Culture*, 1991].
- Di Paolo, Osvaldo / Olmedo, Nadina (2015). “Los zombis como recurso estilístico del negrótico y de la novela bestia en la literatura española”.

- En: Walsh, Anne L., ed. *Telling Tales. Storytelling in Contemporary Spain*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 194-212.
- Díaz Barrado, Mario P. (2006). *La España democrática (1975-2000). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis.
- Esselborn, Hans (2003). "Vorwort". En: Esselborn, Hans, ed. *Utopie, Antiutopie und Science Fiction im deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 7-11.
- Extebarria, Lucía (1999). *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Barcelona: Plaza y Janés (1<sup>a</sup>. ed. 1997).
- Fouz-Hernández, Santiago (2000). "¿Generación X? Spanish Urban Youth Culture at the End of the Century in Mañas's / Armendáriz's *Historias del Kronen*". En: *Romance Studies*, 18, 83-98.
- Galindo, Juan Carlos (2017). "David Llorente gana el Premio Dashiell Hammett 2017 de la Semana Negra de Gijón. Su obra, 'Madrid frontera', es una desasosegante distopía con un trasfondo criminal". En: *El País*, 14 de julio. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2017/0714/elemental/1500024866\\_696703.html](https://elpais.com/cultura/2017/0714/elemental/1500024866_696703.html) [consultado 15.02.2019].
- González del Pozo, Jorge (2009). "Soñadas alegorías de placer: La farmacopea posmoderna de Ray Loriga". En: *Hipertexto*, 10, 50-62.
- Grasa, Ismael (1994). *De Madrid al cielo*. Barcelona: Anagrama.
- Gullón, Germán (2005). "Dos proyectos narrativos para el siglo XXI: Juan Manuel de Prada y José Angel Mañas". En: Encinar, Ángeles / Glenn, Kathleen M., eds. *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 267-281.
- Hartwig, Susanne (2017). "Representar al precario". En: Mecke, Jochen / Junkerjürgen, Ralf / Pöppel, Hubert, eds. *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 263-280.
- Henseler, Christine / Pope, Randolph D. (2007). "Introduction. Generation X and Rock: The Sounds of a New Tradition". En: Henseler, Christine / Pope, Randolph D., eds. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP, xi-xxiii.

- Heubrock, Dietmar (1990). "Utopie". En: *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Bd. 4. Hamburg: Meiner, 678-690.
- Hug, Franziska (2007). *Die Gattung der Utopie im Wandel. Samuel Butlers "Erewhon" und George Orwells "Nineteen Eighty-Four" als Beispiele*. Trier: WVT.
- Hugues, Micheline / Thomasset, Claude (1999). *L'utopie*. Paris: Nathan.
- Junkerjürgen, Ralf (2017). "Anacronismos para politizar a los ciudadanos: *El futuro* (2013), de Luis López Carrasco". En: Mecke, Jochen / Junkerjürgen, Ralf / Pöppel, Hubert, eds. *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 139-154.
- Köhler, Holm-Detlev (2008). "Wirtschaft und Arbeit im Spanien des 21. Jahrhunderts". En: Bernecker, Walter L., ed. *Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 219-242.
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura. Imagenación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- Langa Pizarro, M. Mar (2000). *Del franquismo a la posmodernidad. La novela española (1975-99). Análisis y diccionario de autores*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Loriga, Ray (1999a). *Lo peor de todo*. Barcelona: Plaza y Janés (1ª. ed. 1992).
- Loriga, Ray (1999b). *La pistola de mi hermano (Caídos del cielo)*. Barcelona: Plaza y Janés (1ª. ed. 1995).
- Loriga, Ray (2003). *Héroes*. Barcelona: Debolsillo (1ª. ed. 1993).
- Mañas, José Ángel (1994). *Historias del Kronen*. Barcelona: Destino.
- Mariottini, Laura (2017). "La crisis económica a golpes de retórica. Una aproximación cualitativa a los procesos metafóricos empleados en la prensa nacional". En: Mecke, Jochen / Junkerjürgen, Ralf / Pöppel, Hubert, eds. *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante los nuevos desafíos*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 87-101.
- Marr, Matthew J. (2007). "Realism on the Rocks in the Generational Novels: 'Rummies', Rhythm, and Rebellion in *Historias del Kronen* and *The Sun Also Rises*". En: Henseler, Christine / Pope, Randolph

- D., eds. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP, 126-150.
- Martín-Cabrera, Luis (2007). "Apocalypses Now: The End of Spanish Literature? Reading *Payasos en la Lavandora* as Critical Parody". En: Henseler, Christine / Pope, Randolph D., eds. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP, 78-96.
- Martínez Cachero, José María (1997). *La novela española entre 1939 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.
- Martínez, Guillem (2012). "Presentación". En: Acevedo, Carlos / Martínez, Guillem et al., eds. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Random House Mondadori, 11-12.
- Mecke, Jochen (2017): "La crisis está siendo un éxito... estético: discursos literarios de la crisis y las éticas de las estéticas". En: Mecke, Jochen / Junkerjürgen, Ralf / Pöppel, Hubert, eds. *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 199-229.
- Medina Domínguez, Alberto (2001). *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Libertarias.
- Murillo Mir, Carles (2015). "A las puertas del principio o fin de siglo, dos almas exiliadas en transición: Javier Marías (*Corazón tan blanco*, 1992) y Ray Loriga (*Tokio y no nos quiere*, 1999)". En: Walsh, Anne L., ed. *Telling Tales. Storytelling in Contemporary Spain*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 213-230.
- Navajas, Gonzalo (2007). "A Distopian Culture: The Minimalist Paradigm in the Generation X". En: Henseler, Christine / Pope, Randolph D., eds. *Generation X Rocks. Contemporary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP, 3-14.
- Nolte, Julia (2009). *Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977-1985*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- Pope, Randolph D. (2007). "Between Rock and the Rocking Chair: The Epilogue's Resistance in *Historias del Kronen*". En: Henseler, Christine / Pope, Randolph D., eds. *Generation X Rocks. Contem-*

- porary Peninsular Fiction, Film, and Rock Culture*. Nashville: Vanderbilt UP, 115-125.
- Rodríguez, Carmen (2014). “David Llorente dinamita el espacio-tiempo en su primera novela negra”. En: *La Vanguardia*, 17 de julio.
- Schmelzer, Dagmar (2009). “Jugendkultur und Fernsehkonsum in den Romanen der spanischen Generation X”. En: Ackermann, Kathrin / Laferl, Christopher F., eds. *Transpositionen des Televisiven. Fernsehen in Literatur und Film*. Bielefeld: Transcript, 89-118.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1996). “La generación X, Y y Z”. En: Vázquez Montalbán, Manuel. *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*. Madrid: Alfaguara, 360-386.
- Vilarós, Teresa M. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Vilaseca, Stephen Luis (2009). “The Child Victim, the Hole Trope and the Politics of Space in Ray Loriga’s Early Works”. En: *Letras Hispánicas: Revista de Literatura y Cultura*, 6, 1, 46-58.

**Sobre la autora:** Dagmar Schmelzer, doctora en Filología Española y Francesa por la Universidad de Regensburg, es profesora asistente en dicha universidad. Estudios de Lenguas, Economía y Cultura Hispana en Passau y Salamanca. Campos de investigación: literatura, cine y cultura españoles contemporáneos, intermedialidad, historiografía y literatura, relatos de viaje y autobiografía. Publicaciones: *Intermediales Schreiben im spanischen Avantgarderoman der 20er Jahre* (2007); con Christian von Tschilschke, *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual* (ed. 2010); con Magdalena S. Mancas, *Der espace autobiographique und die Verhandlung kultureller Identität* (ed. 2011).