



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Máster en Estudios Filológicos Superiores: Investigación y aplicaciones profesionales

Aproximación a la narrativa de Ray Loriga

Autora

Beatriz de Diego Arranz

Tutor

Prof. José Ramón González

Septiembre de 2012

Índice

Índice.....	2
Introducción.....	4
1.- Primera etapa: generación X.....	6
1.1.- Una aproximación a la figura de Ray Loriga y a la generación X.....	7
1.2.- Un estilo decoroso.....	10
1.2.1.- Características estructurales y lingüísticas.....	10
1.2.3.- Personajes a lo Loriga.....	16
1.3.- Influencias.....	18
1.3.1.- Influencias del cine, la televisión y la música.....	18
1.3.2.- Influencias literarias.....	24
1.4.- Temática recurrente.....	28
1.5.- El cine.....	33
2.- Segunda etapa: Búsqueda de un estilo propio.....	38
2.1.- Ray Loriga: un estilo más personal.....	39
2.2.- Un estilo propio.....	42
2.2.1.- Características estructurales y lingüísticas.....	42
2.2.2.- Personajes a lo Loriga.....	47
2.3.- Influencias.....	49
2.4.- Temática.....	53
3.- Tercera etapa: Escritor del siglo XXI.....	59
3.1.- Loriga y su fase más experimental.....	60
3.2.- Buscando un nuevo estilo.....	62
3.2.1.- Características estructurales y lingüísticas.....	62

3.2.2.- Personajes a lo Loriga.....	65
3.3.- Influencias.....	68
3.4.- Temática.....	70
Conclusión.....	73
Bibliografía.....	76

Introducción

“**Jorge Loriga Torrenova** conocido como **Ray Loriga**, (n. Madrid; 5 de marzo de 1967), escritor, guionista y director de cine español”

Con estas palabras comienza Wikipedia su artículo sobre Loriga. Una breve caracterización que nos permite observar la amplia capacidad artística del protagonista de nuestro trabajo. Pero, evidentemente, la faceta en la cual vamos a profundizar en el estudio es la de escritor, aunque, inevitablemente, se entrecruza con el resto. Analizaremos con detenimiento su producción narrativa, haciendo una descripción más detallada de otros aspectos que hemos considerado también relevantes.

El trabajo consta de tres partes diferenciadas, organizadas en sucesión cronológica, y en las que prestamos atención a una amplia variedad de rasgos estilísticos. Los tres grandes bloques buscan agrupar las obras narrativas de Loriga según una secuencia evolutiva.

El primer apartado, “Primera etapa: generación X”, aborda, como su propio título indica, los primeros pasos literarios de Loriga y atiende a esta etapa inicial en la cual se le vincula con la denominada generación X. En este primer apartado se describe al primer Ray Loriga y su estilo joven y arriesgado, además de contextualizar su obra y sus planteamientos narrativos, proporcionando así una visión más completa y global de la escritura de este periodo.

En el siguiente apartado del trabajo, “Segunda etapa: búsqueda de un estilo propio”, describimos a un Loriga más maduro, con ganas de probar cosas nuevas y, sobre todo, de alejarse de todo aquello que la crítica había acusado como inmaduro o defectuoso. En esta etapa, Loriga se abre a nuevas formas de escritura, incorporando nuevos rasgos estilísticos y una nueva temática.

Y, por último, “Tercera etapa: escritor del siglo XXI”, muestra al Loriga más contemporáneo, a un Loriga que busca divertirse y jugar con la escritura, pero, sobre todo, experimentar con ella. En esta fase encontramos las obras más diversas e inclasificables de nuestro autor y por ello hemos variado el modo de abordarlas, que

pasa de centrarse en los rasgos comunes o diferenciales respecto al conjunto, a ofrecer un estudio individualizado de cada una de ellas en cada uno de los diferentes apartados.

La mecánica aplicada para el análisis de la trayectoria literaria de Loriga es idéntica en los tres apartados: un primer subapartado en el que se realiza una pequeña contextualización del autor, del momento histórico o de aquellos elementos que pudieron influir en Loriga de un modo u otro – de esta forma se ofrece una primera visión del autor antes de profundizar en su obra; un segundo subapartado, en el que se estudia el estilo de las obras de Loriga (por un lado, las características estructurales y lingüísticas, y por el otro, un análisis de los personajes, aspecto muy relevante en Loriga); un tercer subapartado en el que se habla de las influencias del autor en un periodo concreto, ya sean literarias o externas a la literatura. El cuarto subapartado ofrece una visión de la temática en sus obras, ya sea común o novedosa. Y, como caso excepcional, en la primera parte del trabajo, proponemos un quinto subapartado que aborda la producción cinematográfica de Loriga. Esto se debe a que en ese momento de su actividad creativa, ambas artes caminaban mano a mano en Ray Loriga.

Por tanto, el objetivo del trabajo en su conjunto es clarificar la trayectoria literaria de Ray Loriga, observar su evolución y analizar los aspectos más relevantes de la misma. Para este fin, se analizarán los elementos más destacados, originales o con mayor interés desde una perspectiva literaria.

1.- Primera etapa: Generación X

1.1.- Una aproximación a la figura de Ray Loriga y a la generación X.

Muchas han sido las definiciones de generación X, muchos los que la ensalzan y muchos también los detractores. Quizás sea muy arriesgado hablar de una generación en sentido estricto, como pudo ser la del 27, ya que la delimitación del concepto de generación es, ahora mismo, muy difusa, pero si aceptamos como punto de partida que ésta existió - al menos como corriente o tendencia literaria seguida por jóvenes de diferentes países, que compartían una serie de intereses e inquietudes comunes -, habría que reconocer a Ray Loriga como uno de sus propulsores y uno de los iconos más representativos de la misma dentro de nuestras fronteras.

Como hemos señalado, la expresión generación X se suele emplear para referirse a un grupo de jóvenes de todo el mundo – y este internacionalismo será importante -, nacidos entre los 70 y los 80, que intentan marcar su propio territorio frente a las promociones de escritores que les preceden temporalmente, generando así un conflicto con sus mayores. Unos jóvenes independientes, solitarios e individualistas, para los que los amigos son lo primero y no creen en el sistema ni en juicios morales. Un grupo de jóvenes que vive el presente y no se preocupa por lo que sucedió o vaya a suceder, criados con el cine y la televisión, que banalizan la violencia que les ha bombardeado durante su corta vida en los *mass media*. Se caracterizan también por un “peterpanismo” latente en todos ellos, puesto que creen que no puede haber nada mejor en lo que les queda por vivir. Muestran su realidad a través de sus textos, donde las drogas y el alcohol, al mismo tiempo que producen miedo por el efecto a largo plazo que han ido comprobando en su entorno, se utilizan como medio de escape de una sociedad que no les entiende. Jóvenes que escriben para jóvenes.

En Loriga, aparte de descubrir muchos de estos rasgos compartidos con sus coetáneos, podemos reconocer toda una serie de características propias que lo definen y lo individualizan dentro del gran conjunto de la generación¹. Ray Loriga nació en

1 Biografía obtenida a partir de “*América te lo he dado todo y ahora no soy nada*” *Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet* de Adelaida Caro Martín.

Madrid en 1967. Su nombre artístico nos acerca a la visión que tiene de la vida y a sus pasiones: por un lado, mediante el homenaje al boxeador Ray “Sugar” Robinson, y por otro, al escritor Raymond Carver.

Su infancia transcurrió durante los últimos años de la dictadura franquista y presenció en primera persona los cambios que sufrió España durante esa etapa que suponía el fin de un régimen autoritario. Más concretamente, participó activamente en el movimiento cultural posfranquista español de la movida madrileña. En ese momento, Loriga formó parte de un grupo de jóvenes que giraban en torno a la figura de Alberto García Alix, a quien se relacionó principalmente con la fotografía, pero también con el rock, el cine, o revistas como *El Europeo*. Precisamente en esta revista y en *El canto de la tripulación*, publicó Loriga desde los dieciocho años algunos artículos que luego se recopilaron en el volumen *Días extraños*. Sin embargo, lo que le catapultó a la fama fue la publicación de *Lo peor de todo* en 1992. Con esta novela supo conectar con un público joven que era aficionado al cine y a la música, y eso era lo que ofrecía el autor en su primer libro importante.

Por otra parte, y precisamente por su capacidad para conectar con un público joven, Loriga se convirtió en un fenómeno editorial y sus libros se vendieron con cierta facilidad. La propia imagen que proyectaba – muy alejada de la del escritor clásico, de clara orientación intelectualista - contribuía a reforzar esa sensación de proximidad. De ahí que se le haya incluido en la denominada - con una ironía no necesariamente denigratoria - “cofradía del cuero”². En las imágenes difundidas públicamente, y cuidadosamente preparadas, se subrayaba lo que podemos denominar una estética rock y el escritor se singularizaba por su melena, sus tatuajes, su moto y su cazadora de cuero. Se iba así construyendo la imagen pública de un escritor muy vinculado a la cultura visual, cuya temática giraba en torno a las drogas y el alcohol y que estaba marcado además por un “cierto malditismo”. Junto a él se alineaban otros escritores como Benjamín Prado, José Machado o José Ángel Mañas. De todos ellos se dijo que se

2 Esta expresión es la que emplea Sabas Martín, siguiendo a Jorge Herralde, en su Introducción a la antología *Páginas amarillas*, Madrid, Lengua de Trapo, 1997.

inspiraban en la novela negra y en el realismo sucio norteamericano, y que además hacían uso de otros lenguajes, como el rock.

Con respecto a la opinión de la crítica, hay que decir que en su momento no les favoreció. La gran mayoría de los críticos se mostraron muy duros hacia la generación X, y consideraron sus obras más como tratados juveniles que como verdaderos textos literarios. Sin embargo, vamos a intentar en este trabajo alejarnos de esta idea un tanto simplificadora, por lo menos en lo que a Ray Loriga se refiere.

1.2.- Un estilo decoroso.

Podría parecer un disparate caracterizar el estilo de Loriga y de algunos de sus compañeros de promoción como “decoroso”. Sin embargo, el DRAE en la séptima acepción de la palabra *decoro* señala: “[e]n literatura, conformidad entre el comportamiento de los personajes y sus respectivas condiciones sociales”. Y eso nos lleva a la siguiente reflexión. ¿Acaso los personajes de *Caídos del cielo* o de *Lo peor de todo*, por ejemplo, no se comportan de acuerdo con su condición social? Es más, el propio Ray Loriga ¿no se comporta y escribe cómo aquello que representa? Si aceptamos esta premisa tendríamos que concluir necesariamente que Ray Loriga se ciñe en su escritura a las normas del decoro.

1.2.1.- Características estructurales y lingüísticas.

Que la literatura cambia según avanza la historia es un hecho que no admite objeciones. Es evidente que en la actualidad no podríamos escribir obras como *El Quijote* o *La Regenta*, pero no porque los escritores contemporáneos sean peores que los clásicos, sino porque tales novelas estarían en este preciso momento fuera de tiempo y no tendrían quizá mucho éxito. La vida cambia con la literatura y, por lo tanto, es comprensible que la literatura de Ray Loriga y su generación se aleje lo máximo posible de sus predecesores, en busca de un discurso que refleje las condiciones de su actualidad.

Esta distancia – buscada – se refleja en algunos de los rasgos comunes a la generación X, como pueden ser la tendencia permisiva en todo el arte y, más concretamente, en la literatura, la conciencia individual o las formas evolucionadas de realismo. Pero como podremos observar, aunque Loriga sigue a grandes rasgos estas líneas generales, posee características propias que le individualizan.

En el conjunto que conforman estos autores – ya hablemos de José Ángel Mañas, de Benjamín Prado o de cualquier otro –, se descubren, además de las características ya señaladas, otras peculiaridades importantes: entre otras, su actitud de huida de los cánones establecidos, y un claro concepto de renovación y cambio que se manifiesta, por ejemplo, en la introducción de elementos que no se consideraban apropiados para su

tratamiento literario, o en la incorporación del lenguaje de la calle, que sirve para caracterizar a los personajes de los estratos más bajos de la sociedad y de los ambientes marginales.

Con respecto a Loriga, nos enfrentamos a una literatura donde prima el lenguaje coloquial, incluso a veces grosero, pero no introduce jergas propias de ningún colectivo social en particular, ni recurre a un uso exclusivo del lenguaje juvenil de la España de ese momento. En *Héroes* aparece reflejado:

¿Cuándo hablarás de mujeres de verdad, de sus tetas y sus coños, de follar con ellas de metérsela por el culo?
Supongo que esto es un tratamiento de choque.
Quiero saber si eres capaz de acercarte a una mujer real.
Quiere saber si se me pone dura.
Eso también.
Se me pone dura, y si eso es lo que le interesa le contaré que la meto por todos los agujeros y que le doy con ganas hasta que me corro.
Normalmente mientras me corro siempre las llamo putas.
En tus sueños, ¿la chica rubia te la chupa?
En mis sueños Dios me la chupa.
¿Cuándo vas a ser capaz de afrontar las cosas?
Cuando dejen de disparar. (26)

El lenguaje inglés ejerce una profunda influencia sobre el discurso de estos escritores, por lo que la introducción de anglicismos y de neologismos contruidos a partir del inglés es relativamente abundante. Además, se trata de reflejar fielmente una la expresión oral y coloquial, en la que se introducen referencias a marcas comerciales, a títulos de películas o, incluso, a letras de canciones, como veremos más adelante. Esta absorción aparentemente indiscriminada de la cultura anglosajona fue objeto de algunas de las más feroces críticas que se vertieron sobre la generación X. Loriga utiliza, además, un discurso que tanto por el tono como por las expresiones de sus personajes, se acerca mucho al de las películas de Hollywood dobladas en español. Por ejemplo, en *Caídos del cielo*:

_ Como todos ustedes sabrán, este tipo al que acabo de cargarme no le hacía bien a nadie. No era bueno. Así que espero que no saquemos las cosas de quicio. Yo, personalmente, pienso marcharme de aquí lo antes posible, si no

hacen ustedes ninguna tontería podrán seguir empleando la tarde y el resto de sus vidas en lo que mejor les parezca.

Hablaba muy bien. Impresionaba. (44)

Algo también muy característico del lenguaje de Loriga es la mezcla de una entonación lírica o poética con un tipo de expresión que recuerda al lenguaje fílmico. Por eso muchas veces sus diálogos nos recuerdan a los de un guion de cine y, al mismo tiempo, en muchas ocasiones se acerca más a la prosa poética que a la narrativa. Esto se debe con toda seguridad a la gran cantidad de metáforas visuales empleadas y a su abundante imaginación. Según Anne Lenquete³:

La expresividad de la imagen radica en su violencia o, por lo menos, en su intensidad. Por ejemplo, el intento de descripción de una voz fuera de lo común da pie a una imagen con fuerte poder evocador: “se puso a cantar con una voz que parecía estar agarrada a una cornisa con una sola mano” (*Héroes*, p. 14). Son imágenes a las que se les podía calificar de “brutas” por su falta de delicadeza y que pueden redundar en un pequeño “morceau de bravoure”. [...] recurrir a elementos que pertenecen a nuestra imaginación colectiva o a nuestras vivencias de ciudadano de fin de siglo. Así [...] los días acaban teniendo “bordes afilados como una lata de atún” (*Héroes*, p. 93). (105-106)

No se profundiza en la psicología de los personajes, solamente se nos muestra lo que recogen del exterior. De esta manera, a menudo las descripciones superan en importancia y cantidad a la narración de los hechos. Algo propio de Loriga es la utilización de elementos poéticos y visuales que traducen una mirada novedosa de la realidad, normalmente adulterada de algún modo por la perspectiva del narrador (droga, música, poesía...). Como en *Héroes*, donde aparece un narrador tan influido por la música, que, en realidad, ésta llega a parecerse a una droga:

Voy a pasar tan de prisa que despeinaré a tus hermanos, aunque se hayan encerrado en la despensa. Tengo mi chaqueta roja y la palabra más imbécil en la que puedo pensar es DESTINO. Cree en mí o no creas. O mejor muérete. Estoy haciendo lo que puedo. No esperes que te hable de salvación. Sé lo

3

En su artículo “Ray Loriga, narrador de la generación X”

mismo que tú. ¿No crees que podría ser mejor? Los chicos del otro lado de la ciudad ya lo están cantando. Pronto serás el único que no se sabe la letra. Si alguien se hubiera tomado la molestia de preguntar sabría que siempre he querido ser una estrella de rock and roll. (4)

También se manifiesta en este texto un rasgo común en este grupo literario: el empleo de ciertos juegos tipográficos para subrayar algunos aspectos de lo que se quiere transmitir. En este caso la palabra “DESTINO” aparece en mayúsculas para enfatizar el relevante sentido de la misma y convertir a este concepto en la idea central del párrafo. Loriga emplea también en ocasiones esta misma técnica para simular gritos o enfado.

La manera en que se narra en estos textos es también muy peculiar. Loriga emplea un tono intimista, que parece reproducir el impulso directo del pensamiento del protagonista. Esto se manifiesta en una variación de la sintaxis literaria ortodoxa, que muchas veces se aproxima a un estilo telegráfico. Apenas encontramos subordinación y lo que abunda es la yuxtaposición, la coordinación, las secuencias de copulativas o las enumeraciones. Si nos fijamos, por ejemplo, en *Héroes*, podemos encontrar muchos fragmentos similares al que se reproduce a continuación:

Si me preguntas a mí, te diré que no me gusta cómo están las cosas, pero tampoco tengo intención de entrometerme. Por ahora sólo quiero estar encerrado. No quiero volver al colegio de los idiotas, ni a la universidad de los idiotas, ni a la fábrica de los idiotas. No quiero ser el dueño de una sonrisa navegable. Vístete con lo mejor que tengas, y corre a tu cuarto. Nadie puede sacarte de allí. Nadie puede entrar en tu cuarto, nadie puede entrar en el mío. La contraseña cambia cada vez que intentas recordarla. Las ventanas son negras. Las paredes son de piedra. El ascensor está roto y las escaleras van desde el sótano hasta el tejado sin detenerse aquí. Échate a dormir, te avisaré cuando pase algo. Sólo saldremos cuando haya una buena fiesta. Cuando estemos todos cantando algo grande. Dios sabe que somos buenos. (16)

Si nos fijamos en la estructura, un rasgo muy característico de Loriga es la composición de la obra a partir de unidades relativamente independientes. Esto recuerda a la estructura habitual de un poemario: unidades independientes pero con cohesión, la cual confiere a la obra en conjunto una unidad y nos permite reconocer el argumento. Pero solamente si tenemos en cuenta toda la obra, ya que, si no lo hacemos así, simplemente nos encontraremos ante una sucesión de pequeños cuentos o artículos. Por

otro lado, en lo que a la estructura se refiere, en la mayoría de las novelas de esta generación, y muy especialmente en el caso de Loriga, encontramos una amplia subdivisión en capítulos que en muchos casos apenas llegan a un párrafo. Son capítulos cortos que se ofrecen como una especie de islotes independientes dentro de la novela (concebida en su conjunto como un archipiélago). *Caídos del cielo* está estructurado mediante capítulos que se dividen en subcapítulos. Y en *Lo peor de todo* y *Héroes*, aparecen estos capítulos cortos, de apenas un párrafo. Por ejemplo, en la primera de ellas podemos encontrar un capítulo que, en su totalidad, ocupa algunas pocas líneas:

Leí en el periódico que un pastor había derribado un helicóptero de una pedrada. Resulta que el helicóptero andaba por allí asustando al rebaño y al pastor se le ocurrió que a lo mejor conseguía ahuyentarlo a pedradas. Después aparecieron los de la televisión y los de la radio y los de los periódicos y al pobre hombre le faltaban piedras para sacarlos a todos de su prado. No debe ser nada fácil tirar un helicóptero de una sola pedrada. A veces las cosas son tan raras que hacen gracia, aunque se mate la gente. Fran cuando quería echaba a correr y yo no podía seguirle. Veía cómo se alejaba cada vez más y me entraban ganas de morirme, por eso me tiraba siempre al suelo y me ponía a gritar como si me hubiese roto una pierna, para que Fran diese media vuelta y me cogiese de la mano. Si corría otra vez deprisa se me escapaba la mano y no tenía más remedio que volverme a tirar por el suelo.
(31)

Por último, al referirnos a las técnicas narrativas de este grupo literario, aspecto muy cuidadosamente estudiado por la crítica, podemos observar otro rasgo muy frecuente en todos ellos: la llamada “técnica de la grabadora”⁴, que consiste en reproducir sobre el papel conversaciones naturales recogidas en la calle. Un ejemplo literal de esto lo encontramos en *Caídos del cielo*, donde el hermano mayor “se levantó un día y grabó en una cinta todo lo que la gente decía por la calle” (57), y éste fue el resultado:

Nunca, puede que sí, a mí también me importa, todo lo que quieras y nada por ahora, sigo esperando, no creo que tenga fuerzas, ya te lo daré mañana, no hay dinero, no hay dinero, no hay dinero, vete, ven, vete, vuelve, estoy

4 Término tomado de Navarro Martínez, Eva, *La novela de la generación X*.

solo, ya no me importa, hemos ganado, las cosas que tú me dices, perros en las piernas y gatos en la cabeza, corre, corre, corre, demasiado tarde, demasiado pronto, haberlo dicho, otra vez solo, si no fuera tan guapo, Dios sabe que lo he intentado, nadie sabe cuánto, no me quiere, dos suspensos, un trabajo nuevo, zapatos nuevos, coche nuevo, apenas puedo mover las manos, soy joven, ya no soy tan joven, dos niños solos, ¿no serán de nadie?, qué raro, solo, nunca había visto animales en el parque, si no llueve o a lo mejor llueve... y al principio y al final de la grabación:

Te quiero, ya no te quiero. (57-58)

Pero la utilización de esta técnica vas más allá que la simple reproducción sistemática del sonido de una grabadora. Encontramos diálogos de formas muy variadas: el tradicional, el que se introduce dentro de un monólogo o una narración, sin hacer separación entre un personaje u otro, o el que se presenta como estilo indirecto. En ocasiones, como veremos más adelante, estos diálogos se acercan más al cine que a la novela, y aportan a ésta mayor fluidez. Por ejemplo, en *Caídos del cielo*, observamos como el narrador no interviene para introducir los diálogos, y en los casos en que aparece, su fin es describir la situación y no introducir el diálogo:

Le dije a la niña que si quería ver nuestro camerino y al entrar se quedó muy sorprendida de lo bonito que era.

_ ¿Por qué vosotros tenéis todo esto y nosotros no?

La pobre parecía muy decepcionada

_ No sé, supongo que es porque mi hermano tiene mejor puntería que tu padre. (89)

Los diálogos en *Héroes* se presentan de una forma muy distinta, ya que, aunque existen, se supone que el personaje está solo en la habitación. Esto puede deberse a dos razones: una, que el narrador recuerde conversaciones pasadas y, otra, que responda a una entrevista que se hace él mismo, mediante una conversación imaginaria. A lo largo de toda la obra, podemos encontrarnos diálogos como éste:

¿QUÉ ESPERAS DE TUS CANCIONES?

Bien, estoy aquí metido, en mi cuarto, y las canciones van saliendo y yo sólo espero que no me dejen tirado, espero de las canciones todo lo que no me han dado mis padres, ellos eran muy buenos con los consejos y con las minas. Ponían millones de minas en el pasillo, decían, chico estamos a tu lado, sólo

queremos ayudarte, pero cuando salía al pasillo sólo veía sus minas escondidas debajo de la moqueta. Espero poder andar por encima de mis canciones más tranquilo de lo que andaba por encima de los pasos de los demás.

¿VAS A ESTAR AQUÍ MUCHO TIEMPO?

Voy a estar aquí para siempre.

1.2.2.- Personajes a lo Loriga.

Al leer las novelas de Loriga, nos damos cuenta de que todas ellas comparten un tono común. Da la impresión de que nos encontrásemos siempre frente al mismo personaje expuesto a diferentes situaciones, ya que todos sus protagonistas poseen numerosos rasgos comunes. Veámoslo con cierto detalle.

En primer lugar, la mayoría de los personajes de Loriga son seres anónimos, sin una identidad específica que los singularice frente al resto de la humanidad. Carecen de rasgos que los personalicen y en muchos casos carecen también de nombre. Así sucede, por ejemplo, con los personajes de *Caidos del cielo*, donde el hermano menor habla de la chica, su hermano, su madre o la policía en términos generales, hasta el punto de que la identificación es tan imprecisa y tan amplia que la historia puede estar hablando de cualquier hermano menor, cualquier chica, cualquier hermano mayor, cualquier madre o cualquier policía. No se ofrece una personalización individualizada de ellos, y pueden ser cualquiera. En *Héroes*, esta no-identidad se manifiesta en el personaje narrador, del cual no conocemos su nombre, ni sabemos en realidad nada de él, ya que, hasta lo que nos cuenta sobre su vida parece irreal. La única identidad es la de las estrellas que admira y que, en el lugar en el que se encuentran, no son reales, por lo que tampoco es una identidad verdadera. Por último, en *Lo peor de todo* sí existe una identificación de los personajes, con nombre y apellidos en algunos casos, o con una inicial, como T, en otros. Pero lo que más llama la atención es la identidad fluida o inestable del narrador protagonista. Él mismo se inventa hasta su propio nombre, alejándose así de una caracterización precisa y específica:

Yo ahora me llamo Elder Bastidas, pero antes no. Antes, cuando era pequeño, tenía otro nombre que me habían puesto mis padres al nacer. Me lo cambié porque no me gustaba. No es que fuera feo, es que no me sonaba mío. Elder

Bastidas es un nombre que le robé a uno de esos cretinos de la Iglesia de Jesús de los Santos de los Últimos Días mucho antes de que me enrolase con ellos y empezase a transitar por sus caminos de infinita alegría. (16)

Todas las novelas de este periodo están construidas y narradas desde la primera persona. Este protagonista posee una serie de rasgos comunes, que se reiterarán en toda la narrativa de Loriga y se caracteriza muy especialmente por la desesperación que siente ante una sociedad que no le comprende. De ahí que busque casi febrilmente la soledad y que manifieste un fuerte pesimismo frente la existencia. Además, este narrador es la instancia focalizadora, por lo que la única visión de los hechos que nos ofrece es la suya propia. Su vida actúa de eje central en la historia y de él depende que el lector conozca más o menos detalles de los acontecimientos que se relatan. En *Héroes* o *Lo peor de todo*, este narrador es un personaje más que nos ofrece sus observaciones y reflexiones. En *Caídos del cielo*, el hermano pequeño actúa además como narrador omnisciente, ya que los detalles que no conoce se los revela la chica:

El sol entraba por las ventanas abiertas y también el viento que la despeinaba y la volvía a peinar y no hacía ni frío ni calor, ni era pronto ni demasiado tarde, los dos bebían cerveza y la carretera se alargaba como si no fuera a terminarse nunca y parecía de verdad que Dios estaba tocando todos sus grandes éxitos. (139)

1.3.- Influencias

1.3.1.- Influencias del cine, la televisión y la música

Para empezar, debemos recordar que toda la generación a la que pertenece Ray Loriga creció alimentando su imaginario a través de las imágenes que proporcionan el cine y la televisión y todo ello se refleja muy directamente en su literatura. Pero, además, en el caso de Loriga hay que sumar la presencia de la música popular y, muy especialmente, del rock que, junto con el cine y la televisión es uno de los pilares fundamentales de su mundo de ficción. Se trata de una presencia temática y de la aparición de elementos fácilmente reconocibles por el lector, pero que también se manifiesta en las técnicas y en los recursos empleados por el narrador.

Abordaremos primeramente la cuestión del cine. Para el grupo de Loriga y los posteriores, el hecho de haber crecido con el cine hace que éste alimente el subconsciente de toda su generación, proporcionando una serie de imágenes y de sensaciones compartidas y compartibles. En la obra de Loriga, la mayoría de evocaciones de películas remiten al cine de Estados Unidos.

Para los personajes de estas novelas, el cine y la realidad no pueden separarse, incluso son aspectos íntimamente imbricados en la propia vida. Para el narrador de *Caídos del cielo*, su hermano y la policía “hablaban como en las películas”. La vida real imita al cine. Además, se intenta imitar a los actores, convertirse en *otro*, y es precisamente en la novela antes citada en donde el narrador llama a su hermano Bruce Lee porque intenta parecerse a él.

Los dos subgéneros cinematográficos con mayor presencia en las obras de Loriga son las *road movies* y el cine gore. El primer tipo, muy presente en *Caídos del Cielo*, tiene su origen en Estados Unidos y cabe recordar que el argumento típico gira en torno a un viaje, convertido en metáfora de la vida, y el escenario, como su propio nombre lo sugiere, es casi siempre una larga carretera que atraviesa el desierto. Esta carretera sirve para que los personajes busquen respuestas a su destino, y se ofrece como un espacio de libertad.

En lo que se refiere al cine gore, podemos reconocer su influencia en la novela recién mencionada y también en *Lo peor de todo*. En ésta comprobamos que el protagonista se siente atraído por la violencia, tal y como él mismo lo confiesa: “En algunas películas se muere la gente y en otras no. A mí me gustan las que tienen muertos y gente odiándose a conciencia los unos a los otros” (8).

Por otro lado, podemos comprobar cómo Loriga adapta técnicas propias del cine a su lenguaje narrativo:

- Técnica fragmentaria: Existencia de capítulos que enlazan unos con otros con cualquier pretexto, sin que exista mucha relación entre ellos. Esto es muy visible en *Héroes*, donde el propio Ray Loriga ha dicho en varias entrevistas que tiene dos lecturas, una seguida de principio a fin y, otra, como sucesión historias independientes. Y algo parecido es lo que ofrece *Caídos del cielo*, donde algunos de los capítulos no tienen relación aparente con los otros.
- Simultaneidad de planos: recurso utilizado en *Caídos del cielo*, donde se narran simultáneamente dos planos: la huida del hermano mayor, por un lado, y, por el otro, la situación de su familia debido a este hecho.
- Collage narrativo: presenta *Héroes* de forma similar a una película surrealista, donde la narración se compone de escenas poéticas individuales. Loriga es propenso a una efectividad en sus frases basadas en las imágenes, en la importancia de lo visual.
- Flash-Back: por ejemplo, en *Caídos del cielo*, podemos reconocer los muy frecuentes e imprevisibles saltos temporales.
- Ritmo: un ritmo variable, según la intensidad de la escena. En *Héroes*, por ejemplo, el ritmo aumenta cuando el personaje está drogado o enumera las imágenes de la televisión y sus recuerdos.

Además de todo esto, debemos destacar también que los diálogos son directos y muchas veces recuerdan a un guion de cine, mientras que las descripciones, en muchas

ocasiones, parecen estar concebidas desde una cámara imaginaria, como si ésta encuadrara la imagen.

Con respecto a la influencia que ejerce la televisión en la obra de Loriga, ya hemos comentado que es común, e intensa en toda su generación, debido a que crecieron con ella y se han visto educados por las imágenes de la pequeña pantalla. No sólo se reconoce la influencia de las películas, sino que también debemos tener en cuenta el influjo de la publicidad y de los programas informativos que están preparados para el consumidor. Además, con la explosión de la cultura audiovisual se han introducido nuevas palabras, que entran a formar parte del léxico común de estos jóvenes.

La televisión es, en *Héroes*, la única compañía en el encierro del protagonista, el único contacto que tiene con la realidad y él puede decidir qué canal ver en cada momento, o puede utilizar el vídeo o, incluso, apagarla. La televisión hace menos daño que la realidad porque está más lejos, está separada por un cristal, de una forma pasiva, ya que el protagonista no tiene valor para enfrentarse al mundo tangible. Además, en esta obra se observa la influencia de la violencia televisiva:

Estaba sentado mirando la televisión con el volumen bajado, uno de esos dibujos animados japoneses en los que unos niños con los ojos inmensos tratan de destrozarse a otros niños con los ojos inmensos. Todos parecían estar muy cabreados. No eran más que niños pero tenían unas pistolas cojonudas y unas ametralladoras del futuro con cañones tan grandes como la taza del váter. Estaba viendo los dibujos y escuchando un disco de Red Hot Chili Peppers y eso era todo lo que quería hacer por el momento. (5)

En *Caídos del cielo* se hace una profunda crítica a la manipulación de los medios de comunicación, que utilizan la vida privada de las personas más infelices. Buscan el morbo a través de las desgracias ajenas. Un ejemplo de la manipulación de estos programas se observa en “*TODOS SOMOS UNO*”, donde la unidad familiar sirve como excusa, y los responsables del programa intentan convencer a la gente de que no se aleje del camino marcado ya que si lo hacen no sólo repercutirá en ellos mismos, sino también en su entorno. Asimismo vemos como la muerte del hermano se ofrece como un espectáculo más, y no como el suceso profundamente trágico que es en realidad:

_ Luego le di en el pecho, no quería darle tan arriba, en realidad tenía miedo de estropearle la cara. Era la ostia de guapo. Con eso bastaba, allí ya había mucha muerte, pero detrás de mí se volvieron como locos. Empezaron a tirar con todo, te juro que me asusté, parecía una puta guerra. Yo nunca me había visto en una igual, disparaban los de los cuerpos especiales y la policía local y los de la secreta, disparaban todos, desde arriba y desde abajo, desde el jodido helicóptero también. Le reventaron. Menuda mierda, cincuenta cazadores tirándole a un pato muerto. Cuando dejaron de tirar me acerqué al cuerpo, pero tu hermano ya no estaba allí. Había un chico en el suelo. Pero te juro que no se parecía a él. [...]

_ Se ponían en fila los muy hijos de puta. Tiraban por tirar. Todos querían ser famosos, pero te juro que lo maté yo, cuando los paletos sacaron las pistolas ya estaba muerto... o casi. (164-165)

Y, por último, la mayor de las influencias que se puede descubrir en la obra de Loriga en lo que se refiere a otros lenguajes que no sean propiamente literarios, es la de la música, y, más concretamente, la de la música rock.

La música funciona en las novelas de Ray Loriga como una banda sonora. Se trata de novelas visuales, pero en ellas está presente el sonido. Y no solamente por las descripciones de canciones o las referencias a artistas musicales, sino porque la música a la que se alude en el texto despierta la capacidad evocativa del lector y opera en la práctica como un trasfondo sonoro. Además, se menciona un grupo y se transcriben sus letras como parte del texto, y de esta forma se potencia el sentido lírico. Hay también innumerables referencias a elementos estéticos de un artista determinado y, en muchos casos, la música contribuye a un mejor conocimiento del personaje, de sus gustos y del ambiente de la novela. Pero para que todo esto funcione, se requiere un esfuerzo por parte del lector, que debe identificar, de un modo u otro, las referencias musicales.

La música rock sirve de inspiración a estas novelas también en otro aspecto, el de explorar el lado más salvaje de la vida. Como los Rolling Stones con su tema (*I can't get no*) *Satisfaction*, se dificultan las relaciones de los personajes con el resto de la gente, con su entorno, o como aparece en los Ramones, las drogas se presentan como un medio de escape.

En *Lo peor de todo* encontramos con personajes que pertenecen a los estratos más marginales de la sociedad, como pueden ser vagabundos, putas, yonkis, locos, maltratados, delincuentes, parados... o personajes rechazados por la sociedad, como el demonio o Judas. Además, hay una frustración común en los personajes de Loriga, un fracaso propio debido a que se sienten demasiado acabados para intentar salir del hoyo, lo que acaba consiguiendo que las personas que algún día les apreciaron terminen por abandonarlos. Asimismo se describen los instintos más bajos, más primitivos, que rompen con los valores convencionales y con los tabúes sociales. Basta un ejemplo tomado de la obra mencionada:

Cuando eres niño no quieres ser buena persona por nada del mundo, quieres tumbar a los pesos pesados, ser expulsado de dos de cada tres clases y hacerte pajas hasta que te den calambres en las manos. Cuando eres niño quieres quemarte en el infierno y ver cómo todo el jodido colegio te admira por ello.
(13)

Son seres que manifiestan una actitud crítica frente al sistema, haciendo patente su odio y su atracción por la sangre y la violencia. Son personajes antisociales que buscan apartarse de lo establecido y destruir las normas. Atacan a la institución de la familia, que funciona según lo dicta el sistema. En *Lo peor de todo*, un niño asegura que tiene sexo con su madre: “Carlos Echevarría estaba muy salido, pero aun y así, no me creo que se tirase a su madre” (25).

En *Caídos del cielo*, y en el resto de las novelas de este primer periodo, nos encontramos con una sintaxis que se asemeja a la estructura de una canción. Elige una idea y la transforma, dándole vueltas hasta llegar de nuevo al principio, siempre con frases cortas que se asemejan a versos. Además, podemos encontrar también una similitud con la estructura de las canciones de estrofa y estribillo: el autor reitera ideas y sucesos a lo largo de la novela, pero introduciendo en cada caso pequeñas modificaciones (por ejemplo, el punto de vista). Incluso los dos asesinatos se mezclan y se funden hasta el punto de parecer solo uno. Y todo ello aporta una sensación, buscada por el autor, de escuchar un estribillo musical:

Treinta kilómetros después del segundo asesinato sonó un trueno. Treinta kilómetros exactos, ella los había contado. Un rato después sonó otro, más

cerca. Pro fin el cielo se volvió negro y empezó a llover. Eran las ocho y media de la mañana pero parecía de noche.

Ella tenía miedo. (133)

La novela más conectada con el mundo musical, al menos en mi opinión, es *Héroes*. En ella confluye el empleo de una estructura de inspiración musical con la presencia de referencias y alusiones musicales. El propio Loriga ha declarado más de una vez que la estructura de *Héroes* está concebida como un disco de música en el que las pistas son independientes pero que luego se pueden pensar como un conjunto. Incluso en la estética del libro podemos encontrar similitudes con un disco puesto que en la portada aparece la foto del propio Ray Loriga con el pelo largo, cazadora vaquera, grandes anillos y una cerveza en la mano. En alguna entrevista, Loriga cuenta que se eligió esta portada porque la modelo que tenían en un principio falló y utilizaron esta imagen de una entrevista que le habían hecho anteriormente.

Por otra parte, en esta novela, como señala Irene Gómez Castellano⁵, “la música y la adicción están estrechamente conectadas, por lo que es imposible estudiar la adicción a las drogas y la presencia de la música como facetas desconectadas entre sí” (8). Por lo tanto, podemos observar cómo para el narrador de la novela escuchar música es como estar borracho o drogado, y es una experiencia que se acerca incluso al ascenso místico descrito por Santa Teresa, figura importante en la trayectoria de Loriga y, quien, tiempo después, protagonizará una de sus películas. Sin embargo, este ascenso resulta frustrado, como sucede en toda la generación X, con cada intento de superación. Y esa frustración se manifiesta de nuevo, ya que el protagonista intenta convertirse en un ángel o un héroe, pero solamente puede reflejarse en la música e imaginando a las estrellas que tanto admira.

El personaje que marca una línea fundamental en la novela es David Bowie, y a él se le debe el título, que fue tomado por Loriga de una famosa canción homónima. Según Irene Gómez Castellano⁶, la presencia de Bowie se manifiesta también de otra forma

5 En su artículo *Quedarse colgado: la adicción en Héroes de Ray Loriga*

6 En su artículo *Quedarse colgado: la adicción en Héroes de Ray Loriga*

indirecta, ya que identifica un claro paralelismo entre el aislamiento y la situación personal del protagonista de *Héroes*, en un estado similar al que inducen las drogas, y el del personaje que aparece en la canción *Space Oddity*. Además, el propio Bowie hace acto de presencia en la novela cuando es mencionado directamente por el protagonista:

Las cosas pueden viajar de las estrellas al suelo a una velocidad de vértigo. Entonces hay que ser David Bowie para no abandonar, porque todas las canciones que cantas en voz alta se quedan solas en el aire, como el reflejo está más solo que tú mismo, porque no sabe quién coño lo ha puesto ahí, ni qué es lo que se espera de él. El reflejo siempre tiene miedo de defraudarte y por eso te mira con esa cara, el pobre. (50)

1.3.2.- Influencias literarias.

Tal y como ha corroborado Eva Navarro Martínez⁷, una de las críticas más comunes hacia a los autores de la generación X tiene que ver con sus carencias lectoras. Para muchos críticos sus influencias van poco más allá del rock y del llamado *dirty realism* estadounidense. Sin embargo, no es difícil descubrir en ellos otras presencias importantes y quizá menos esperadas: desde la filosofía de Nietzsche hasta los ecos de alguno de los escritores españoles clásicos.

En primer lugar hablaremos de la influencia que ejerce en *Héroes* Kerouac con su libro, *Los subterráneos*. Encontramos un estilo común, una prosa que se acerca al ritmo de la música, o lo que es casi una escritura automática en muchas escenas. Por otro lado, en lo que se refiere a las coincidencias argumentales, encontramos una relación de amor entre los dos protagonistas muy similar en ambos casos, aunque no podemos hablar de una coincidencia exacta, porque hay también una diferencia evidente, y es que en la relación de los personajes de Loriga la mujer no está presente físicamente. Y, por último, en ambas obras aparece una relación familiar fracasada. En esta misma obra, aparecen los mismos juegos con la ortografía, la puntuación y las mayúsculas que surgen en *Tarántula* de Bob Dylan.

7 En *La novela de la Generación X*

Por supuesto, la influencia del *dirty realism* estadounidense es evidente en toda la obra de Loriga. Ambos coinciden en plantear relatos escuetos, descarnados, con paisajes vacíos o habitados por gente sin pasado ni futuro, cuya vida se reduce a sobrevivir en una sociedad que les condena a la incomunicación y en un mundo donde todo idealismo ha sido desterrado. Por otra parte, observamos la influencia de Silvia Plath, tanto de su poética como de su novela *La campana de cristal*. Aparece un tono similar en la narración, pero también los temas reincidentes en ambos autores, como las alusiones a los padres, la obsesión por el tiempo, la lucha con el propio ser y la búsqueda de un hueco en el mundo que les rodea y al que no saben cómo enfrentarse y, por supuesto, la muerte.

De nuevo, en *Héroes* puede aparecer la filosofía de Schopenhauer, muchas veces a través de Pio Baroja, cuya influencia describiremos más adelante. Schopenhauer sugirió que el arte es, para el ser humano, una liberación momentánea del dolor, el tedio y la insatisfacción de vivir, y para el protagonista de la novela éste arte es la música popular y el cine, que son lo único que le mantiene con vida. La música se convierte así en una tabla de salvación y en una alternativa a la vida diaria.

Debido a ello, los personajes mantienen una lucha con el mundo al que no consiguen adaptarse. Aunque en realidad detestan la sociedad, sienten una angustia existencial al no completar la aclimatación. Muestran un conflicto entre lo que de verdad se quiere y la impotencia o apatía a la hora de actuar, ya que comparten el convencimiento de que todo da lo mismo, puesto que no servirá para nada. Para los personajes de Loriga, sólo hay una solución ante este conflicto: disparar, ya sea metafóricamente, como en *Lo peor de todo*, o de forma real, como en *Caídos del cielo*.

Y, por último, hablaremos de las influencias literarias españolas en esta etapa en la escritura de Loriga, ya que según evolucione su escritura, éstas irán variando. Principalmente encontramos dos en este momento: el surrealismo, concebido a través del Lorca de *Poeta en Nueva York*, y Pío Baroja, con *El árbol de la ciencia*. Aunque también podremos encontrar alguna otra, como puede ser la literatura picaresca de *El Lazarillo* o *El Buscón*.

Con respecto a la presencia del surrealismo en Loriga, y en lo que se refiere al estilo y al argumento, podemos encontrar algún ejemplo en *Héroes*, en donde en ocasiones parece que el proceso creativo funciona al margen de la conciencia vigilante, y se buscan espacios más allá de la realidad, a través de los sueños, las drogas o la escritura automática:

Puede que algunos piensen que estás perdido, pero no eres tan débil como creen. Cuando despiertes mira debajo de la almohada y cuéntale a todos los chicos del barrio lo que has encontrado. Donde escondiste un diente hay ahora un tiburón. En mi cuarto ya no hay nada que no dependa de la suerte. Todos los cambios son extraños y ninguna revuelta te pilla con el peinado adecuado, pero eso no es malo. Los desorientados son chicos con un millón de opciones distintas. (13)

Pero si nos centramos más concretamente en el caso de *Poeta en Nueva York*, hay varios puntos de coincidencia: el empleo de una imaginería similar o la mención recurrente a los niños y la infancia, que representan la inocencia en contraposición con el periodo en el que comienza el descubrimiento de la crueldad, pero también algunas menciones mucho más oscuras, como las imágenes de niños muertos, mutilados o sufrientes (en *Héroes* se habla, por ejemplo, de “aquellos niños a los que alguien se comió una vez” (30), o de “un país que desayuna niños” (113), mientras que en *Caídos del cielo* se escribe: “Y ¿si te encontraras con un perro que se está comiendo a un niño?”(61))⁸. Pero también el feroz ataque a la Iglesia y a su hipocresía presente en ambos casos⁹ o el uso de metáforas desgarradas que caracterizan un lenguaje

8 En *Lo peor de todo* podemos ver como Elder nos dice sobre la Iglesia que:

El médico me había preguntado por las estampillas de la Virgen María y de Nuestro Señor Jesucristo y de no sé cuántos santos que M solía llevar encima en los peores días, pero yo me había reservado mi opinión porque no mantengo muy buenas relaciones con la iglesia. De niño me lo había tragado un poco y pedía perdón a Dios después de cada paja, pero es que de niño te cuentan muchas estupideces y como eres pequeño y tienes las orejas más grandes que cualquier otra parte del cuerpo entra todo. Después con los años seguí con las pajas.

De niño me dijeron que si mordías las hostias mordías a Dios, así que me pasaba horas y horas con la oblea pegada al paladar haciéndome cosquillas y volviéndome loco. Es sólo un ejemplo.(15)

9 Artículo *Muertes postmodernas. Necrofilia y necrofobia en la obra de Ray Loriga*.

descarnado y agresivo, al igual que la sucesión de imágenes violentas. Por último, un agudo sentido crítico, presente en toda la obra de Loriga, que cuestiona abiertamente una sociedad depredadora como la actual en la que el más grande pisotea al pequeño.

La última influencia literaria visible en Loriga a lo largo de esta etapa y que merece la pena mencionar es la de Pío Baroja y su novela *El árbol de la ciencia*. La principal diferencia que encontramos es que las obras de Loriga tienen una carga filosófica menor que las de Baroja. Pero, por otro lado, es común el estilo seco e irónico y las descripciones amplias de personajes y escenarios. Asimismo, los personajes de Loriga, como los de Baroja, pertenecen a una clase media-alta que se mezcla con los estratos más bajos de la sociedad, representando en los textos el Madrid más decadente y miserable. En ambos hay una crítica profunda a la hipócrita sociedad española, a la que Loriga culpa de que mucha gente se comporte de forma insatisfactoria.

1.4.- Temática recurrente.

En la primera etapa de la obra literaria de Ray Loriga, encontramos varios temas reiterados que acaban por conferirle una seña de identidad a su estilo, y que, de uno u otro modo, lo caracterizan como escritor. Evidentemente, parte de la temática recurrente en este periodo de Loriga ya ha sido mencionada en los apartados anteriores, pero intentaremos unificar algunas de las ideas, para poder tener una visión más clara y concisa de los asuntos que se repiten una y otra vez en todas sus obras.

En primer lugar hablaremos de la visión que sus novelas ofrecen sobre la sociedad contemporánea. Como ya hemos señalado anteriormente, los protagonistas de las obras de Loriga se revelan como personas que, de una u otra forma, están inadaptadas en su entorno social. Un constante conflicto con la sociedad y una crítica feroz hacia una estructura económica y social donde el pez grande se come al pequeño y nadie hace nada por evitarlo. Para Loriga, la ciudad es desde el principio de su carrera literaria un personaje más, y eso será una constante en toda su literatura, cobrando mucho peso en varias de sus novelas. Son relatos urbanitas, localizados en un espacio donde los personajes se desenvuelven a duras penas, pero con la conciencia de que ése es el ambiente que les ha tocado vivir.

Además de cuestionar la sociedad en su conjunto y los valores que sustenta, Loriga nos habla de los comportamientos y de las relaciones sociales. En primer lugar, somete a un severo juicio las relaciones familiares, criticando con dureza el estatuto familiar clásico. Por ejemplo, en *Caídos del cielo* uno de los policías explica los hechos sucedidos por la ausencia – culpable – del padre. Como la familia no es como debe ser tradicionalmente, ocurren cosas de ese tipo:

Había uno en la puerta con cara de bueno, era el único que iba de uniforme.

_ Es que unos chicos sin padre.

No paraba de mirarme. Dijo eso del padre mirándome. Como diciendo, señora, éste es el próximo, si quiere se lo mato ya y acabamos antes. (22)

También se describen múltiples relaciones amorosas o sexuales, que siempre, de un modo u otro, acaban frustrándose. En *Caídos del cielo* la relación se frustra por la muerte del hermano mayor, pero la relación de los dos adolescentes va más allá. La

chica busca en él una figura de dominación, incluso llega a pedirle que la pegue. Además, es ella la que propicia los encuentros sexuales y muestra una obsesión casi compulsiva por mostrar su cuerpo desnudo. El muchacho, por su parte, es el protagonista pero en este caso parece en realidad más un espectador que un verdadero actor, ya que se muestra casi siempre frío e impassible. En *Héroes* y en *Lo peor de todo* las relaciones amorosas, de nuevo frustradas, son cosa ya del pasado y son evocadas como el recuerdo de un momento más feliz, en el que T y la muchacha rubia acompañaban a los protagonistas de las historias.

A pesar de la existencia, en una mayor o menor franja de tiempo, de relaciones con otros personajes que forman parte del paisaje social, todos los protagonistas son seres solitarios. Algunos por el propio placer de la soledad, o como resultado de no haber encontrado el lugar que creen que les corresponde en la sociedad, lo que les lleva a refugiarse en una soledad buscada. El protagonista de *Héroes* afirma en esta línea:

Antes de que todo empezara a moverse decidí que lo único que necesitaba era una habitación pequeña donde poder buscar mis propias señales. Sabía que no debería haber abandonado la primera habitación. Hacía casi diez años que lo había hecho. Vi claramente que todo funcionaba mal desde entonces. Empecé a imaginar cómo sería mi nueva habitación y decidí que no saldría de ella hasta estar verdaderamente capacitado para engrosar las filas de los ángeles. (3)

La soledad y la frustración alimentan, por otra parte, un pesimismo radical. Ese pesimismo es también culpable en ocasiones de la soledad en la que viven (en una especie de retroalimentación perversa) y no permite que el personaje evolucione, condenándolo así a permanecer recluso en un círculo vicioso del que es incapaz de salir. La frustración los anula como personas y no aspiran a hacer nada, ya que cualquier cosa que hagan resultará inútil, como se señala en *Lo peor de todo*:

Lo bueno de los trabajos sencillos es que te mantienen las manos ocupadas un buen rato y después te vas a casa tan cansado que no puedes pensar en nada, te metes en la cama y te duermes. Creo que de alguna manera, tarde o temprano voy a tener que matar a alguien. Si me dieran a elegir no me importaría empezar por uno de esos que ponen vidrios rotos sobre las vallas de sus casas. Se puede matar a un mierda de esos igual que se puede acabar con los que le dan al balón sin pararse a mirar dónde va, sin el menor

remordimiento. Yo a T nunca le hablaba de estas cosas, así que no sé por qué deja que se le suba encima cualquier imbécil. (52)

Otra línea temática en la obra de Loriga es la de la violencia, tanto verbal como física. Una violencia normalizada, cotidiana, que a los personajes les parece totalmente corriente. Esa violencia se manifiesta a lo largo de *Lo peor de todo*, e impregna prácticamente todas las reflexiones del protagonista:

El empleado del mes tiene su gorrita que es igual que la mía y tiene su preciosa foto que lo vigila todo. Voy a aplastarle el cráneo debajo de su hamburguesa de cartón, voy a reventarle con el mazo del hielo y me voy a quedar tan ancho, porque ni siquiera es un tío simpático. (52)

Pero la violencia puede ir más allá y llegar incluso a reflejar los malos tratos, aspecto muy presente en *Caídos del cielo*, en donde la chica que acompaña al protagonista en su viaje huye en realidad de un padre que la pega. Pero no solamente en este caso, porque, por ejemplo, al describir a la familia que encuentran en el campo, el narrador señala que la mujer, el perro y el niño que sale del armario estaban asustados. La violencia alcanza su punto más alto cuando la muchacha le pide al protagonista que la pegue durante un acto sexual, a lo que él, en principio, no reacciona, le cuesta reaccionar, y al final sólo se nos dice sin más precisión que “levantó la mano y ella cerró los ojos esperando el golpe” (139).

Toda esta violencia desemboca finalmente en la muerte. Una muerte que Loriga nos recuerda que forma parte de la misma vida. Por eso, sea simbólica o real, la muerte es un tema recurrente en todas las obras de este autor. Según Eva Navarro Martínez⁹:

Esta “atracción” necrofílica aparece frecuentemente desdramatizada y rodeada de grandes dosis de nihilismo. Otras veces le sirve al autor para hacer una aguda crítica a ciertos actos de violencia reales y a su representación en los medios de comunicación. El tratamiento banalizado de la muerte en la obra de Loriga dentro del contexto actual nos remite a lo que ya se ha señalado como uno de los rasgos más característicos de la cultura postmoderna: la representación trivializada de la realidad, especialmente en medios como el cine y la televisión. (293-294)

En *Lo peor de todo* la muerte se presenta bajo una mirada casi irónica. El protagonista menciona constantemente a lo largo del relato su deseo de cometer un

asesinato, pero la muerte se le adelanta. Lleva planeando un tiempo el asesinato perfecto – quiere deshacerse del encargado del mes -, y, el día en el que decide llevarlo a la práctica, se le adelanta el gordo Lorenzo, con lo que el lector se enfrenta de nuevo a una acción frustrada:

Al entrar me encontré con el gordo Lorenzo sentado junto a una de mis cestas de patatas con el mazo del hielo en la mano y la sangre cayéndole desde sus gordas manos hasta sus pies gordos. Encima de mi cesta estaba el empleado del mes. Herido, asustado, aturdido, con una herida sucia y fea sobre la cabeza, pero no muerto. El 22 de enero resultó ser un mal día para los ingleses, para el gordo y para mí. (67)

En *Caídos del cielo* la muerte es real, y, en concreto, se describen tres muertes a lo largo de la novela. Estas muertes son el motor para que se inicie la acción y para que se termine la historia. Dos de ellas, la del guarda de seguridad y la del dependiente de la gasolinera, apenas tienen valor moral en la novela, ya que “se lo merecían”, y el lector no consigue sentir lástima por las víctimas. Sin embargo, cuando muere el joven protagonista, es posible identificarse con él y el lector puede sentir lástima por ese joven, aunque sea un asesino.

El tratamiento de la muerte en *Héroes* es, sin embargo, ligeramente diferente. Para empezar, no se trata de un asesinato, sino de un suicidio, que es además un suicidio simbólico, ya que el personaje se mantiene físicamente vivo, pero no vive con plenitud, puesto que está encerrado en una habitación:

Si me preguntas a mí, te diré que no me gusta cómo están las cosas, pero tampoco tengo intención de entrometerme. Por ahora sólo quiero estar encerrado. No quiero volver al colegio de los idiotas, ni a la universidad de los idiotas, ni a la fábrica de los idiotas. No quiero ser el dueño de una sonrisa navegable. (16)

Debemos también hablar del tiempo en las primeras novelas de Loriga. En toda su obra, como veremos más adelante, se revela una aguda preocupación por el paso veloz del tiempo. Esta preocupación se manifiesta en las continuas alusiones a la infancia, una infancia pasada, de la que sólo quedan recuerdos, sobre todo en *Caídos del cielo*:

De niño lo peor eran las noches durmiendo poco esperando a que M nos hiciese alguna de las suyas y los días sentado en el colegio poniéndome

colorado cada vez que alguien mencionaba mi nombre o ponía cara de ir a mencionarlo. Lo mejor eran los partidos de fútbol. En cualquier caso, supongo que los malos ratos te hacen más duro, o más listo o algo. Cuando estás en el colegio con todo el patio del primer turno de recreo mirando cómo te pones colorado no puedes pensar en la cantidad de horas y de días y de años que te quedan por delante, porque si lo haces vas y te mueres. (18)

Aunque no es recurrente en la temática de Loriga, debemos hacer mención, por último, a la interesante teoría de A. Caro Martín¹⁰ sobre el viaje iniciático de Caídos del cielo. Primero nos habla sobre la idea de que nos encontramos ante una novela de iniciación, en la cual aparecen la mayor parte de las características necesarias para pertenecer a este género: la infancia, representada de dos formas, por un lado, la oposición entre el hermano mayor y el pequeño y, por el otro, el paso a la madurez de ambos debido a los sucesos; el conflicto generacional, ya que los adultos en la obra representan el mal, y el hermano mayor mata por justicia, para eliminar a esos seres mezquinos; el conflicto con la sociedad, ya que el protagonista al matar a los personajes malos soluciona lo que la sociedad no puede hacer; la autoeducación, las decisiones del hermano mayor le llevan a tomar un camino, al no saber que camino elegir se deja llevar hasta la muerte; y la alienación, debido a la falta de relaciones humanas auténticas, la presencia excesiva de los medios de comunicación y la falta de horizontes, que consiguen que no espere nada de la vida.

Todo ello, nos lo muestra el "viaje iniciático" del protagonista. Este viaje se corresponde con el descenso a los infiernos, el cual realizan antes otros muchos personajes de la literatura, la diferencia está en que el protagonista no regresa de los infiernos, si no que es el hermano pequeño el que resurge a raíz de este viaje. El hermano mayor conoce su destino desde el principio y, para él, el viaje físico es a su vez un viaje que le lleva a la libertad, a la muerte.

10 En *„América te lo he dado todo y ahora no soy nada“ Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet.*

1.5.- Cine

Primero trataremos la adaptación de *Caídos del cielo*, titulada *La pistola de mi hermano* y estrenada tan sólo dos años después de la publicación de la novela. Este fue el primer film escrito y dirigido por Ray Loriga.

La novela y la película tienen varios puntos de conexión claros y evidentes, sin embargo, lo que más llama la atención son las diferencias abismales entre un formato y otro. Loriga no pretendió en ningún momento llevar la novela al cine, sino que, como él mismo ha señalado en varias ocasiones, utilizó el argumento de la novela para crear un nuevo producto cultural y no una versión cinematográfica del texto literario.

Lo primero que deberíamos plantearnos son las similitudes que encontramos en ambos formatos de creación, para luego analizar más detenidamente diferencias. El espacio en las dos obras es el mismo: en ambas aparecen, entre otros, la casa de los hermanos, la larga carretera o la playa, además del supermercado y la gasolinera. El valor que se le otorga a cada uno de estos espacios en la película es el mismo que en *Caídos del cielo*. Si nos detenemos en los personajes, ocurre lo mismo. En el texto y en la película aparecen como personajes principales los dos hermanos, la madre de éstos y la chica que acompaña al hermano mayor en su viaje. La diferencia que podemos observar es la focalización, que es distinta en cada formato, algo a lo que me referiré más adelante. Por último, encontramos otra similitud, salvando las diferencias que se producen ante la variación de formato y focalización, que es el argumento. Las dos obras relatan los mismos sucesos. En ambos casos se cuenta la historia de dos hermanos, anónimos, y su huida tras haber cometido dos crímenes. El hermano mayor tiene una pistola con tres balas con la que mata al guardia de seguridad de un supermercado que le acusaba de haber robado, se apodera de un coche para huir y dentro descubre que hay una chica, que le acompañará a lo largo de una escapada que durará tres días. A lo largo del camino conocen a una serie de personajes. Uno de ellos, un empleado de la gasolinera, es asesinado por el hermano mayor, y muerto en ese instante. Al final, la policía mata en la playa al hermano mayor.

Hay grandes parecidos entre el texto literario y el texto fílmico. Esto se puede deber a una de las características principales de Ray Loriga, y de toda la generación X,

la influencia del cine al componer un texto literario. *Caídos del cielo* recuerda por sí misma a una *road movie*, por lo que su traslado a la gran pantalla resulta mucho más sencillo. Es decir, el propio formato de la novela se presta fácilmente a su adaptación cinematográfica. Y, también, cabe la posibilidad de que el escritor-director tuviese una idea fílmica a la hora de concebir su la novela, y que antes de escribirla ya visionase la película.

A la hora de comparar las obras de Loriga con una *road movie*, podemos encontrar significativamente el paralelismo de la novela con la película *Thelma y Louise*, obra que inspiró la novela: una fuga de dos personas perseguidas por la policía que cometen un asesinato para equilibrar la balanza de la sociedad, que de un modo u otro se había inclinado en su contra. En ambas películas, los protagonistas buscan encontrarse a sí mismos y encuentran por primera vez la sensación de libertad. En ambos casos, llegar a su destino significa la muerte, puesto que la muerte es el único final que se puede alcanzar en esta huida y, en las dos ocasiones se elige libremente, ya que es mejor morir que sobrevivir en un mundo que no les entiende. La carretera es el escenario principal y simboliza la libertad. Pero, además, hay otra serie de elementos comunes con las *road movies*. La música de su entonces esposa Christina Rosenvinge, los diálogos y los escenarios nos recuerdan también a las películas americanas.

No obstante, y a pesar de las similitudes descritas, es interesante detenerse en las variaciones entre la novela y la película. Quizás estas diferencias son lo más significativo e interesante al comparar los dos formatos.

Para empezar, vamos a analizar la diferente focalización, y trataremos, junto a ello y de algún modo, aquello que Carmen de Urioste¹¹ define como el objeto de conocimiento en ambas obras. El artículo de esta estudiosa viene a señalar que en *Caídos del cielo* el objeto de conocimiento es el hermano mayor a través de los ojos del hermano menor, cuyas reflexiones se producen debido a las acciones del hermano mayor, mientras que en *La pistola de mi hermano*, el hermano mayor aparece como sujeto de conocimiento, ya que es él el centro de la historia como hilo conductor de los

11 En su ensayo titulado “Conocimiento en *Caídos del Cielo* y *La pistola de mi hermano* de Ray Loriga”.

sucesos y es su visión la que se ofrece en la película, dejando al hermano pequeño en segundo plano.

Vamos a adentrarnos un poco más en lo antes expuesto. Evidentemente, es muy fácil observar que en la novela el punto de vista que se nos proporciona es el del hermano menor, ya que aparece como narrador en todo momento. Nos habla de cómo lo pasaron su madre y él mismo, de la relación con la policía y de sus apariciones en radio y televisión (de esto último hablaremos más adelante). Pero también nos relata lo que sucedió en el viaje de huida. Los detalles de esta travesía los conoce porque, cuando todo acaba, él mismo queda con la chica que huye con su hermano y es ésta la que le cuenta todos los pormenores. Por ejemplo, en el pasaje en el que los dos muchachos se acuestan en el trigo, vemos como el hermano pequeño describe lo que sucedió, pero en todo momento nos recuerda que es él el que narra:

Yo creo que no sabían dónde coño estaban, pero eso era un mar de trigo enorme, y cuando se subieron encima del coche, él con sus vaqueros negros ajustados y sus botas de piel de serpiente y ella con sus pantalones cortos y su cuerpo, más bonito que nada, cuando los dos pensaron, así es como debería ser siempre y así es precisamente como nunca salen las cosas, [...] (69)

En la película simplemente se muestran las imágenes de la pareja y del encuentro descrito en la novela, y la sombra del hermano menor no se insinúa en ningún momento, ni se nos ofrece su opinión. Y así a lo largo de toda la película, en la apenas aparece el hermano pequeño. La visión de los hechos se ofrece a través del personaje que aparece en pantalla.

Por otro lado, debemos hablar del trasfondo crítico de ambos formatos. Creo que este aspecto es uno de los más destacables, diferencia los dos productos culturales e, incluso por separado, es una de las cuestiones más relevantes en ambas obras.

En la novela, la crítica a los medios de comunicación es el principal objetivo del hermano menor. Cuestiona la manipulación que éstos ejercen sobre los espectadores. En su caso, los medios de comunicación quieren dar una imagen de su hermano que se aleja de la realidad. Desde el principio, se muestra esta oposición férrea a la visión negativa de los medios, oponiendo verdad y mentira “La pistola no era suya. Eso se dijo, pero no era cierto. La pistola era de él. Se dijeron muchas tonterías, da igual, era de él. Seguro.”

(11). Los medios de comunicación crearon una imagen que no era real del asesino, pero eso era lo que interesaba, hablaban de su homosexualidad, de que era un ladrón, incluso le bautizaron como “ángel de la muerte”. La crítica feroz que Loriga hace sobre la manipulación de los medios llega a su momento más álgido en el pasaje en el que se describe el programa *Todos somos uno*. La finalidad del programa es la de sensibilizar a la gente, utilizando el estamento de la familia, ya que, para ellos, cuando un miembro de la familia actúa la responsabilidad es compartida. En él, ellos son la atracción principal, y el hermano pequeño conoce a una niña cuyo padre se había subido desnudo a un tejado y había comenzado a disparar, pero no había matado a nadie:

Le dije a la niña que si quería ver nuestro camerino y al entrar se quedó muy sorprendida de lo bonito que era.

_ ¿Por qué vosotros tenéis todo esto y nosotros no?

La pobre parecía muy decepcionada

_ No sé, supongo que es porque mi hermano tiene mejor puntería que tu padre. (89)

Esta crítica abierta a los medios de comunicación desaparece en la película. Sin embargo, *La pistola de mi hermano* se centra en otra visión crítica de un aspecto diferente de la sociedad contemporánea, la inadaptación del individuo dentro de su medio (lo cual también aparecía, por cierto, con un peso importante en la novela). Al comienzo del film, ambos hermanos aparecen en unos recreativos, donde el hermano mayor “no come, no juega, no habla, no duerme”. Se nos muestra un ser inadaptado al medio que, como en la novela, prefiere morir antes de seguir intentando sobrevivir en una sociedad donde no puede, ni quiere, asimilarse.

Más allá de la simple adaptación, debemos hacer referencia a todo lo que giró en torno a la producción de la película y su aceptación en el mercado. Se reedita *Caídos del cielo*, titulándose *La pistola de mi hermano (Caídos del cielo)*, en una edición económica y de bolsillo. Su portada es un fotograma de la película donde el protagonista tiene una pistola en la mano derecha. En la contraportada aparece la foto de Ray Loriga que se utilizó como portada en *Héroes*. Loriga en alguna entrevista comentó que estaba de acuerdo en explotar su imagen para vender libros, que es lo que de verdad quiere.

Para finalizar el análisis de este periodo, nombraremos simplemente la siguiente película en la que Loriga aparece como guionista, *Carne trémula*. Este film, del año 1997, fue dirigido por Almodóvar. Loriga participa en el guion junto a Pedro Almodóvar y Jorge Guerricaechevarría. El guion está inspirado en una novela de Ruth Rendell. Película al más propio estilo Almodóvar, describe un triángulo amoroso, pero va más allá, puesto que en su trasfondo encontramos una muestra de las más duras relaciones humanas: se trata de personajes inadaptados que buscan su lugar en la sociedad, tema en el que, como ya hemos visto, Loriga es todo un experto.

**2.- Segunda etapa:
Búsqueda de un
estilo propio**

2.1.- Ray Loriga, un estilo más personal:

Después de darse a conocer como integrante de la generación X, conectado con la movida madrileña y el público joven de los noventa, Loriga vuelve a reinventarse a sí mismo en esta nueva etapa de su carrera literaria. Experimenta nuevas técnicas narrativas que hacen que la perspectiva de la crítica se modifique y comience a darle el visto bueno. Se reinventará así una y otra vez, en cada nuevo libro publicado, buscando un estilo propio y personal.

Cuatro años después de la publicación de *Caídos del cielo*, Loriga regresa al panorama literario con un pensamiento nuevo: quiere convertirse en un escritor que, sin traicionarse a sí mismo y sin renunciar a muchas de las características de su escritura anterior, se vaya alejando poco a poco de su primera etapa. Serán libros autobiográficos, con imágenes que mezclan la cotidianeidad de la vida con una visión más poética de la realidad, sin perder la inclinación lírica que le caracterizó desde el principio. En 1999 publica *Tokio ya no nos quiere*, una novela que podemos considerar de transición, inspirada en un futuro cercano (en el libro se menciona concretamente el año 2003), y ella podemos encontrar rasgos propios del primer periodo, próximo a la generación X, pero también algunos elementos nuevos, y, sobre todo, un aire renovado.

Cansado de que se le relacionase con la generación X, Ray Loriga busca un camino literario personal y pretende consagrarse como escritor. Propone una nueva profundidad argumental en las novelas y aspira a ir más allá de la simple narración de uno hechos más o menos interesantes o atractivos. En esta etapa encontraremos, por lo tanto, novelas de muy diferente orientación y argumentos distintos, alejados de sus libros anteriores, pero en los que a su vez se descubre siempre una particular entonación narrativa que es la seña de identidad de Loriga.

Aunque él nunca ha negado de pleno su vinculación con la supuesta generación X, siempre ha desmentido la existencia de una generación, tal y cómo ésta se intentó vender y promocionar. En una entrevista en *El Cultural*, ante la pregunta de que si le

gusta que le incluyan en la generación X, Loriga precisa¹² : “Nunca pretendí ser parte de generación alguna, ni tampoco dejar de serlo. La percepción que los demás tienen de tu trabajo no es algo que puedas controlar, así que no gasto mucha energía en eso. Ni antes ni ahora.”

Tras una estancia en Nueva York por motivos personales, se percibe en su literatura un incremento, si cabe, de la influencia norteamericana. Instalará así a muchos de sus personajes de nuevo en ambientes norteamericanos e introducirá argumentos propios del cine de Hollywood, pero esta vez las referencias serán al cine contemporáneo y no al anterior o clásico.

Por otra parte, tras la separación de su esposa, Christina Rosenvige, Loriga parece querer trasladar, en un tono más intimista, una reflexión sobre el mundo que le rodea, y, muy especialmente, sobre los sentimientos más profundos del ser humano. Con *Ya sólo habla de amor*, Loriga persigue ir más allá de la simple narración de un suceso, y por ello es una novela en la que apenas hay argumento – casi no hay historia, podríamos decir - y el texto se concentra en la descripción de unas pocas horas en la vida del protagonista, volcándose en su mundo interior y dejando casi de lado lo que sucede “por fuera”.

Una vez más conviene acudir a las palabras del propio Ray Loriga. Esta vez se trata de una entrevista aparecida en *El Cultural* con motivo de la publicación de la novela *Sombrero y Mississippi*, obra de la que hablaremos posteriormente. En un determinado momento el entrevistador señala que sus últimos libros parecen más críticos y experimentales que los de su primera etapa, y le pregunta si busca una nueva voz y, lo que es más importante aún, si la ha encontrado. A lo que Loriga responde¹³: “No me gustaría ser crítico, me gustaría ser claro, pero la claridad es un logro y no siempre se consigue. Sí es cierto que trato de que cada libro me lleve a un lugar en el que no he estado antes. Y cada uno de esos lugares precisa de una voz adecuada.”

12 Entrevista publicada en *El Cultural* el 30 de Junio de 2010, http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/27693/Ray_Loriga (consultado el 16 de mayo de 2012)

13 Entrevista publicada en *El Cultural* el 30 de Junio de 2010, http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=27693, (consultado el 16 de mayo de 2012)

Sin embargo, la búsqueda y la experimentación características de esta nueva etapa no siempre han convencido a todos y, una vez más, Loriga ha sido alabado y, a la vez, criticado con mucha dureza. Pero como de lo que se trata es de ir precisando la trayectoria narrativa del escritor más allá de valoraciones coyunturales, vamos a intentar abordar con mayor detalle algunas de las cuestiones que pueden plantearse en relación con esta etapa de su escritura.

2.2.- Un estilo propio

Los libros publicados a lo largo de los años noventa habían sido leídos, como hemos visto anteriormente, desde el marco conceptual de lo que se denominó la generación X y su escritura había sido puesta en relación con la de otros jóvenes autores de su promoción, con los que se supone que compartía intereses y preocupaciones similares. A pesar de que este grupo fue frecuentemente presentado por la crítica como una entidad homogénea, en realidad no lo fue tanto y este es un hecho que se ha ido haciendo muy evidente con el transcurso del tiempo. Cada uno de los supuestos miembros de la generación X evoluciona según una pauta propia, tomando un camino diferente que le va alejando de sus compañeros de promoción. Nosotros vamos a clarificar el nuevo rumbo, o los nuevos rumbos, que Loriga adopta y que le alejan progresivamente de su etapa anterior.

2.2.1.- Características estructurales y lingüísticas:

Como ya hemos señalado en el primer capítulo, la literatura evoluciona con la historia, la refleja y se convierte en testimonio del cambio de rumbo de la sociedad. Al mismo tiempo, no sólo muestra cómo evoluciona el ser humano en su conjunto y en comunidad, sino que también, y de un modo paralelo, va dando cuenta de los cambios que se producen en el propio escritor. La literatura de un escritor nos permite comprobar así cómo madura y cómo las transformaciones y los cambios en su vida modifican simultáneamente su concepción de la escritura y su práctica estética.

En Loriga, esto se manifiesta de forma evidente, ya que es un escritor que siempre se ha mostrado cómodo al utilizar su propia vida como material básico para construir sus novelas. Su propia vida se convierte así en materia novelable y por eso, entre líneas, podemos ver cómo Loriga madura, viaja, se enamora, se desenamora... Y todo ello va siendo trasladado a una escritura que, necesariamente, se nos va revelando distinta en cada etapa. Y en esa evolución nos centraremos a lo largo de las próximas páginas.

En primer lugar, abordaremos la cuestión del lenguaje en esta segunda etapa de la evolución literaria de Loriga. Desde sus primeros libros, el autor recurre a formas de expresión propias de su grupo generacional (un lenguaje juvenil, desenfadado, sin

tabúes), pero lo hace añadiendo rasgos propios. En la etapa de la que ahora nos ocupamos, ese léxico coloquial, desinhibido, trasgresor y ofensivo en ocasiones, permanece, pero ahora encontramos un tono diferente, que podemos calificar de más maduro. Esto se debe seguramente a que los personajes protagonistas de Loriga evolucionan a la vez que el creador, pero es un detalle que no puede ser pasado por alto. Es un lenguaje que abandona el tono adolescente que lo caracterizaba, y que el público buscaba, y que se aproxima a un discurso más reflexivo. Por ejemplo, en *Tokio ya no nos quiere*, una novela que hemos considerado de transición entre las dos etapas, aparece ya ese lenguaje maduro y adulto al que nos referimos, mezclado con tintes coloquiales:

Una chica camboyana me dice un montón de cosas que no entiendo. Luego insiste en llevarme a uno de los karaokes privados, pero como no quiero morir de pena, le pido a su mama Sam permiso para llevármela al hotel. Mama Sam es la vieja puta que controla el negocio de las chicas. Mama Sam acepta a cambio de un ajuste en el precio. La chica coge un extraño abrigo de pelo dorado y se despide de sus amigas como si se fuera de vacaciones a la playa, yo también me despido de todo el mundo, sonriendo y agitando las manos como un torero estúpido. (99)

Esto puede relacionarse quizá con el hiperrealismo del que habla Carmen de Urioste en su libro *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*:

El lector debe reconocer y aceptar la realidad representada, sin cuestionarla como ontológica y, de ese modo, debe homogeneizarla con su propia existencia. Este tipo de narraciones produce una estrategia de lo real con rasgos hiperrealistas y espera que la conducta del lector sea la de mero espectador contemplativo. (36)

Tal y como sugiere Urioste, el lector ideal en este tipo de novelas no es el que intenta interpretar los hechos narrados en ellas, sino el que se somete y cree lo que se le está contando sin llegar a cuestionarlo en ningún momento.

Tampoco se puede pasar por alto la influencia de la cultura anglosajona y de la lengua inglesa en la escritura de Loriga, que introduce numerosos anglicismos o, como novedad respecto a la etapa anterior, abundantes términos ingleses en párrafos escritos completamente en español. Esto sucede, por ejemplo, en *El hombre que inventó*

Manhattan: “religiosamente el *storge*, así lo llaman, todos los meses, y es como echar leña a un fuego que está muy lejos, con la esperanza de que algún día vuelva a calentarnos” (188)

Evidentemente, Loriga no rompe de raíz con su pasado, sino que evoluciona manteniéndose fiel a sus principios. Y uno de los rasgos más definitorios a lo largo de su trayectoria es el tono intimista, que va en paralelo al uso de un lenguaje pleno de connotaciones poéticas. Por eso en muchas novelas nos encontramos con narradores en primera persona que parecen volcar en el papel un discurso que es en gran medida interior. En este segundo periodo, Loriga ensaya por primera vez el uso de la tercera persona en *Trífero*, texto en el que el protagonista es un mero personaje cuyos hechos y pensamientos son descritos por un narrador omnisciente:

Mirando hacia atrás, apenas unos meses después, en el mismo día de su muerte, Saúl recordaría los días pasados junto a Albita como los días más descabellados de toda su vida. Podía, sin esfuerzo, imaginarlo en ese preciso momento y sin embargo le faltaban las fuerzas cada vez que intentaba librarse de ella. Había algo, en la extraña conjunción de las distintas partes de su cuerpo, como si fueran piezas de mujeres distintas, algo monstruoso en ella, que le atraía enormemente. Mientras Albita le hablaba, y era capaz de hablar durante horas, Saúl no para de imaginársela en las circunstancias más extrañas, caída de un caballo en mitad de un barrizal, atada a una verja en la calle, como una bicicleta, desnuda sobre la mesa de billar, apretada dentro del microondas como un pavo regordete, o arrodillada delante de un altar con las manos juntas y la lengua fuera. (118)

Ahora, comparémoslo con un fragmento en primera persona de *Tokio ya no nos quiere*:

Están locas estas extrañas viejas francesas que dejan que los años les pasen por encima pensando en tiempos mejores y odiándose por ello. Como si envejecer fuese cuestión de principios. Visten de negro y bailan en las terrazas. Estamos en el Continental y la mujer francesa me cuenta una historia que tiene por lo menos cien años. Una historia que este país ignora. Eso es lo que ella dice. Al parecer ya hemos trabajado juntos pero no hay manera de saberlo. Un americano que anda siempre por aquí con la camisa abierta como un telón del que fuera a salir un actor importante saca a la mujer a bailar y bailan. Y bailan tan bien que por un momento todo el mundo se

para a mirar, y yo me siento extrañamente orgulloso, tal vez porque cuando la canción termina la mujer vuelve a mi mesa y me sonrío y todos se dan perfecta cuenta de que ella está conmigo. (86)

Ya hablamos anteriormente de la entonación lírica característica de Loriga y el empleo de un discurso que se aproxima por momentos a la prosa poética. Este lenguaje, alimentado sobre todo por metáforas cotidianas que otorgan cercanía al texto, haciéndolo asequible a cualquier tipo de lector, se refleja con claridad en las dos citas anteriormente transcritas. Pero la característica que la crítica ha destacado, con mayor o menor aprobación, es el distanciamiento del lector frente al personaje. Al narrar en tercera persona, como en el caso de *Trífero* o de *Ya sólo habla de amor*, el narrador se interpone entre el lector y el personaje-eje de la historia. Sin embargo, con la primera persona esa barrera parece diluirse y se consigue que el lector confíe mucho más en el narrador-protagonista.

Nos enfrentamos, de nuevo, a un rasgo propio de Loriga y de muchos de sus contemporáneos, que es visible a lo largo de toda su trayectoria literaria. El tratamiento del diálogo aproxima sus novelas a un guión de cine o a una obra teatral. Sin ningún tipo de introducción, los diálogos se instalan de un modo más o menos violento dentro de la narración. Por ejemplo, en *El hombre que inventó Manhattan*, muchos de los personajes entablan diálogos que interrumpen la narración:

Afortunadamente, no se había imaginado nada y por lo tanto no existía siquiera la posibilidad de sentirse decepcionado.

Había cogido un autobús en Michigan y había viajado durante dos días para llegar hasta allí sin tener la más remota idea de qué esperar, más aún, sin esperar nada.

- No sé por qué no dejáis de venir de una vez, aquí no hay nada.

- Tampoco había gran cosa en el lugar donde vengo

- Por lo menos es tu gente. (77)

Destacable también es la composición estructural en las novelas de Ray Loriga. En la primera etapa veíamos que se repetía, en casi todas ellas, un mismo procedimiento fragmentario, pero en este segundo periodo Loriga va a ir más lejos y, como he señalado anteriormente, va a profundizar todavía más en la experimentación. En *Tokio ya no nos quiere* nos enfrentamos a una estructura aparentemente tradicional, con capítulos largos

y delimitados, pero, en lo que al argumento se refiere, podemos observar cómo estos capítulos extensos están compuestos de pequeñas unidades independientes - algo similar a lo que sucedía en *Caídos del cielo* o *Lo peor de todo* – con lo que se pretende reflejar el estado mental del narrador. Por otro lado, en *Trífero* y *Ya sólo habla de amor*, esta estructura está conformada por largos capítulos que agrupan un amplio conjunto de sucesos, y que, en su combinación, se ofrecen como unidad. Quizás el caso más peculiar es el de *El hombre que inventó Manhattan*, cuya estructura se asemeja más a la de *Héroes*. En este libro aparecen dos cuentos marco, que abren y cierran la novela, y en su interior se ofrecen diferentes historias, algunas de las cuales confluyen en algún punto. Como en *Héroes*, la estructura es similar a la de un poemario, y permite dos lecturas, una corriente, de principio a fin, reinventando la historia en la propia mente del lector, y otra, que exige un esfuerzo de reflexión por parte del lector, eligiendo capítulos al azar y sin un orden predeterminado.

Por último, debemos hablar de la curiosa y peculiar estructura que encontramos en *El hombre que inventó Manhattan*. Primero mencionaremos el paralelismo que podemos encontrar con *La Colmena* de Camilo José Cela, donde el edificio sirve de nexo de unión para las diferentes historias, esta idea la desarrollaremos más adelante. Por otro lado, Carmen de Urioste Azcona¹⁴, nos habla de esta estructura y nos dice que:

De este modo Loriga realiza un paralelismo entre narración y edificio, así como entre novela y ciudad, situando todos los elementos de la comparación en el nivel discursivo. Puede afirmarse que la estructura de la novela tiene un significado de metáfora arquitectónica-literaria de la gran urbe, ya que el número de apartamentos supervisados por Charlie, de los cuales posee las llaves, coincide con el número de capítulos de la novela si se exceptúan el primer y último capítulos, que sirven para introducir y cerrar la narración, es decir con la salvedad de los capítulos marco de la “invención de Manhattan”.
(181)

14 En su libro *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*.

2.2.2.- Personajes a lo Loriga.

Otro de los rasgos propios de la narrativa de Loriga es la presencia de un personaje central, que actúa como eje de la narración, y en el que reaparecen una y otra vez los mismos rasgos. Como ya he señalado, todas las novelas de la primera etapa están construidas y narradas desde la primera persona, y lo mismo sucede en *Tokio ya no nos quiere*. El narrador-protagonista se caracteriza por una abrumadora desesperación, que surge ante la incompreensión de la sociedad en la que vive. Por ello, busca de forma descorazonada la soledad, el aislamiento de otros seres con los que se ha visto forzado a convivir. Por todo ello, la vida carece de sentido para él. Y es desde esta perspectiva desde la que percibimos los hechos narrados. El protagonista habla de su vida y traslada al lector su perspectiva y su enfoque de los acontecimientos. Baste como ejemplo un fragmento de *Tokio ya no nos quiere*:

Antes de acostarme paso por la piscina del Rex. No hay nadie, así que nado desnudo. Después, en la habitación, me quedo un buen rato viendo las noticias. Resulta que un astronauta mejicano a muerto en un simulador de vuelo. La noticia me fastidia de una manera que no puedo entender. Por supuesto tienen un video de la cabina del simulador envuelta en llamas. Se ve salir al astronauta mejicano y se le ve arder en el suelo como una cerilla. Cuando por fin me duermo estoy seguro de soñar con el astronauta pero en vez de eso sueño con dos mujeres desnudas y un montón de animales extraños, cebras con cabeza de alce y diminutos elefantes que duermen al lado de un circo. (87)

Sin embargo, en esta segunda época un poco más experimental, la perspectiva narrativa cambia considerablemente. En *El hombre que inventó Manhattan*, por ejemplo, el narrador es un inquilino del bloque de pisos en torno al que giran todas las historias. Y en *Ya sólo habla de amor* encontramos un narrador omnisciente, que lo sabe todo y lo conoce todo del personaje principal. En *Trífero*, por su parte, se mezclan ambos narradores con absoluta destreza. Pero en estas novelas el personaje central de la narración posee las mismas características que el narrador-protagonista de las primeras: suelen ser solitarios y pesimistas y todos ellos se dejan vencer por la vida. Por ejemplo, en *Ya sólo habla de amor*:

No conseguía desmayarse, así que cerró los ojos. Y debió caer dormido, al menos durante unos minutos, y cabe imaginar que en paz. Respirando, por una vez, el olor del jardín, que no veía ya pero estaba allí y era real, respirando el olor de la hierba. Hasta él podía regalarse de cuando en cuando una visita al mundo. Si no hubiera mañana, pensó, hoy no sería un problema tan serio. Ahora mismo estoy bien, se dijo, y poco a poco perdió el hilo de sus propios pensamientos. (111)

Del mismo modo que las primeras novelas están escritas en primera persona, los narradores protagonistas son seres anónimos, no hay nada que los distinga frente al resto de los seres humanos, y son apenas un pronombre (carecen de nombres propios o emplean otros que no son realmente suyos). Muchas veces ni siquiera podríamos distinguirlos de cualquier otro personaje. Pero ya en *Trífero*, *El hombre que inventó Manhattan* y *Ya sólo habla de amor* encontramos una caracterización mucho más individualizadora. Se nos dan sus nombres y se proporcionan infinidad de rasgos de la propia vida del personaje. No hay una caracterización profunda, tampoco hay que engañarse al respecto, pero sí una delimitación e identificación mucho más clara que en las novelas que les preceden. Por ejemplo, en *El hombre que inventó Manhattan* hay muchos personajes, y todos ellos están claramente definidos, incluso en algunos casos sus nombres sirven para dar título a un capítulo:

Jimmy el Pincho

Hay media docena de hombres sentados en sillas de madera alrededor de la pequeña barra, bebiendo alcohol ilegal en el garito de Jack Fogarty, en la esquina de la 42 y Broadway, y luego está Jimmy Bernstein, que está tomando un café y pensando en sus cosas. (75)

2.3.- Influencias

Las influencias en esta segunda fase no son tan claras como en la primera. Y esto es debido, seguramente, a que Loriga intenta distanciarse del territorio en el que le había encasillado la crítica (y tal vez los lectores), y busca, en cada una de sus obras, un estilo propio que lo defina y caracterice. Para ello, se inspira en diferentes fuentes, y, como consecuencia, experimenta en cada una de sus novelas con temas, estructuras y técnicas diferentes a cualquier otra, anterior o posterior.

Como primera influencia, aunque un tanto imprecisa por su amplitud, cabría aludir quizá a la literatura del posmodernismo¹⁵. Algunos teóricos conciben el posmodernismo como una respuesta y una alternativa al modernismo occidental y como una reacción frente a la modernidad en general. Se vincula el posmodernismo con manifestaciones artísticas, literarias y arquitectónicas de los 60 en adelante. Umberto Eco nos dice al respecto que este movimiento incluye el retorno al placer de la anécdota y del texto asequible para una mayoría de lectores a través de elementos populares en las formas de expresión. La definición del posmodernismo según Hassan y Lyotard concluye que es un movimiento irracional, anárquico, resistente a cualquier definición estable y estrechamente vinculado con lo anticonvencional, lo indeterminable y con el experimentalismo vanguardista que anticipa incluso el modernismo occidental

Gran parte de las novelas de Loriga podrían encuadrarse en lo que se denomina la “crisis del sujeto”. Una novela más existencialista, basada en la intimidad de una persona (tanto en sus sentimientos como su psicología), y que además es sincrónica y subjetiva. Los rasgos sintomáticos que señala Holloway como propios de este tipo de novela son: el azar como determinante de la existencia humana, la dolorosa soledad, la alienación del individuo que se siente excluido de la sociedad, su indefensión frente a las fuerzas sociales que lo sitúan al margen de la sociedad y, por último, su vulnerabilidad y angustia ante sus propios conflictos internos e impulsos primigenios.

15 Vance R. Holloway, *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 199---

Por otra parte, en *Tokio ya no nos quiere*, podemos encontrar una nueva influencia, la ciencia ficción. Un género muy de moda que bombardea en ese momento las carteleras de cine y la programación de la televisión. Más concretamente, podemos encontrar un claro influjo de la película “Blade Runner”. Los personajes que podemos hallar en la novela de Loriga, creados de forma artificial, nos recuerdan a los seres fabricados mediante ingeniería genética de la película, unos seres que buscan asemejarse al ser humano. Pero no sólo estos personajes nos recuerdan a la ciencia ficción, sino que muchos de los escenarios que recorre el protagonista pueden estar inspirados en obras de este género, zonas semidestruidas que están desoladas o invadidas por una industria abrumadora.

También en *Tokio ya no nos quiere* está presente una de las influencias importantes en la etapa anterior, como es la televisión (no olvidemos que ésta es una novela de transición entre un periodo y otro). La generación que vivió desde la infancia sumergida en el medio audiovisual televisivo lo refleja en sus creaciones. El protagonista está enganchado, entre otras cosas, a la televisión, que es su única compañera y lo primero que hace nada más llegar a un hotel es encender el televisor. Pero la influencia de este electrodoméstico va mucho más allá. Por ejemplo, en momentos concretos de la narración, como cuando el protagonista se encuentra en el centro intentando recuperar la memoria, la televisión es el sistema para evolucionar psicológicamente, las imágenes emitidas por este electrodoméstico se emplean para despertar los recuerdos del protagonista, sin demasiado éxito.

Un elemento característico de las series de ciencia ficción que también se manifiesta en esta novela es el de presencia de una “realidad virtual”: existen estrellas musicales virtuales que adquieren una vida propia, hasta tal punto que pueden incluso suicidarse, o se muestra la supervivencia de una persona mediante un televisor que lo reproduce tal y como fue en vida. Pero sin duda, donde más se manifiesta esta influencia de la televisión es en la recurrencia de la imagen. El protagonista lucha para desprenderse de ella, pero por otro lado es la única conexión con el pasado que le queda. Para observar hasta qué punto adquiere importancia la imagen dentro de la propia novela, debemos recordar que la cura al que se somete al protagonista, y que tiene como finalidad recuperar la memoria, se realiza mediante imágenes, sobre todo, fotográficas:

La imagen de un hombre a la puerta de un hospital me lleva antes a un hombre enfermo que a un hombre curado.

Al ver la fotografía de un tren pienso en un viaje de ida y no en un viaje de vuelta.

Al mirar la imagen congelada y sonriente de un soldado, pienso en alguien que ha muerto.

Las fotografías se suceden en la pantalla con una lentitud incómoda y a veces dolorosa. El médico me dice que la frecuencia de las imágenes se irá acelerando con el tiempo. Que el contenido de las propias imágenes será más y más subjetivo en la medida en que dispongan de más información y en la medida en que mi resistencia lo permita. (166)

Por último, vamos a señalar una influencia, cuando menos curiosa, de la literatura española en la obra de Loriga: se trata nada menos que de *La colmena* de Camilo José Cela, una de las obras más conocidas de la posguerra. En Loriga se han intentado identificar numerosas influencias de otros autores, por lo general extranjeros, pero muchas veces esta influencia está más cerca de la literatura nacional que de cualquier otra. En una entrevista que concedió a *El cultural*¹⁶, Ray Loriga, confesaba:

P: ¿Se siente en deuda con algún autor español?

R: Con muchísimos, porque aunque en mi caso se habla de influencias extranjeras, soy español, el castellano es mi lengua y me he formado con Lorca, San Juan de la Cruz, Santa Teresa... En *Manhattan* hay quien ha visto ecos de Dos Passos, pero *La Colmena* de Cela está más presente

La similitud más evidente entre *La colmena* y *El hombre que inventó Manhattan*, es la propia estructura de la novela, en la que se funden íntimamente los espacios de la ciudad y las diferentes historias que las componen. Los diferentes hilos argumentales, protagonizadas por distintos personajes, aparecen conectadas por un espacio físico compartido. El argumento no es la suma exacta de las diferentes historias y la lectura más acertada es la que atiende al conjunto, ya que el libro nos ofrece la visión de una

16 Entrevista publicada el 26 de febrero del 2004 http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=8935 (Consultado el 16 de mayo de 2012).

colectividad, o de un conjunto de miembros de una sociedad vinculados a un muy concreto espacio urbano.

2.4.- Temática recurrente

La literatura de Loriga se identifica por la presencia de una serie de invariantes temáticas que se repiten en todas o casi todas sus obras, a veces con un carácter casi obsesivo. Sin embargo, en este periodo Loriga introduce nuevas preocupaciones, que se suman a las ya señaladas en el capítulo anterior, y añade nuevos puntos de vista o nuevas perspectivas que modulan los asuntos abordados.

En primer lugar, debemos abordar el tema, tan recurrente en su primera etapa, de la violencia, que un segundo momento parece ir desvaneciéndose. Se trata de un Loriga más maduro, que no se preocupa tanto de “ir aplastando cráneos”, pero que todavía recurre a la violencia para proporcionar más efectividad a las imágenes poéticas que crea. Tal vez no se centre tanto en la violencia como tal, pero sí en sus consecuencias.

Como primera y más directa consecuencia de la violencia, hablaremos de la muerte. En las obras que tratamos en este apartado aparece de diferentes maneras: puede tratarse de estrellas virtuales que se suicidan o de muertos que pueden aparecer en pantallas de televisión, o de una patinadora que se ahoga en un lago en presencia de su marido, o el suicidio del inventor de Manhattan, o el asesinato del vendedor de pianos. Eva Navarro Martínez¹⁷ precisa en este sentido:

En definitiva, Ray Loriga lanza a lo largo de su obra una serie de reflexiones e interrogantes sobre el tema de la muerte y su significado en la época actual, ya sea a través de la ironía o la trivialización. Asimismo, la presenta como un aspecto de nuestra vida, inseparable del ser humano, pero con la que, sin duda, gracias a los múltiples modos de representación audiovisual, al simulacro mediático, mantenemos una relación distinta; una relación establecida, en cierto modo, a través de las imágenes y mantenida en el deseo del sujeto como instrumento para las múltiples prolongaciones del yo más allá de lo real. (304)

Como en el capítulo anterior, existen diferentes tipos de muertes: muertes reales, ya sean asesinatos, suicidios o accidentes; como las que aparecen en *El hombre que inventó Manhattan* o *Trífero*; muertes mezcladas con la ciencia ficción, como en *Tokio*

17 “Muertes postmodernas necrofilia y necrofobia en la obra de Ray Loriga”

ya no nos quiere; o muertes hipotéticas, o, más bien, suicidios hipotéticos, al igual que en *Héroes*, en *Ya sólo habla de amor*. A continuación transcribo un pasaje en el que se describe la muerte, trágica, de la mujer de Trífero:

Acaba de cerrar Lotte la curva final de un remolino, cuando el sonido insignificante de una grieta abriéndose bajo sus cuchillas hizo temblar el valle entero.

Corrí hacia ella, que nadie lo dude, pero a mis pies se abrieron también las mismas grietas que acabaron con Lotte y, teniendo al niño en brazos, me pudo el miedo y la prudencia. Regresé al coche para dejar al pequeño Frederick y, apenas lo tuve atado en su silla, regresé al lago, pero de Lotte sólo quedaba una burbuja. La más grande de todas las Happensauer se hundió sin hacer ruido, sin un grito, sin un lamento. Avancé diez pasos sobre el hielo, cubiertos los pies de agua, y entonces sí, por que negarlo, temí por mi propia vida y allí mismo, a pocos metros de su muerte, me detuve. Todo lo que podríamos haber sido Lotte y yo se hundió en ese instante. Nada de lo que vino después fue mi vida. Ninguna desgracia fue nunca más mía. Ninguna suerte, mi suerte. (76-77)

Por otro lado, como hemos señalado anteriormente, los personajes de Loriga se caracterizan por la búsqueda acuciante de su soledad, y se alejan de las relaciones que puedan tener con el resto de seres humanos de su entorno. Quizás los personajes más sociables de este periodo son los que aparecen en *El hombre que inventó Manhattan*, ya que las historias van creciendo según se van trenzando las relaciones entre todos los personajes. Sin embargo, en muchos de ellos sigue existiendo ese rasgo solitario. En *Tokio ya no nos quiere*, *Ya sólo habla de amor* y *Trífero*, esta soledad se ansía a raíz de la pérdida de la mujer amada. En *Ya sólo habla de amor*, esta sensación de búsqueda de la soledad empapa toda la narración:

La portera le da siempre los buenos días, y él no siempre responde. Sus mañanas son terroríficas, le asaltan miedos imposibles de descifrar. Se despierta en una habitación sin cortinas, amenazado por las horas siguientes y por desgracias que imagina inevitables, y sólo al mediodía consigue sonreír, porque se da cuenta de que todo lo que temía no ha sucedido. Hay ángeles que le protegen, sin duda, y pasa la tarde dándoles las gracias con exquisita educación. Nada le atrae menos que las pastelerías. ¡No soporta los dulces!

(15)

A la búsqueda del aislamiento social se une, como en la etapa anterior, una visión pesimista y sombría de la humanidad. Normalmente, estos dos temas vienen conectados en las novelas, uno como consecuencia del otro, o al mismo nivel, dependiendo de la obra. Ese pesimismo consigue que el protagonista no quiera o no pueda avanzar en su vida, tanto exterior como interiormente. Aunque existe una compensación en este sentimiento, y siempre hay un ápice de esperanza que le hace frente y mantiene con vida a los protagonistas.

Como he señalado más arriba, es evidente que la temática que aparecía en la primera etapa de Loriga reaparece a lo largo de su trayectoria narrativa, aunque con puntos de vista o tratamientos diferentes. Sin embargo, vamos a centrarnos en aquello que es diferente, los nuevos temas que el autor introduce y que se instalan invadiendo toda la narrativa del que fue considerado en su momento un representante de la “cofradía del cuero”.

En primer lugar, debemos hacer una breve mención a la crítica a los hábitos de consumo que aparece en *Tokio ya no nos quiere*. Este tema obsesiona a Loriga en esta obra, sin embargo, luego desaparece o, por lo menos, adquiere una relevancia mínima. No sólo critica a una sociedad consumista, también critica aquello que esta sociedad consume, y, como productos principales, la droga y el sexo. Drogas de todo tipo, las actuales y otras nuevas que, en conjunto o de forma independiente, se consumen sin medida por parte del protagonista y de todas las personas que le rodean. Al igual que sucede con el sexo, una sociedad donde el virus del SIDA ha desaparecido, el sexo sin amor es la manera de relacionarse entre las personas, de cualquier sexo, edad o raza.

Existen otras líneas temáticas más repetidas en la narrativa de Loriga de este periodo. Para comenzar, hablaremos de los viajes. Los viajes en Loriga son, en muchas ocasiones, el centro de la narración, su eje. En la etapa anterior hablábamos de *Caídos del cielo*, pero en la nueva etapa aparece más repetidamente en *Tokio ya no nos quiere*, *El hombre que inventó Manhattan* y *Trífero*. En las tres novelas se revela un sentido diferente en lo que se refiere a la posible interpretación de los viajes. En *El hombre que inventó Manhattan*, los viajes son reflejo de la esperanza, ya que la mayoría de los personajes de estas historias son inmigrantes que buscan en “la tierra prometida” una buena vida, aunque no siempre lo consiguen. El Doctor Trífero huye de su pasado y de

la muerte de su esposa viajando por medio mundo, primero solo y luego, más tarde, acompañado por el profesor Jerusalén, al que también termina por abandonar. En *Tokio ya no nos quiere* existe una equivalencia entre el viaje físico, ahora fácil como consecuencia de la globalización, y el viaje psicológico, de búsqueda del individuo por mediación de las drogas. Jorge González del Pozo, en su artículo “Soñadas alegorías de placer: La farmacopea posmoderna de Ray Loriga”¹⁸, señala:

18 En ese mismo artículo y con respecto a los viajes, González del Pozo nos dice:

Es precisamente el concepto del viaje el que permite comprender el vacío sentimental que muestra el narrador durante la obra. Tanto los personajes que acompañan al protagonista como los entornos que le rodean se encuentran huecos, carentes de contenido y únicamente capaces de cubrir una serie instantes de placer sin fondo y sin conexión. Se presenta una descripción de la sociedad sin rumbo representada a través del narrador que viaja a ninguna parte. En ningún momento de la novela se explica el punto de partida del viaje, la sede o el campamento base de este agente comercial de erosionadores de memoria. No parece tener un lugar considerado hogar, casa o residencia y está sujeto en cualquier momento a las decisiones corporativas de trasladarle a un nuevo destino sin importar la distancia del actual y, ni que decir tiene, la lejanía con respecto a una hipotética residencia. El narrador parece totalmente acostumbrado a esta situación y no le preocupan los potenciales desplazamientos, a pesar de que no todos los destinos son de su agrado. Sin poder reconocer un origen, se antoja mucho más complejo atisbar cualquier viso de destino u objetivo. El viaje del narrador parece un viaje eterno, sin principio ni fin, un desplazamiento que tiene lugar a lo largo de todo el ancho mundo y que además parece no atesorar ningún secreto para el protagonista. Siempre hay un recuerdo sobre el lugar, cuando no un pleno conocimiento de las diferentes e intrincadas dinámicas particulares de las múltiples ciudades que visita, vive y exprime durante el desarrollo del texto. Este viaje sin partida, ni destino, ni itinerario fijo que se presenta durante la novela sólo adquiere sentido en la frase que cierra la obra: “Visitantes, abandonen el barco. Sólo después de esa orden comienza el viaje” (268). Un final muy propio de una visión negativa, perdida y sin rumbo de la sociedad actual. Pero precisamente este es el juego que propone Loriga a través de su narrador. Todo el deseo de placer y despreocupación cotidiana basada en el cumplimiento de pequeñas tareas banales de nada sirve hasta que no se cae en

El narrador que presenta Loriga reflexiona de manera clara y directa sobre los “viajes” de las drogas. Es más, traza su metáfora comparando al consumidor de drogas con un aventurero o explorador de selvas inhóspitas. Es plenamente consciente del riesgo que entraña el consumo de este tipo de sustancias: “El hombre que se adentra en la jungla y sobrevive siempre vuelve cantando . . .” (146). La primera preocupación es sobrevivir a los peligros que entrañan estas drogas, en ningún momento la placidez y seguridad del viaje están garantizadas. (52)

Todos estos viajes son fruto de un mundo internacionalizado y globalizado, en algunas ocasiones llevado más al extremo que en otras¹⁹, pero, por supuesto que esta crítica a la frialdad de la sociedad globalizada no es un tema que aparece al azar. Loriga manifiesta en más ocasiones su oposición a la sociedad moderna en la que todos hacen

el abismo, hasta que no se toca fondo. Sólo en este momento la verdadera andadura comienza para el narrador, sólo en este último instante del texto, la profunda reflexión y el impacto psicológico hacen mella en el lector que, finalmente, comienza a vislumbrar la auténtica dimensión de la obra. (53-54)

19 Una muestra de las consecuencias del ritmo frenético de los viajes en *Tokio ya no nos quiere* aparece en la página 83, donde ni el propio protagonista sabe dónde quiere ir:

Le pido al taxista que detenga el coche frente a una casa blanca llena de absurdas escalinatas y torreones, una casa que parece construida por un arquitecto de seis años. Hay un montón de gente en el jardín. Hombres de negocios con camisas arremangadas y corbatas intactas y chicas en bikini alrededor de la piscina. Las chicas suben y bajan del trampolín. Unas se lanzan muy decididas y otras fingen que tienen miedo para resultar más encantadoras. Los hombres de negocios beben y meten las manos en el agua y salpican a las chicas y todo tiene el aspecto de un parque infantil lleno de idiotas. Los hombres, todos, nos esforzamos siempre mucho por caerles simpatiquísimos a las putas, como si más allá del intercambio comercial hubiera también un poco de fascinante seducción y hasta de festiva alegría, escondida por alguna parte. Es tan triste como entusiasmarse por una pelea amañada, tan ridículo como dispararle a un pato muerto. Eso es lo que estaba pensando cuando por alguna razón el taxista decidió por su cuenta que ya era suficiente, arrancó el coche y me dijo sin mirarme:

_ Y ahora, ¿dónde?

Por supuesto no supe qué contestarle. (82-83)

cualquier cosa por ascender, sin ayudar a nadie, donde “el pez grande se come al pequeño”. Como consecuencia de esta globalización, Loriga pone a sus personajes, no sólo al protagonista de *Tokio ya no nos quiere*, a merced del escenario del mundo, ellos viajan alejándose o acercándose a aquello que les motiva el inicio del viaje.

Por último, hablaremos de la oposición memoria frente a recuerdo. José F. Colmeiro²⁰ nos dice - y aunque él se refiere sólo a *Tokio ya no nos quiere*, podemos aplicarlo a las demás novelas de esta etapa -, que la memoria es un hábito que se debe erradicar, es el mal de nuestro tiempo, ya que deberíamos poder olvidar todo aquello que nos haga daño. En *El hombre que inventó Manhattan*, Charlie quiere olvidar su pasado y para ello se inventa un presente, un futuro y hasta llega a inventarse su propio nombre. En *Trífero* y *Ya sólo habla de amor*, ambos protagonistas quieren desprenderse del recuerdo de una mujer amada. El primero de ellos lo hace poniendo kilómetros de distancia, y, el segundo, mediante su propio aislamiento de la sociedad y del mundo que le rodea. Pero el caso más curioso es el que se ofrece en *Tokio ya no nos quiere*. En esta novela, ambientada en un futuro próximo, se nos ofrece una alternativa al recuerdo: la erosión de la memoria a corto o largo plazo mediante drogas producidas químicamente. De este tipo de drogas abusa el propio protagonista hasta abrasar prácticamente toda su memoria, pero sin llegar a eliminar, paradójicamente, el recuerdo de la mujer a la que de verdad quería olvidar:

¿Qué he olvidado?

Le he olvidado a usted, señora mía, y he olvidado el jardín y la piscina y he olvidado todas las heridas en mis propias manos pero sintiéndolo mucho y no sabe usted cuánto no he conseguido olvidarla a ella. (181)

20 “La nostalgia del futuro: amnesia global y hábitos de consumo en *Tokio ya no nos quiere* de Ray Loriga.”

**3.- Tercera etapa:
Escritor del
siglo XXI**

3.1.- Loriga y su fase más experimental:

Esta última etapa en la escritura de Loriga dista bastante de las precedentes. Nos enfrentamos a un Loriga lejano a la generación X, y lejano también a las características posmodernistas que lo han distinguido en alguna de sus obras anteriores. Sin duda, la búsqueda de la diferencia es lo que prima en esta nueva etapa de Loriga: tratar de romper con todo lo anterior.

En esta nueva fase, Loriga experimenta con nuevas corrientes literarias o con modas de la escritura del momento. Se desvincula en gran medida de todo lo descrito anteriormente, buscando un nuevo hueco en el panorama de la literatura española o buscando una nueva faceta de sí mismo, asunto que no queda muy claro.

Hace apenas un año publicó su último libro, *El Bebedor de Lágrimas*, el primero de una trilogía cuyo tono y temática son radicalmente novedosas en su trayectoria y no tiene nada que ver con lo que hemos observado en las etapas precedentes de Loriga, de lo que hablaremos más tarde.

Esta etapa, al presentar una orientación experimental, dificulta la identificación de líneas o derroteros claros y consistentes, por lo que exige una aproximación diferente a la empleada en los capítulos anteriores. De ahí que abordemos las obras en secuencia cronológica en cada uno de los apartados, tratando de forma individual cada una de ellas.

A lo largo de este periodo el autor ha publicado tres obras. La primera de ellas, *Los oficiales y el destino de Cordelia*, es la más próxima a las fases anteriores, tanto cronológica como estructuralmente. La siguiente obra es *Sombrero y Mississippi*, más cercana al estilo ensayístico que a la novela como tal. Y, por último, la primera parte de una trilogía, *El Bebedor de Lágrimas*, que es la que inaugura un territorio nuevo y la que se aleja en mayor medida de la narrativa anterior de Ray Loriga.

Evidentemente, al tratarse de una etapa muy reciente y aún abierta, carecemos de estudios críticos en los que poder apoyar el análisis de su creación. Es posible, eso sí, ensayar una visión panorámica de este momento literario de Loriga y profundizar tan sólo y más concretamente en algún punto que posibilite un conocimiento más hondo. A

continuación, intentaremos clarificar este nuevo periodo en la trayectoria literaria del autor.

3.2.- Buscando un nuevo estilo:

Nos enfrentamos al Loriga más experimental, un Loriga que se aleja de todo lo que anteriormente le caracterizaba y definía. Busca una nueva visión de su literatura, y, sobre todo, tantea nuevas vías que le permitan ampliar, en mayor o menor medida, sus líneas literarias. Difícilmente encontraremos las características que han definido y alzado a la fama a Loriga. A continuación, vamos a intentar clarificar las novedades que aparecen en la literatura última del autor.

3.2.1.- Características estructurales y lingüísticas:

Lo que primero debemos tratar es la cuestión de la estructura narrativa. En lo estructural, Loriga se ha caracterizado de una forma única y singular. Normalmente ha recurrido en sus novelas a una estructura fragmentaria, en la que se combinan múltiples unidades relativamente independientes (lo que he llamado la estructura de poemario). Esta se caracteriza por formar el conjunto texto a partir de unidades independientes que crean un sentido completo en su totalidad, pero que, a su vez, que tiene un sentido propio de forma individual, como puede tener un poemario (en la que los poemas pueden ser leídos de forma autónoma). También se ha comparado con la estructura de un disco, donde todo el conjunto está formado por pistas que se pueden escuchar de forma individual o en conjunto, de principio a fin.

Esta estructura característica del autor es la que presenta la primera obra de este periodo, *Los oficiales y el destino de Cordelia*. El libro está compuesto, de hecho, por dos relatos: “Los oficiales”, por un lado, y “El destino de Cordelia”, por otro. El primero de ellos es un ejemplo claro de esta estructura de poemario, y en él encontramos pequeños fragmentos de una historia que sólo se entiende completamente al leer el conjunto completo. El segundo de los textos mantiene aparentemente una estructura lineal. Sin embargo, el argumento está trastocado y, en ese sentido, también

recuerda la estructura de poemario, ya que debemos reorganizar la trama. Al más puro estilo de Loriga, este último argumento se narra desde la perspectiva de uno de los personajes, desde su interior, utilizando como excusa su discurso interno:

Ni que decir tiene que me siento afortunado por tener a mi disposición la casa de mi tía a menos de media hora de paseo del jardín de Cordelia, y sin embargo envidio que ellos sean sus huéspedes y yo sólo un visitante. Por la misma razón que mi orgullo se fortalece en cada caminata de ida y vuelta, mi corazón se derrumba al saberse el único extranjero de la casa. (68)

Como se puede observar, el lenguaje tiene un tono similar al de las anteriores novelas de Loriga, y es un lenguaje cercano a la poesía o, quizás, más próximo a la música (similar al que aparece en la mayoría de sus novelas). En la primera de las historias, este lenguaje musicalizado o poético también está presente, pero además nos enfrentamos a un narrador omnipresente en tercera persona. El siguiente fragmento, que ejemplifica lo anterior, constituye una unidad individual e independiente dentro del conjunto de la obra, aspecto que acabamos de mencionar:

Sucedió en la cantina, donde los soldados se juntaban para beber y cantar y que a veces se convertía, con ayuda de una cortina y muchas cervezas, en teatro.

Allí estaba el oficial, entre oficiales, y desde allí miraba, entre soldados.

Allí conoció al bufón que le imitaba.

Allí se reconoció.

Allí se enamoró del joven soldado que imitaba sus gestos.

Allí puso por fin un nombre que escondió entre los pliegues de su camisa.
Debajo del uniforme. (14)

Con la siguiente obra, *Sombrero y Mississippi*, Loriga se aleja de la narrativa convencional y comienza su fase más experimental. Se trata, en realidad de un texto de orientación ensayística, cuya estructura se aleja, en cierto modo, de la que caracterizaba otras obras. Mantiene una división en capítulos cortos pero la lectura de todos ellos no conforma un argumento como tal. Es la sucesión de nombres y reflexiones metaliterarias lo que contribuye a la unidad y sirve como hilo conector. Esta obra se aleja del tono lírico o musical al que Loriga nos tiene acostumbrados y se aproxima más a la erudición, dificultando la lectura rápida y sencilla que caracteriza la mayoría de sus obras anteriores. Las metáforas e imágenes de la vida cotidiana que antes empapaban sus textos, dejan paso a una serie de reflexiones que un Loriga con más de veinte años de experiencia como escritor quiere transmitir al lector. En realidad es un texto sobre la escritura y sobre la profesión del escritor: una especie de novela sobre el trabajo del novelista. Por eso las metáforas de orientación lírica o poética dejan paso a pensamientos y reflexiones literarias, que nacen a raíz de la aparición en su texto de los nombres de escritores que para él han marcado, de uno u otro modo, su propia historia literaria:

Las marionetas tienen obligaciones que los hombres no sufren, su destino está marcado. Luigi Pirandello o Miguel de Unamuno nos explican mediante ejemplos (teatros) evidentes algo que afecta a toda la construcción literaria. A toda construcción artística en realidad.

La formulación de un destino inevitable y de una forma no arbitraria es la pequeña aportación del arte, entre el resto de nuestras cosas. (37)

Por último, hablaremos de su novela más reciente, *El Bebedor de Lágrimas*, novela que forma la primera parte de una trilogía y que supone un sorprendente cambio de rumbo, al alejarse radicalmente de los esquemas narrativos que han caracterizado la obra de Loriga a lo largo de su trayectoria.

En este caso, el lector se enfrenta a un narrador omnisciente, que conoce todo lo que sucede y lo que piensan los personajes. Es un narrador sencillo y casi invisible que no se implica ni hace juicios de valor sobre lo que acontece en la obra, simplemente cuenta lo que pasa. Todos los personajes están caracterizados física y psicológicamente,

aunque, dado que el narrador en tercera persona es una instancia un tanto abstracta y distante, no se profundiza mucho en los aspectos psicológicos. De esta forma, el autor se aleja abiertamente de aquello que ha caracterizado su obra anterior: la explicación de los sucesos mediante la mirada de uno de los personajes (incluso cuando la obra aparece narrada en tercera persona) y la importancia de una perspectiva interiorizada y lírica. Los diálogos se presentan de forma directa, pues apenas encontramos discurso indirecto en los mismos y el lenguaje sirve para caracterizar a los personajes, ya que cada uno de ellos habla y actúa acorde con aquello que representa o quiere representar. El lenguaje del narrador, por su parte, es muy sencillo y claro, y ocasionalmente, pero sólo ocasionalmente, introduce alguna metáfora de la vida cotidiana (lo que le aproximaría de nuevo a sus etapas anteriores). Pero, por encima de todo ello, las novedades principales residen en el argumento - del que hablaremos más adelante -, en una estructura sencilla, común a cualquier novela de consumo, y en un lenguaje eficaz y directo, sin el tono musical que le había caracterizado hasta el momento:

La vista de la carretera era imponente, y Adela se distrajo contemplando la bahía. Hacia realmente una noche magnífica y por un segundo, mirando la luz del faro, tuvo la extraña sensación de estar despierta, de haber soñado todos los sucesos previos a este instante, incluida su llegada a Carnwell, sus dos empalagosas compañeras, los dos muchachos descuartizados, las leyendas de fantasmas. (167)

3.2.2.- Personajes a lo Loriga:

En primer lugar, debemos hablar de la ausencia o vacío de identidad que caracteriza a muchos de los personajes protagonistas de Loriga. En este último periodo, también aparece el personaje anónimo, caracterizado mínimamente. En el primer relato de *Los oficiales y el destino de Cordelia*, se dice del oficial y el soldado protagonistas: “Tampoco es importante el nombre del oficial o del soldado, los nombres se olvidan si no son recordados por encima de su importancia.” (11). En el segundo de los relatos, sí

existe una identificación de los personajes mediante un nombre, es más, ya aparece esa identificación el título del relato. En *Sombrero y Mississippi*, existe una caracterización de los personajes muy clara, ya que éstos son un listado de escritores famosos, y el personaje protagonista es el propio Ray Loriga. Por último, los personajes de *El Bebedor de Lágrimas* están identificados absolutamente, de forma individualizada y, además, con importante relevancia para la historia narrada:

Stephan se había presentado solo, pensando tal vez que entre el afecto y la confianza mutua de quienes llenaban el White Whale no había verdaderos extraños ni razón alguna para desconfiar. Tampoco su aspecto invitaba al prejuicio: no llevaba bermudas, lo que para Adela ya era mucho, sino vaqueros y una sencilla camisa blanca, nada que hiciera pensar que no se tratase de un chico perfectamente normal y extrañamente encantador. (43)

Pero, sobre todo, el personaje protagonista en las obras de Loriga, que aparece como elemento focalizador, caracterizado por la búsqueda de un lugar en una sociedad que no le comprende, lo que genera en él un profundo pesimismo ante la vida, comienza a desaparecer gradualmente. Los dos protagonistas de los relatos de *Los oficiales y el destino de Cordelia* siguen teniendo ese aire de desesperación, que les agota mentalmente y por lo que se ven guiados a actuar del modo en el que lo hacen. En *Sombrero y Mississippi* el aire de desesperanza existe, pero el motivo es diferente, o por lo menos, el motivo más evidente, ya que para el protagonista de esta novela la angustia se debe a los problemas de enfrentarse a la escritura. Sin embargo, existe un paralelismo entre ambos, ya que el primero de ellos busca su sitio en la sociedad y el otro aspira a ocupar un lugar en el campo de la literatura, por lo que, al fin y al cabo, sus motivos son semejantes. Por último, este personaje desaparece por completo en *El Bebedor de Lágrimas*. Nos enfrentamos, en este caso, a un narrador en tercera persona que se distancia por completo de los personajes y no aporta ningún tipo de visión propia. Por otra parte, y a diferencia de lo que sucede en otras novelas de Loriga, nos encontramos con una protagonista femenina, y de lo que no se trata no es de que ésta no encuentre su lugar en la sociedad, porque lo que la obra narra es únicamente el comienzo de esa búsqueda. No existe desesperación ante una sociedad que no le corresponde y la obra busca más el reflejo de unos hechos particulares que el análisis o la crítica de la

sociedad. El objetivo de esta novela se separa en gran medida del de sus obras anteriores: en ésta, Loriga busca entretener, sin profundizar en la sociedad como conjunto o en la psicología de sus personajes.

3.3.- Influencias:

Lo primero en lo que debemos detenernos al abordar las influencias reconocibles en este periodo concreto es en que no parecen existir influencias comunes en todas las obras de esta etapa. No hay, por lo tanto, unas líneas generales para que podamos agrupar y describir estas influencias como se ha hecho para los periodos anteriores.

Como ya he señalado con anterioridad, en este momento, cada una de las obras de Ray Loriga siguen un camino distinto y propio, buscando diferentes objetivos y, por lo tanto, las influencias serán idiosincrásicas para cada una de ellas. Es más, aunque toda la escritura de Loriga está influida, de alguna manera, por las mismas presencias, en esta etapa lo anterior queda relegado a un segundo plano, y el autor busca nuevos elementos que han modificado su trayectoria literaria.

Para empezar, debemos hablar de *Los oficiales y el destino de Cordelia*. Como hemos visto antes, temporal y estructuralmente es la más cercana al periodo anterior. Sus influencias no aparecen tan claras como en las dos obras posteriores, las cuáles se acercan a corrientes claramente delimitadas. Aquí podemos observar que, por su extensión, puede aproximarse, quizás, a la moda de los cuentos y la narrativa breve. Obras que puedan leerse sin necesidad de mucho tiempo, como distracción. Aunque otras obras de Loriga, como por ejemplo *Caídos del cielo*, pueden ser breves para realizar una lectura rápida en alguna ocasión.

Con respecto a las otras dos obras que tratamos en este apartado, deberíamos plantear la idea de que Loriga se deja influenciar por una serie de modas que priman en este momento en el panorama literario. Dejando de lado la mayoría de sus rasgos como “escritor de la generación X” y como “escritor de la posmodernidad”, Loriga busca un nuevo planteamiento literario.

Por un lado, podemos observar que existe una tendencia en muchos de los escritores contemporáneos hacia la metaliteratura. Muchos de ellos escriben sobre el hecho de ser escritor, como pueden ser José Ángel Mañas²¹ o Enrique Vila-Matas²². El

21 Por ejemplo, *Soy un escritor frustrado*. Pozuelo de Alarcón (Madrid), Espasa Calpe, 1996.

primero de ellos utiliza esta temática como excusa para el argumento de su novela, y el segundo la emplea para hacer alarde de erudición, ofreciéndonos un listado de escritores, y para construir su obra a partir de la propia literatura. Loriga en *Sombrero y Mississippi* hace algo similar a los anteriores. En esta obra, partiendo del temor al folio en blanco del escritor y los problemas que surgen ante la creación, se ofrece una detenida y erudita reflexión sobre la literatura en la que se alude a aquellos autores que han influido directamente en su escritura o que han sido figuras relevantes en el panorama literario universal. Como los autores citados anteriormente, Loriga utiliza el oficio de escritor como excusa para crea su obra.

Y, en último lugar, hablaremos de *El Bebedor de Lágrimas*. Esta obra ha sido objeto de crítica con respecto a este punto, con respecto a la influencia que la dirige y determina. Muchos de sus lectores, ha acusado a Loriga de dejarse influenciar por la moda adolescente que impregna el momento actual, la moda del fenómeno *Crepúsculo*.

Para llegar a la crítica anterior, se podrían apoyar en varios puntos para alcanzar esta conclusión. En primer lugar, Loriga se ha alejado de su lenguaje y rasgos propios, ha relajado su escritura, proponiendo en esta obra una nueva forma de lectura, una lectura rápida y sencilla, orientada especialmente a un público adolescente. Además, la temática de la novela gira en torno al amor por encima de la vida o la muerte, utilizando para ello seres de leyenda, vampiros por un lado y fantasmas en el caso de Loriga. Por último, Loriga con este libro inicia una trilogía, una saga, al igual que *Crepúsculo*. El autor se ha defendido en varias ocasiones de estas acusaciones, señalando que él quería escribir algo nuevo, para un público nuevo al que está acostumbrado y, en alguna ocasión, ha dicho que él quería, más concretamente, escribir algo para sus hijos, algo que tuviese atractivo para un público de esa edad.

22 Este es el caso, por ejemplo, de *Bartleby y compañía*, Barcelona: Anagrama, 2002.

3.4.- Temática:

De nuevo, debemos tener presente la idea de una fase experimental en Loriga. La temática no sigue ningún tipo de tendencia general común en todas las obras de este periodo. Por lo tanto, la única manera de poder estudiar este apartado es hacerlo de forma individual e independiente, es decir, tratando las obras una a una.

Para comenzar, hablaremos, como hemos hecho en apartados anteriores, de la primera de las obras por orden cronológico, *Los oficiales y el destino de Cordelia*. En ella podemos encontrar una temática muy similar a los periodos anteriores. Un tema principal en toda la obra de Loriga que también aparece en los dos cuentos de esta novela es la soledad. Una soledad que manifiestan los protagonistas de las dos historias en diferentes visiones, y que, como sucede en otras ocasiones, se refleja en la búsqueda del aislamiento, el rechazo a la sociedad o a las personas que más cerca se encuentran del narrador - especialmente en el primer caso, donde el oficial busca la distancia con los soldados, debido a su rango superior “Allí estaba el oficial, entre oficiales, y desde allí miraba, entre soldados.”(14). La soledad de la segunda historia es diferente. Es una soledad buscada y provocada por el enfrentamiento entre los tres hombres que quieren conquistar el amor de Cordelia. Buscan individualizarse para ser el centro de atención de Cordelia. Por otro lado, la muerte también aparece en esta obra y es el eje central en “Los oficiales”, ya que toda la novela gira en torno a la muerte del soldado que imitaba al oficial. Por último, mencionar que aquí ya aparecen los personajes fantasmas que luego protagonizarán su última novela. Loriga comienza así a incorporar nuevos elementos en su literatura.

La segunda novela de la que hablaremos es *Sombrero y Mississippi*, y en ella vislumbramos nuevos temas y nuevas líneas de pensamiento en Loriga. Comenzaremos tratando el tema central de la obra, que es oficio de la escritura. Nos enfrentamos a un texto metaliterario, un ejercicio que Loriga no había ensayado antes - ya había recurrido a otras artes como excusa narrativa, pero nunca a la literatura. Pero además de recurrir a la literatura como hilo de la historia, ofrece un verdadero despliegue de erudición. Y es que conviene recordar que una de las críticas repetidas frente al autor y los escritores de su generación había sido la de la ausencia de una verdadera formación y un verdadero conocimiento literarios, sobre todo de la tradición nacional. Sin embargo, con esta obra,

Loriga pretende demostrar que se inspira en más fuentes de las que en un principio podría parecer.

Los niños mientras tanto, en América, cuentan Mississippis, y cada Mississippi es un segundo aproximado, así se juega al escondite en esa tierra. Un Mississippi, dos Mississippis, tres Mississippis... con los ojos cerrados y la cabeza inclinada contra una pared o un árbol.

Si un río muy largo es el segundo de un niño, cabe pensar que la escritura existe y hace bien su trabajo.

Walt Whitman y su loco entusiasmo nos conducen a un lugar luminoso que sin nuestro entusiasmo se oscurece. No debería extrañarnos. Con la pasión de Lorca se han hecho cementerios. (71)

Por otro lado, cabe destacar un aspecto muy interesante en la escritura de Loriga. En este caso, se aproxima al oficio de escritor mediante un listado de mitos de la literatura, de personajes grandes que han dejado su huella, al igual que sucede en *Héroes*. En esta novela, Loriga utilizaba grandes mitos del rock para acercarnos al oficio de rockero; aquí actúa del mismo modo, pero con escritores.

Por último, *El Bebedor de Lágrimas*, su última novela y la que rompe más con una visión estándar del autor. Algunos de los temas reiterados en su obra aparecen de nuevo aquí, como el amor inalcanzable o muy difícil de conseguir, la muerte, la violencia, el paso del tiempo... pero presentados desde una perspectiva totalmente diferente.

Loriga se adentra aquí en un mundo nuevo, en el que los vivos y los muertos conviven de manera real. Un amor que perdura por encima del paso del tiempo es el eje central de la obra. Aparecen personajes que simbolizan la muerte, como el demonio o los fantasmas, frente a los personajes primeramente vivos, como Adela. La muerte se aleja de todo aquello que Loriga ha definido anteriormente y ahora aparece relegada a un segundo plano, un hecho sin la menor importancia. La violencia aparece desplazada también a un segundo plano, y se incluyen hechos sangrientos, pero estos funcionan

como elemento de avance en la historia, y el narrador no se recrea en ellos, otorgándoles una importancia mayor, como podía suceder en otras novelas anteriores: “Esta vez, pese a su excitación, más provocada por el miedo que por las manazas de su amante improvisado, no llegó a sentir nada porque antes de que el pobre chico se quitase los pantalones, la espada de plata le había cercenado la cabeza” (121). Por otro lado, el paso del tiempo queda completamente anulado con un simple conjuro:

[...] Me ocuparé de él cuando llegue el momento y quizá de una vez por todas, lo que urge ahora es recuperar la medalla: todas mis cremas no van a salvarme si empieza a alcanzarme el paso del tiempo. Si no recupero la medalla antes del baile de graduación, Dios sabe lo que puede ocurrir. Nunca he pasado tantos días sin ella y el espejo empieza a delatarme. Por supuesto que por ahora solo yo me doy cuenta, pero pronto será evidente para todas. Los años detenidos caen a plomo cuando cruzas la barrera psicológica de los cien. [...] (191)

Como hemos mencionado antes, Loriga en esta obra, seguramente la más criticada desde que se consagró como escritor, modifica todo lo que podríamos considerar rasgos propios de autor y nos muestra una visión distinta de la literatura, que busca un objetivo diferente y se apoya en una temática abordada desde una nueva perspectiva.

Conclusión

Como hemos podido observar durante el trabajo, y en el estudio del autor, Loriga es un escritor que no pasa desapercibido, ni para los lectores ni para la crítica. En un primer momento, ésta atacó ferozmente sus obras y las de sus coetáneos, momento en el que el público no sólo le aceptó, sino que también alabó sus creaciones que llegaron profundamente a los jóvenes. En la segunda etapa, se produce la consagración de un Loriga más maduro como escritor. La crítica y el público por fin se ponen de acuerdo y consideran a Loriga uno de los mejores interesantes del momento. Sin embargo, en los últimos años, de nuevo ha sido alabado y criticado, pero esta vez por grupos de ambos sectores.

Llegados a este punto, creo que lo que corresponde es un análisis personal de todo lo visto con anterioridad. Para cerrar el trabajo, me dispongo a ofrecer mi visión personal de Ray Loriga, que, al igual que para la crítica, combina la atracción y el rechazo.

La evolución de Loriga a lo largo de su trayectoria como escritor es más que evidente. Sin embargo, no siempre llega con la misma fuerza. Sin duda alguna, para aquellos que conozcan medianamente la obra del autor, deberíamos recordar también la importante labor desempeñada como articulista en diferentes periódicos. No es parte del análisis narrativo, pero merece al menos una breve mención. Algunos de sus mejores artículos se agrupan en *Días extraños* y *Días aún más extraños*. Quizás una parte importante de su público le haya conocido a través de esta vertiente de su escritura. Personalmente, creo que como articulista posee un estilo propio y es original.

Pero volviendo a su faceta de novelista, hay que reconocer que Loriga consigue despertar, casi siempre, el interés del lector, consigue engancharle a su escritura. Aparentemente, Loriga nos ofrece, en una primera lectura, un simple entretenimiento, pero, como hemos podido observar a lo largo de este estudio, también sabe ir mucho más allá. Con un estilo limpio pero a la vez cuidadosamente trabajado, Loriga nos proporciona materiales suficientes para reflexionar sobre diversos aspectos de la vida cotidiana y de la sociedad. En su primera etapa, esta reflexión se focaliza en la juventud contemporánea y casi toda su problemática gira en torno a este grupo social,

menospreciado y poco valorado por sí mismo y por el resto de la sociedad. En sus siguientes etapas, Loriga individualiza las reflexiones y críticas en cada obra, por lo que pienso que la conexión con el público es más arriesgada y no siempre se alcanza. Esto se debe a que si no se consigue empatizar con el personaje, la reflexión de la obra queda, en gran medida, anulada, por lo que la misma solamente cumpliría la función de entretener.

Con respecto al estilo de Loriga, debemos observar que es uno de los rasgos que más le caracterizan, pero que, a su vez, más ha modificado durante toda su trayectoria. En sus dos últimas obras, especialmente en *El Bebedor de Lágrimas*, apenas aparecen aquellos elementos que le habían caracterizado y habían conseguido otorgarle un lugar privilegiado en el panorama literario contemporáneo. Al igual que el empleo del personaje eje de la historia, el cual siempre presentaba rasgos comunes. Este personaje nos daba la sensación de ser el mismo desde la primera novela, un personaje que evoluciona parcialmente al enfrentarse a diferentes situaciones pero que en el fondo es el mismo. Este personaje desaparece y, de él solamente quedan pequeños destellos en algún momento concreto.

En cuanto a las influencias, en un principio, Loriga fue criticado por carecer de una sólida formación literaria, al igual que muchos de sus coetáneos. Sin embargo, como hemos podido demostrar, creo que esto era un error de perspectiva. Pienso que Loriga mantenía el recuerdo de estas críticas al comienzo de su trayectoria, lo cual le empuja a crear una obra como *Sombrero y Mississippi*. En ella, Loriga intenta mostrar su amplio conocimiento de la literatura, ofreciendo una especie de ensayo, reflexionando sobre el complejo proceso de la escritura.

Y, tratando el apartado de la temática, creo que es donde Loriga está más acertado, ya que en, prácticamente, todas las ocasiones, es el mayor atractivo que ofrecen sus obras para un lector común. Sabe enganchar al público con temas atractivos o que producen empatía con el lector, si no es de un modo, es de otro. Con sus primeras obras, transmite una sensación de rebeldía buscada por muchos jóvenes, mientras que en su segunda etapa ofrece una temática atractiva para el lector maduro, y en su última novela, busca a un público adolescente con el que consigue conectar, sin duda alguna.

Por tanto, Ray Loriga no es simplemente el joven personaje de cazadora de cuero y tatuajes que le dio la fama, hay mucho más detrás de su obra. Una profunda crítica a la sociedad individualista y la búsqueda de un espacio propio para el sujeto contemporáneo, al igual que el autor mismo. Personalmente, he descubierto a un gran escritor, el cual ha conseguido su propósito: que no me quede en una simple lectura de entretenimiento y que sienta la necesidad de analizar el fondo de sus obras.

Bibliografía:

Obras de Ray Loriga:

Lo peor de todo, Madrid, Debate, 1993.

Héroes, Barcelona, Plaza y Janés, 1993.

Días extraños, Madrid, El Europeo & La Tripulación, 1994.

Caídos del cielo, Barcelona, Plaza & Janés, 1995.

Tokio ya no nos quiere, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

Trífero, Barcelona, Destino, 2000.

El hombre que inventó Manhattan, Barcelona, El Aleph, 2004.

Días aún más extraños, Barcelona, El Aleph, 2007.

Ya sólo habla de amor, Madrid, Alfaguara, 2008.

Los oficiales y el destino de Cordelia, Barcelona, El Aleph, 2009

Sombrero y Mississippi, Barcelona, El Aleph, 2010.

El Bebedor de Lágrimas, Madrid, Alfaguara, 2011.

Bibliografía secundaria

Aguado, Txetxu. "Tokio sí nos quiso: memoria y olvido en Ray Loriga". *Letras Hispanas* 4.1 (2007), pp. 71-83.

Caro Martín, Adelaida. "América te lo he dado todo y ahora no soy nada": *Contracultura y cultura pop norteamericanas en la narrativa de Ray Loriga y Alberto Fuguet*. Berlín, Berlín Lit, 2007.

Colmeiro, José F. "La nostalgia del futuro: amnesia global y hábitos de consumo en *Tokio ya no nos quiere* de Ray Loriga". En *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, ed. de Ángeles Encinar y Kathleen Glenn. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 177-188.

Gómez Castellano, Irene. "‘Quedarse colgado’: la adicción en *Héroes* de Ray Loriga". *España Contemporánea* 20.2 (2007), pp. 7-29.

González del Pozo, Jorge. "Soñadas alegorías de placer: la farmacopea posmoderna de Ray Loriga". *Hipertexto* 10 (2009), pp. 50-62.

Gutiérrez Resa, Antonio. *Sociología de valores en la novela contemporánea española: la generación X*. Madrid, SM, 2003.

Lenquette, Anne. "Ray Loriga, narrador de la generación X y novelista de la modernidad". *Hispanística XX* (2000), pp. 91-110. [Monográfico "Nuevos talentos, talentos nuevos"]

Navarro Martínez, Eva. "Muertes posmodernas: Necrofilia y necrofobia en la obra de Ray Loriga". En *Necrofilia y necrofobia: Representaciones de la muerte en la cultura hispánica*, ed. de Ricardo de la Fuente y Jesús Pérez-Magallón. Valladolid, Universitas Castelae, 2010, pp. 293-306.

----- . *La novela de la generación X*. Granada, Universidad, 2008.

Holloway, Vance R. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid, Fundamentos, 1999.

Loriga, Ray, "No es fácil saber si con la edad se gana", Entrevista en *El Cultural* [on line: 30 de Junio de 2010, http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/27693/Ray_Loriga] (consultado el 16 de mayo de 2012)

Loriga, Ray, "Ahora, cuando me emborracho, pienso en inglés", Entrevista en *El Cultural* [on line: 26 de febrero del 2004 http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=8935] (Consultado el 16 de mayo de 2012).

Urioste Azcorra, Carmen de. "Conocimiento en Caídos del cielo y La pistola de mi hermano de Ray Loriga". *Cincinnati Romance Review* 29 (2010), pp. 62-75.

----- . *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2009.

Vilaseca, Stephen Luis. "The Chid Victim: The Hole Trope and the Politics of Space in Ray Loriga's Early Works". *Letras Hispanas* 6.1 (2009), pp. 46-58.