

NIHILISMO Y VIOLENCIA EN LA NOVELA NORTEAMERICANA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Juan Antonio López Ribera

(IES "Villa de Abarán", Abarán)

RESUMEN

Este artículo examina la influencia que la concepción nihilista de la existencia humana ha ejercido sobre la novela norteamericana de la segunda mitad del siglo XX. En primer lugar, se relata brevemente la historia del término *nihilismo* y se explica cómo la violencia se ha convertido en un tema principal para los novelistas que comparten una visión nihilista de la realidad. Para concretar esta idea, se procede después al análisis de cinco novelas escritas por autores norteamericanos durante la segunda mitad del siglo XX: *Trampa 22* (1961), de Joseph Heller; *Matadero cinco* (1969), de Kurt Vonnegut; *Meridiano de sangre* (1985), de Cormac McCarthy; *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis, y *El club de lucha* (1996), de Chuck Palahniuk.

PALABRAS CLAVE

Nihilismo, violencia, novela norteamericana, Joseph Heller, Kurt Vonnegut, Cormac McCarthy, Bret Easton Ellis, Chuck Palahniuk.

ABSTRACT

This paper examines the influence that the nihilist conception of human existence has exerted on the North American novel of the second half of the 20th Century. First of all, it relates the history of the term 'nihilism' and explains how violence has become a main theme for novelists who share a nihilist vision of reality. In order to concrete this idea we will analyze five novels which have been written by North American authors during the second half of the 20th Century: *Catch-22* (1961) by Joseph Heller,

Slaughterhouse-Five (1969) by Kurt Vonnegut, *Blood Meridian* (1985) by Cormac McCarthy, *American Psycho* (1991) by Bret Easton Ellis and *Fight Club* (1996) by Chuck Palahniuk.

KEY WORDS

Nihilism, violence, North American novel, Joseph Heller, Kurt Vonnegut, Cormac McCarthy, Bret Easton Ellis, Chuck Palahniuk.

1. INTRODUCCIÓN: BREVE HISTORIA DE LA NADA.

El término *nihilismo*, procedente del latín *nihil* ("nada"), suele designar la corriente filosófica basada en la completa negación de cualquier sentido o finalidad concreta que se le quiera dar a la existencia humana. Sin embargo, a poco que se profundice en la historia del concepto, se comprueba que sería un claro ejercicio de reduccionismo el limitarse a esa definición o abordar el problema como un mero constructo filosófico, pues, como bien señala Franco Volpi, "el nihilismo no es tanto el oscuro experimento de extravagantes vanguardias intelectuales, sino que forma parte ya del aire mismo que respiramos" (Volpi, 2007: 14). Conforme el concepto de nihilismo ha ido avanzando en el tiempo, principalmente durante los dos últimos siglos, su estatus ha ido variando desde las primeras desconfianzas hacia las verdades absolutas y las rebeliones contra la moral establecida (con un innegable componente de crítica social) hasta convertirse en el auténtico *zeitgeist* de la época contemporánea, en ese «inquietante huésped» del que hablaba Nietzsche, que ha venido para quedarse.

Tradicionalmente se ha considerado a Turguéniev como el primer autor en ofrecer una definición clara de nihilismo, en su novela *Padres e hijos* (1862): "El nihilista es un hombre que no se inclina ante ninguna autoridad, que no da fe a ningún principio, cualquier sea el respeto de que

tal principio esté rodeado". Las palabras están puestas en boca de Bazárov, un joven estudiante que se rebela contra los principios y valores morales de sus padres. La novela de Turguénev tuvo un considerable éxito, pues supo ilustrar, a través de la ficción, la ruptura intergeneracional que se estaba produciendo en la Rusia del momento.

Sin embargo, hay que remontarse a 1799 para encontrar la primera alusión al término. Se trata de la *Carta* de Jacobi a Fichte. En ella "se alude explícitamente al nihilismo para designar el preocupante acercamiento de una disolución de las certezas metafísicas tradicionales y de una desvalorización de los valores y las verdades que daban consistencia a la cosmovisión de Occidente desde la Antigüedad" (Sánchez Meca, 2004: 9). O lo que es lo mismo, el subjetivismo ha encontrado su puerta de entrada y compromete todos los valores establecidos; la razón se ve sometida al yo, que es quien a partir de ahora construirá la realidad, sin rendir cuentas ante un Dios en gran medida reconfortante, pues sobre él recaía la responsabilidad de nuestro destino. Despojados de las ataduras divinas, el ser humano se encuentra ante la vida en mayúsculas, ante la más absoluta libertad, con toda la incertidumbre y toda la expectación que ello conlleva.

El nihilismo no detiene su avance con la entrada del nuevo siglo. Los aires románticos, con la sublimación del yo por bandera, no harán sino confirmar la sospecha de que la nada se está imponiendo como paradigma filosófico y existencial. La libertad recién adquirida del hombre encontrará su reino en el arte, que ya no es un simple instrumento estético, sino un "medio de llevar a cabo la transformación interior de la naturaleza humana que debe producirse para superar la decadencia de la modernidad y la pérdida de sus valores supremos" (Sánchez Meca, 2004: 57). El arte es el nuevo vehículo hacia la trascendencia, el nuevo Dios de ese nuevo sujeto carente de origen, carente de referentes ajenos a sí mismo; toda obra artística, a partir de ahora, es un intento de superar la escisión del sujeto causada por la pérdida de valores y la emancipación del conocimiento.

Es en esta coyuntura cuando entra en juego la ironía, propuesta por Friedrich Schlegel. La ironía, que no es más que la relativización de todo lo

que quiera postularse como valor absoluto, es un intento de superar la negatividad que se apodera de los espíritus románticos (un buen ejemplo es Goethe), apabullados por una "libertad desesperada, que infunde más angustia que plenitud de ser" (Volpi, 2007: 23). El nuevo hombre libre busca trascendencia en un mundo donde constantemente palpita la finitud; la ironía, en este escenario, se presenta ante el hombre como "el modo de ejercer su situación crítica para suprimir la escisión entre su yo y el mundo. Lo que la anima es la voluntad de unidad, de comunicación, de universalidad y de síntesis" (Sánchez Meca, 2004: 66).

Señalábamos más arriba que el nihilismo también tiene una vertiente social, una vertiente crítica con el orden establecido, y así se puede apreciar en la obra de diversos autores rusos de la segunda mitad del siglo XIX. Los nihilistas rusos abogaron más por la acción que por la reflexión; su beligerancia tenía como objeto todo lo que estuviera revestido de autoridad y cargaron contra todos los valores tradicionales, ya fueran morales, estéticos o religiosos. Nos referimos a autores como Turguéniev (recordemos que con su obra *Padres e hijos* se arrogaba la paternidad del concepto de nihilismo), Pisarev, Zaitsev, Cernysevski y, sobre todo, Dostoievski, que con novelas como *Crimen y castigo* (1866), *Los demonios* (1872) o *Los hermanos Karamazov* (1880), se convirtió en el cronista más coherente y apasionante de los comportamientos de las almas atormentadas por la aniquilación de valores, introduciendo temas como el crimen, el suicidio, la perversidad o el mal absoluto.

A estas alturas, la visión nihilista del mundo lo impregna todo, es ampliamente compartida, pero solo como expresión de un malestar y como destrucción de los valores tradicionales. Nadie ha propuesto una orientación positiva para el nihilismo, una cura para esta enfermedad del espíritu. Hasta la entrada en escena de Nietzsche, el filósofo más importante de la contemporaneidad. Nietzsche será quien trace el camino para esa necesaria superación del nihilismo, que hasta el momento solo se ha presentado en un estado pasivo. El autor alemán dedicará gran parte de su programa filosófico a orientar ese paso de un nihilismo pasivo a un nihilismo activo, a un nihilismo con valores propios, y lo hará principalmente mediante cuatro

nociones: la muerte de Dios, la voluntad de poder, el eterno retorno y el superhombre.

Escribe Nietzsche: "*Nihilismo*: falta el fin; falta la respuesta al «¿para qué?»; ¿qué significa nihilismo? *Que los valores supremos se desvalorizan*". Es decir, falta el sentido, faltan las grandes categorías que organizaban nuestra existencia. Es el resultado de la anunciada «muerte de Dios», que sobrevuela el pensamiento europeo durante todo el siglo XIX. Asumir la muerte de la divinidad es el resultado de descubrir "que el mundo trascendente, fuente hasta ahora de valores y fundamentos, es una nada, y con ello la vida queda flotando sobre sí misma, o, más bien, arrojada a una realidad en que se vive la experiencia del fundamento de forma absolutamente desfundada" (Barroso Fernández, 2009: 158-159). La vida queda en suspenso, el hombre siente que un vacío se abre bajo sus pies, que en su espíritu crece el desarraigo y que no hay nada fuera a lo que aferrarse. Es el hombre enfrentado a la nada, una nada, por otra parte, implícita "en el acto mismo de haber otorgado un sentido a las cosas, una finalidad, un ideal" (Serrano Marín, 2005: 123).

Ante esta situación de incertidumbre, el hombre debe encontrar en sí mismo esa «voluntad de poder» que le permita ejercer un nihilismo activo, es decir, conseguir "una situación de fuerza con la que se es capaz de aceptar que no hay verdad alguna, que no hay ninguna configuración absoluta de la realidad ni ninguna cosa en sí" (Sánchez Meca, 2004: 105). Esta idea es completamente coherente dentro de una sociedad desarrollada científica y técnicamente, donde el ser humano ha encontrado nuevas vías de confort y seguridad, y en la que, por lo tanto, ya no hay razón para colocar a Dios como valor supremo, como garantía metafísica (Sánchez Meca, 2004: 106).

A esta voluntad de poder que permite al ser humano negar todos los valores tradicionales, Nietzsche añade que, para ejercer un nihilismo completo, ha de aceptarse la idea del eterno retorno. Frente a la visión lineal del cristianismo, que pone como meta la salvación del alma, la idea del eterno retorno evita la tentación de poner metas a la existencia, al

entender el tiempo como algo circular, que se repite, que no se dirige a un fin concreto. El hombre capaz de reunir suficiente voluntad de poder y aceptar el eterno retorno de las cosas es al que Nietzsche denominó «superhombre» (*Übermensch*), un hombre superior al hombre tradicional, que deja atrás la moral cristiana y construye nuevos valores dentro del marco nihilista. En definitiva, un hombre que “ha asimilado el hecho fundamental del nihilismo, a saber, que todo mundo verdadero se ha convertido en fábula” (Sánchez Meca, 2004: 111).

La vivencia del nihilismo, según Nietzsche, pasa indefectiblemente por la renuncia a lo absoluto. El mundo nihilista es el de personas con una voluntad fuerte, de gran vitalidad, que hagan gala de una ética singular que les permita afrontar el derrumbe de las certezas como consecuencia de la muerte de Dios. Un nihilismo completo implica “un verdadero encuentro con la realidad problemática” y “la forja de un genuino pensamiento desde ella, un pensar productivamente la verdad de lo real” (Barroso Fernández, 2009: 161).

Podrían escribirse varios volúmenes sobre la influencia de las ideas nietzscheanas en el pensamiento contemporáneo. No hablamos solo de filosofía; su influjo también fue decisivo en el devenir de la narrativa europea del siglo XX. Son muchos los escritores cuya obra evidencia la profundidad con que la concepción nihilista de la realidad estaba calando; entre ellos, nombres como Thomas Mann (*Los Buddenbrook*, *La muerte en Venecia*, *La montaña mágica*), André Gide (*El inmoralista*, *Los monederos falsos*), Robert Musil (*El hombre sin atributos*), Franz Kafka (*El proceso*, *La metamorfosis*) o Hermann Broch (*Los sonámbulos*, *La muerte de Virgilio*), por citar a algunos de los más significativos. La ingente cantidad de literatura nihilista “contribuyó a aguzar la sensación de que un ciclo histórico estaba por terminar y de que con él decaían también los antiguos ordenamientos y valores europeos de la religión, la metafísica y la moral tradicional” (Volpi, 2007: 79).

Tras Nietzsche, queda claro que la totalidad es inaprehensible e irreductible a un solo concepto. La experiencia completa del nihilismo

impide cualquier pretensión en ese sentido, por lo que muchos de los acercamientos posteriores al tema intentarán matizar o incidir en aspectos concretos del pensamiento nihilista. Tal es el caso de Heidegger, quien hizo una lectura a fondo de los textos nietzscheanos durante varios años (lectura desgranada en múltiples lecciones universitarias y culminada con la publicación de su imprescindible *Nietzsche*), con el objetivo "de centrar y articular ese nuevo desplazamiento de la divinidad en su lucha frente a una razón que pretendió superarla" (Serrano Marín, 2005: 165). Su obsesión en confrontar una y otra vez las ideas del autor de *Así habló Zaratustra* fue de tal magnitud, que es célebre la frase que Heidegger repetía entre amigos: "*¡Ese Nietzsche me ha destruido!*".

Heidegger tiene claro que el destino del hombre depende únicamente de sí mismo, por lo que toda acción del ser debe estar dentro de los límites de lo posible; esta idea la expresa Heidegger con el término *Ereignis*. Los límites del ser, señala Heidegger, vienen marcados por la técnica, "pensada en su esencia más allá de sus apariencias que son las máquinas y los utensilios" (Sánchez Meca, 2004: 195), una idea heredada de Jünger, y que introduce un nuevo tema adyacente al del nihilismo: ¿cuál es la actitud adecuada del hombre en una época donde el impulso tecnológico parece omnipresente? Pues, como admite Jünger, la técnica es un factor creador de nihilismo si esta avanza más rápido que las personas o si el potencial que despliega no es acorde con el desarrollo de ideas adecuadas; ante esta situación, Jünger propone "una esforzada defensa de los restringidos, pero inviolables espacios de la interioridad individual (...) el último baluarte de resistencia posible" (Volpi, 2007: 121).

Esa reivindicación de la individualidad frente a una imparable y excesiva tecnificación de la vida humana estará muy presente en la obra de los filósofos y escritores del existencialismo humanista, como Jean-Paul Sartre o Albert Camus. Esta crítica de un mundo deshumanizado por la máquina se suma a otros principios nihilistas, como la muerte de Dios, que los autores existencialistas acogen en su seno para elaborar un programa filosófico que tendrá como núcleo la negación de toda trascendencia del ser,

y el consecuente absurdo en que se convierte la existencia humana ante la ausencia de principios que le den un sentido.

El existencialismo se basa en una mirada completamente atea a la vida humana. Solo con esos ojos puede conseguirse la completa libertad del ser, según Jean-Paul Sartre. Solo se es verdaderamente libre si no hay nada que preceda a la existencia. Así, el hombre es todo presente y se ve obligado a “inventar en cada instante su existencia decidiendo qué hacer con ella” (Volpi, 2007: 137). Sartre personificó este principio en Antoine Roquentin, el protagonista de *La náusea* (1938); esta novela filosófica, escrita en forma de diario, nos cuenta la historia de cómo una persona descubre y asume el absurdo de su existencia. Reproducimos el pasaje en el que a Roquentin se le revela la supremacía indiscutible del presente:

Se revelaba la verdadera naturaleza del presente: era todo lo que existe, y todo lo que no fuese presente no existía. El pasado no existía. En absoluto. Ni en las cosas, ni siquiera en mi pensamiento. Por supuesto, sabía desde hacía mucho tiempo atrás que el mío se me había escapado. Pero hasta entonces creí que se había apartado simplemente fuera de mi alcance. Para mí el pasado sólo era un retiro, otra manera de existir, un estado de vacaciones y de inactividad; al terminar su papel, cada acontecimiento se acomodaba juiciosamente en una caja y se convertía en acontecimiento honorario; tanto cuesta imaginar la nada. Ahora sabía: las cosas son en su totalidad lo que parecen, y *detrás* de ellas... no hay nada. (Sartre, 2003: 160-161)

Son muchos los momentos de revelación de Roquentin. A través de ellos, Sartre desgana los principios de su filosofía. Después de descubrir “la verdadera naturaleza del presente”, Roquentin comprende que la existencia es básicamente contingencia:

Quiero decir que, por definición, la existencia no es la necesidad. Existir es *estar ahí*, simplemente; los existentes aparecen, se dejan *encontrar*, pero nunca es posible *deducirlos*. Creo que hay quienes han comprendido esto. Sólo que han intentado superar esta contingencia inventando un ser necesario y causa de sí. Pero ningún ser necesario puede explicar la existencia; la contingencia no es una máscara, una apariencia que puede disiparse; es lo absoluto, en consecuencia, la gratuidad perfecta. Todo es gratuito: ese jardín, esta ciudad, yo mismo. (Sartre, 2003: 216)

Estos dos pasajes ilustran a la perfección la base del pensamiento de Sartre. Pero no nos resistimos a reproducir una última cita de *La náusea*, tan clara y rotunda que podría servir como lema de toda la filosofía existencialista:

Todo lo que existe nace sin razón, se prolonga por debilidad y muere por casualidad. (Sartre, 2003: 220)

Albert Camus es el otro gran filósofo del existencialismo. Su obra explora en profundidad la idea del absurdo vital y, al igual que Sartre, también se valió del género novela para exponer su ideario. En este sentido, *El extranjero* (1942) es su novela más significativa; en ella, Camus relata la historia de Meursault, un hombre hastiado e incapaz de mostrar cualquier tipo de sentimiento, ni siquiera en el velatorio de su madre; la indiferencia que este personaje siente hacia su propia vida –e incluso hacia su propia muerte– le lleva a cometer un crimen absurdo, sin justificación, y sobre el que no siente remordimientos en ningún momento. La figura de

Meursault personifica claramente la idea de la existencia marcada por el más profundo absurdo, por la ausencia de cualquier valor moral:

Pero todo el mundo sabe que la vida no vale la pena ser vivida. No ignoraba, en el fondo, que morir a los treinta o a los sesenta años no tiene gran importancia porque naturalmente, en ambos casos, otros hombres y otras mujeres vivirán, y así durante miles de millones de años. Nada resultaba más evidente, en realidad. (Camus, 2001: 124)

Más adelante, Camus propondría, como método para combatir el absurdo vital y dotar a la existencia de algún sentido, la rebeldía. En *El hombre rebelde* (1950), Camus defiende la rebeldía como una negación de la injusticia y la opresión del hombre y, por tanto, como una defensa apasionada de su dignidad en un mundo azotado por los totalitarismos genocidas.

Ya en la segunda mitad del siglo XX, la reflexión sobre el nihilismo deja de tener un carácter especulativo, es decir, no se refiere a un nihilismo deseable para nuestro devenir. Tras dos guerras mundiales y el holocausto nazi, que han sacado a la luz lo peor del ser humano, el nihilismo impregna todas las estructuras sociales de manera casi inevitable. Se ha cumplido el vaticinio de Nietzsche: el «inquietante huésped» ha venido para quedarse. El nihilismo ya no es un problema ontológico, sino una realidad constatable, por lo que algunos autores auscultarán la realidad y ahondarán en aspectos concretos de ese nihilismo configurador de la sociedad contemporánea.

La discusión sobre la técnica, iniciada por Jünger y Heidegger, sigue vigente. La técnica, como apunta Carl Schmitt, no puede ser el fundamento de la sociedad, pues tiende a uniformarlo todo, pero también es verdad que ha resuelto muchos de los problemas del hombre y ha aumentado nuestra libertad hasta límites insospechados. La técnica ha propiciado que muchas

de las luchas permanentes del hombre hayan llegado a su fin, y el hecho de que el hombre ya no tenga que pelear por su libertad y su sitio en el mundo es lo que, para autores como Kojève, indica el «fin de la historia»: “Cuando el hombre (...) llega a hacerse reconocer como libre e igual, es decir, encuentra su satisfacción y realización, en ese momento «la historia ha terminado», porque ha agotado las posibilidades que implicaba la lucha por el reconocimiento” (Volpi, 2007: 153).

Por otra parte, el filósofo italiano Gianni Vattimo considera que el nihilismo, aun a estas alturas, sigue teniendo una pátina tétrica, negativa, que cohibe la plena realización de sus postulados. Por eso, Vattimo exige una renuncia a todas las categorías filosóficas tradicionales y propugna un «pensamiento débil», una ontología sin jerarquías ni aspiración a la unidad, “que pretende reconocer y aceptar el devenir en su facticidad, sin adjudicarle un sentido que lo trascienda y sin imponerle formas, categorías o esquemas interpretativos fuertes” (Volpi, 2007: 173). Vattimo, en definitiva, reivindica una vivencia total del nihilismo, aceptando como algo positivo la realidad inestable que nos rodea y la finitud del ser humano.

Podríamos seguir comentando otras reflexiones que se han hecho sobre el tema en los últimos años, pero alargaríamos demasiado esta introducción. Nos gustaría poner el punto y final a este apartado con una reflexión de Franco Volpi que apunta en dos direcciones; por un lado, resume la verdadera incidencia del nihilismo en el pensamiento moderno, y por otro, sugiere un modelo de conducta coherente con la sociedad actual, de innegable espíritu nihilista: “El nihilismo ha carcomido las verdades y debilitado las religiones; pero también ha disuelto los dogmatismos y hecho caer las ideologías, enseñándonos así a mantener aquella *razonable prudencia del pensamiento*, aquel paradigma de pensamiento oblicuo y prudente, que nos vuelve capaces de navegar a ciegas entre los escollos del mar de la precariedad, en la travesía del devenir, en la transición de una cultura a la otra, en la negociación entre un grupo de intereses y otro. Después de la caída de las trascendencias y la entrada en el mundo moderno de la técnica y las masas, después de la corrupción del reino de la legitimidad y el tránsito al de la convención, la única conducta

recomendable es operar con las convenciones sin creer demasiado en ellas, la única actitud no ingenua es la renuncia a una sobredeterminación ideológica y moral de nuestros comportamientos" (Volpi, 2007: 192).

2. LA VIOLENCIA EN EL PANORAMA NIHILISTA.

Conviene comenzar este apartado haciendo una aclaración: nihilismo no equivale a violencia. Es frecuente que, cuando se quiere deslegitimar al pensamiento nihilista, se esgrima el argumento de la violencia, de que el nihilismo conlleva violencia, o que incluso la fomenta. Esto es un error. No hay relación directa, o por mejor decirlo, la violencia no es la consecuencia de la puesta en práctica de las ideas nihilistas. Pero discutir esto sería desviarnos del tema que nos ocupa.

Lo que sí es cierto es que, cuando las ideas nihilistas comienzan a situarse en la primera fila del pensamiento moderno, la violencia se convierte en uno de los temas principales de la literatura mundial. Ya decíamos en el apartado anterior que es Dostoievski el primero en plantear en sus novelas las consecuencias de aplicar las ideas nihilistas hasta el extremo: "Si no hay Dios, entonces todo está permitido, o lo que es lo mismo: no hay valores" (Serrano Marín, 2005: 19). Ello implica, entre otras cosas, una reflexión profunda sobre el papel de la violencia en nuestras vidas, y así lo hace el autor ruso en novelas como *Crimen y castigo*, en la que el protagonista, el joven estudiante Raskolnikov, asesina a una vieja usurera para probar su teoría de que hay determinados seres superiores que tienen derecho a matar a aquellos a quienes consideren perjudiciales para la sociedad, razón por la cual no debería sentir ningún tipo de remordimiento; *Los demonios*, donde uno de los personajes anarquistas, Kirilov, se suicida para demostrar que esa acción es la expresión máxima de la libertad individual, del libre albedrío, y por tanto de la inexistencia de Dios; o *Los hermanos Karamazov*, donde el tema principal es el parricidio.

Son novelas que plantean grandes dilemas morales a la luz de las ideas nihilistas. En sus escritos, Nietzsche planteó que si el bien y el mal ya

no son principios regidores del comportamiento humano, sino la voluntad de poder individual, “¡qué más da entonces que esa voluntad se exprese en el ejercicio del bien o en el ejercicio del mal!” (Sánchez Meca, 2004: 120). Lo que propugna Nietzsche es la total libertad moral, principalmente para escapar del yugo de la religión, basada en el cumplimiento estricto y dogmático de unos principios morales a cambio de la salvación del espíritu. Ahora bien, podría discutirse si la violencia encuentra o no aquí una justificación, o incluso un resquicio de legitimación.

Llegados ya al siglo XX, la violencia sigue siendo un tema muy tratado, tanto a nivel filosófico como literario. Los filósofos y escritores existencialistas se mostrarán muy interesados por el tema, y no solo por la violencia ejercida sobre otros, sino también por la violencia ejercida sobre uno mismo, es decir, el suicidio. Albert Camus no dudó en señalarlos –al crimen y al suicidio– como los dos problemas más urgentes de la filosofía. Al primero, Camus responde con la rebelión como actitud ética; en cuanto al segundo, el autor francés lo considera un acto de cobardía para escapar de la realidad marcada por el absurdo, “lo mismo de cobarde que la huida que representa para él la fe o la esperanza en un absoluto trascendente del tipo que sea” (Sánchez Meca, 2004: 207). Más adelante, el tema de la violencia se abordará, por ejemplo, desde disciplinas como la filosofía política, donde destacan las ideas de Hannah Arendt en torno a la violencia ejercida por las instancias de poder.

La literatura del siglo XX está impregnada de nihilismo. Ya señalábamos al principio del artículo, recordando las palabras de Franco Volpi, que el nihilismo forma ya parte del estado de ánimo de la sociedad contemporánea. El género novela no es ajeno a este fenómeno; muchos de los autores más reconocidos de la literatura mundial han querido relatar en sus obras las vidas de personajes que han abrazado las ideas nihilistas, unas vidas que se desarrollan al margen de los valores morales tradicionales. Unas vidas en las que, casi de manera inevitable, está muy presente la violencia.

Este tipo de novelas, de temáticas duras e incluso incómodas, donde la violencia juega un papel muy importante, no han estado exentas de críticas. Un filósofo y crítico de la relevancia de Tzvetan Todorov, en un artículo de prensa de abril de 2008, acusaba a la literatura de corte nihilista de estar produciendo una brecha entre escritores y lectores, al describirse en ella mundos muy alejados del del lector; es más, Todorov las describía como obras “que presentan el mundo bajo la única presencia de fuerzas destructivas, de violencia, de crueldad. Un mundo abominable, una existencia horrible, de seres humanos únicamente dedicados a la barbarie”. Podemos estar de acuerdo con que algunas de estas novelas están dominadas por fuerzas negativas o destructivas, pero no, como parece insinuar Todorov, con que la violencia y la barbarie sean su único motor, y mucho menos con la idea de que están abriendo una brecha entre escritores y lectores (de hecho, todas las novelas que nos ocupan en este artículo han contado con una gran aceptación por parte del público).

Lo que no parece percibir Todorov en este tipo de literatura es uno de sus rasgos más importantes: el uso de la violencia de manera metafórica o simbólica. La violencia es, en la mayoría de estas obras, un recurso para escenificar o materializar el profundo malestar que reina en la sociedad actual, en la que los valores y los referentes morales tradicionales se han desvanecido. La intención de los autores de estas obras no es mostrar el mayor número de atrocidades posible en cada página ni regodearse con la puesta en escena de episodios escabrosos; el relato de la violencia en estas obras no debe interpretarse desde la más pura literalidad, sino desde un plano metafórico o simbólico. Profundizaremos en esta idea más adelante.

En este artículo vamos a analizar cinco novelas norteamericanas de la segunda mitad del siglo XX que muestran las muchas caras del nihilismo y la violencia en la sociedad contemporánea. Comenzaremos con *Trampa 22* (1961), de Joseph Heller, y *Matadero cinco* (1969), de Kurt Vonnegut, dos novelas ambientadas en la II Guerra Mundial en las que el conflicto bélico es visto desde la perspectiva del absurdo. En la siguiente novela que analizaremos, *Meridiano de sangre* (1985), de Cormac McCarthy, la violencia es símbolo del mal absoluto, personificado en la figura del juez

Holden. Con la controvertida *American Psycho* (1991), de Bret Easton Ellis, tendremos la oportunidad de examinar las relaciones entre nihilismo y capitalismo, dos ideas que cristalizan en su protagonista, Patrick Bateman, un *yuppie* psicópata. Finalmente, en el análisis de la célebre *El club de lucha* (1996), de Chuck Palahniuk, abordaremos, entre otras, la cuestión de la licitud de la violencia para combatir –y derribar– al actual sistema económico y político, a la luz de las ideas de Hannah Arendt sobre violencia y poder.

3. EL NIHILISMO SE TIÑE DE ABSURDO: *TRAMPA 22*, DE JOSEPH HELLER, Y *MATADERO CINCO*, DE KURT VONNEGUT.

Si hay un hecho que marcó indeleblemente la historia del siglo XX, ese fue la II Guerra Mundial (1939-1945). Con más de cincuenta millones de muertos, a los que hay que sumar los seis millones de judíos asesinados durante el Holocausto, este conflicto bélico ha pasado a la historia como el más mortífero de todos. No solo fue una tragedia humana, por el desmesurado número de víctimas, sino también moral: la miseria y la capacidad destructiva del ser humano alcanzaron cotas insospechadas en los años que duró la contienda. Los incontables testimonios de supervivientes ayudaron a comprender el derrumbe moral provocado por la guerra. Y, como es lógico, un hecho histórico de tal magnitud no tardó en convertirse en materia literaria.

En este apartado vamos a ocuparnos de dos novelas que se desarrollan en el escenario de la II Guerra Mundial: *Trampa 22* (1961), de Joseph Heller, y *Matadero cinco* (1969), de Kurt Vonnegut. Aunque sus argumentos son muy dispares, ambas abordan el tema de la guerra desde la óptica del absurdo. La novela de Heller tiene como protagonista a Yossarian, un piloto de bombarderos que busca desesperadamente la manera de no tener que realizar más misiones, pues siempre que está a punto de alcanzar el número necesario de ellas para ser relevado, el coronel al mando las incrementa para ganarse el favor de sus superiores. Por su parte, *Matadero cinco*, en gran parte autobiográfica, cuenta la historia de

Billy Pilgrim, superviviente del bombardeo de la ciudad alemana de Dresde, que un buen día es secuestrado por los extraterrestres del planeta Tralfamadore, algo que le permite, en lo sucesivo, moverse a placer en el espacio-tiempo de su vida e incluso en el futuro.

La postura de Heller y Vonnegut, así como la de otros muchos autores que han abordado el tema de la guerra alejados de planteamientos estrictamente realistas, no siempre ha sido bien asumida por la crítica. Respecto a *Matadero cinco*, escribe Peter Conn en su manual de *Literatura norteamericana*: "Kurt Vonnegut, Jr., ha jugado con el apocalipsis pero ha intentado siempre esquivar el Harmagedón con ingenio. Vonnegut, joven prisionero de guerra que sobrevivió al bombardeo de Dresde, tenía sus motivos para creer que la historia es una conspiración pulverizadora, pero ha trivializado sus convicciones retirándose a la comodidad de las banalidades morales y las fórmulas narrativas consolidadas. Atribuir el diseño de la historia terrenal a las criaturas del planeta Tralfamadore, por ejemplo, tal como ha hecho Vonnegut en varias novelas, es ofrecer una respuesta propia de literatura de quiosco a una pregunta seria" (Conn, 1998: 343). El principal error de Conn, en nuestra opinión, reside en creer que Vonnegut, con *Matadero cinco* y el resto de sus novelas, tiene la intención de explicar el origen del mundo, sea de manera seria o no. Recordemos, además, que, a estas alturas del siglo XX, la ficción novelesca ya ha desterrado cualquier pretensión de explicar el mundo en su totalidad, al modo decimonónico. La crisis de valores y la incertidumbre moral del mundo moderno impiden cualquier consideración o afirmación de carácter general respecto a nuestra existencia o a nuestra historia reciente (lo que se ha dado en llamar *posmodernidad*). Por eso Vonnegut coloca al principio de *Matadero cinco* la siguiente advertencia, que parece una respuesta a la crítica de Conn:

...si este libro es tan corto, confuso y discutible, es porque no hay nada inteligente que decir sobre una matanza. Después de una carnicería sólo queda gente muerta que nada dice ni

nada desea; todo queda silencioso para siempre. Solamente los pájaros cantan. (Vonnegut, 1999: 24)

Tras la destrucción, no queda nada. Desaparece la vida, y con ella sus valores, sus referentes. La guerra no hace sino confirmar el sustrato nihilista de nuestro mundo:

Los hombres se volvían locos y en recompensa les concedían medallas. En el mundo entero, a uno y otro lado de la línea de fuego, los chicos entregaban sus vidas por algo que, según les habían contado, era su patria. A nadie parecía importarle, y menos que a nadie a los chicos que entregaban sus jóvenes vidas. No se vislumbraba el final. (Heller, 2007: 23)

El absurdo desde el que Heller y Vonnegut relatan la experiencia de la guerra no es ni mucho menos impostado. Es la mejor manera –algunos dirán que la única– de abordar el conflicto bélico y sus trágicas consecuencias. Así nace el personaje de Yossarian, el protagonista de *Trampa 22*, que si algo tiene claro es que no va a morir haciendo la guerra que otros le ordenan que haga; Yossarian es un nihilista consumado, aferrado a la vida, incapaz de creer en los valores del militarismo (patriotismo, obediencia ciega, respeto a la jerarquía) y únicamente preocupado por su propia supervivencia:

Yossarian era un capitán de escuadrilla al que habían degradado porque ya no le importaba errar o no. Había tomado la decisión de vivir para siempre o morir en el intento, y cada vez que subía al avión su única misión era bajar vivo. (Heller, 2007: 43)

Yossarian es incapaz de entender la guerra como un esfuerzo colectivo, como una tragedia vivida por todos. En las primeras páginas de la novela, se enfurece porque le disparan constantemente y le quieren envenenar la comida; cuando otros soldados le explican que eso es completamente lógico que lo haga el enemigo, él siempre responde: "¿Y eso qué tiene que ver?". Su feroz individualismo y ansia de supervivencia son sus rasgos más característicos, y se recalcan varias veces a lo largo de la novela:

Hay diez millones de soldados que podrían sustituirme. Están muriendo muchas personas y otras están ganando dinero y divirtiéndose. Que maten a otro. (Heller, 2007: 150)

Cuando reflexionaba sobre las múltiples enfermedades y los accidentes potenciales que lo amenazaban, se quedaba verdaderamente asombrado de haber logrado sobrevivir con buena salud durante tanto tiempo. Cada nuevo día representaba otra peligrosa misión contra la muerte. Y llevaba sobreviviendo veintiocho años. (Heller, 2007: 253)

Tiene una aversión morbosa a la muerte. Probablemente lamenta el hecho de estar en una guerra y la posibilidad de que le vuelen la cabeza en cualquier momento. (...) Padece usted profundas angustias de supervivencia. (Heller, 2007: 435-436)

Nuestro protagonista se rebela una y otra vez contra los dogmas militares que le exigen obediencia y sacrificio de la propia vida si así es necesario. El colmo del absurdo militar es la *trampa 22* que da título a la novela, un silogismo diseñado para evitar que cualquier soldado escape de su destino y al que Yossarian es sometido una y otra vez: el soldado que va al combate demuestra que está loco, ya que no se preocupa por su supervivencia y, por tanto, debe ser eximido del servicio, pero solicitar esa exención es prueba de la cordura del solicitante, pues se preocupa por su seguridad, y en consecuencia no se le puede eximir de su obligación. Así le ocurre, por ejemplo, a uno de los compañeros de Yossarian, el soldado Orr:

Sólo había una trampa, y era la 22, que establecía que preocuparse por la propia seguridad ante peligros reales e inmediatos era un proceso propio de mentes racionales. Orr estaba loco y podían retirarlo del servicio; lo único que tenía que hacer era solicitarlo. Y en cuanto lo hiciera, ya no estaría loco y tendría que cumplir más misiones. Orr estaría loco si cumpliera más misiones y cuerdo si no las cumpliera, pero si estaba cuerdo tenía que realizarlas. Si las realizaba estaba loco y no tendría que hacerlo; pero si no quería estaba cuerdo y tenía que hacerlo. (Heller, 2007: 67)

Volvamos a *Matadero cinco*. En ella, Billy Pilgrim, álter ego de Vonnegut, sufre el bombardeo de Dresde, una experiencia que marcará toda su existencia. Por otra parte, es abducido y conducido al planeta Tralfamadore, un lugar apacible donde sus habitantes tienen la capacidad de ver el mundo en cuatro dimensiones y de moverse en el espacio-tiempo a su antojo; allí, la única obligación de Billy es copular en público con una actriz famosa que también ha sido abducida. Esta aparente veta absurda que Vonnegut introduce en su narración es lo que Conn criticaba en su manual, por considerarlo una salida por la tangente. No estamos de acuerdo.

El planeta Tralfamadore y sus habitantes funcionan en *Matadero cinco* como trasunto de un mundo avanzado que contrasta con el nuestro, asolado por la guerra y la degeneración del ser humano. Es un mundo donde parecen haberse materializado muchas de las ideas del pensamiento nihilista. En Tralfamadore, por ejemplo, la idea de buscar un sentido a la existencia no tiene razón de ser:

- ¿Por qué yo?

- Esa es una pregunta muy terrenal, señor Pilgrim. ¿Por qué *usted*? ¿Por qué *nosotros*? Podríamos decir. ¿Por qué *cualquier cosa*? Porque este momento, sencillamente, *es*. (Vonnegut, 1999: 74)

La respuesta del tralfamadouriano es puro existencialismo sartreano: la existencia que precede a la esencia. Tralfamadore también se presenta ante los ojos de Billy Pilgrim como un mundo que ha abrazado definitivamente el progreso científico, en detrimento de la religión cristiana:

En Tralfamadore, según dice Billy Pilgrim, a nadie le interesa Jesucristo. La figura terrestre que más se compenetra con la mentalidad tralfamadouriana es Charles Darwin, quien enseñó que los que mueren están hechos para morir, y que cada cadáver es un progreso. (Vonnegut, 1999: 184)

Si antes era Sartre quien parecía asomar la cabeza, ahora es Nietzsche. La muerte de Dios es una realidad en Tralfamadore. La religión ha sido rechazada y la existencia humana ya no tiene que someterse a ningún dictado superior, ya no hay nada que preceda a su esencia. Tralfamadore significa la libertad absoluta del hombre, es un lugar donde el

concepto de divinidad no tiene sentido, un lugar donde se vive el presente sin ambages. Un lugar nihilista, en definitiva. Un lugar que aún no parece posible en nuestro mundo.

Esta es la idea que quiere transmitir Vonnegut con la invención del planeta Tralfamadore. Porque mientras, en nuestro mundo, seguimos aniquilándonos, bombardeándonos al amparo de órdenes absurdas y condenando a muerte a jóvenes entrenados en la obediencia incuestionable, como ocurre con los soldados de *Trampa 22*. Yossarian parece hacerse portavoz de todos ellos cuando despotrica contra un Dios que permanece impasible ante tanto sufrimiento:

Y no me vengas con que los caminos del Señor son inescrutables. (...) No tienen nada de inescrutables. Para empezar, no tiene ningún designio, y se limita a jugar. O es que se ha olvidado de nosotros. Ése es el Dios del que habla la gente, un cateto, un zafio torpe, descerebrado y vulgar. ¡Dios del cielo! ¿Cómo se puede reverenciar a un Ser Supremo que considera necesario incluir en Su divina creación fenómenos como las flemas o las caries dentales? ¿Qué coño le pasaba por esa mente malvada, astuta, escatológica, cuando privó a los viejos del control sobre el movimiento de sus intestinos? ¿Por qué demonios tuvo que crear el dolor? (...) ¡Es un metepatas colosal, inmortal! ¡Cuando piensas en las oportunidades y el poder de que disponía para haber realizado un buen trabajo y ves la porquería que ha hecho, te quedas boquiabierto ante su torpeza! Salta a la vista que nunca se ha topado con una nómina. ¡Ningún comerciante que se respete lo contrataría ni como chupatintas! (...) No podemos dejar que se salga con la suya. No podemos consentir que se vaya de rositas después de todos los sufrimientos que nos ha causado.

Algún día me las pagará todas juntas. Y sé cuándo: el día del Juicio. (Heller, 2007: 258-260)

Quizá la mayor de todas esas desgracias permitidas por la divinidad, parafraseando a Yossarian, sea la guerra, la aniquilación del ser humano por el propio ser humano. La violencia ejercida entre iguales, que trae la muerte para algunos y el envilecimiento y la degradación para otros. Son muchos los compañeros a los que Yossarian y Billy Pilgrim les ha tocado ver morir. Y los que aún no han muerto, se han convertido en monstruos:

También le habló Weary a Billy de las torturas sobre las que había leído o visto en el cine, o que había oído hablar por la radio, y de otras torturas que él mismo había inventado. Una de sus invenciones consistía en meter un taladro de dentista por los oídos de un individuo. Un día le preguntó a Billy cuál creía que era la peor forma de ejecución. Y como éste no tuviera opinión al respecto, la respuesta correcta resultó ser: «Se ata al tío en un hormiguero del desierto boca arriba, se le unta el escroto con miel y se le cortan los párpados para que tenga que mirar al sol hasta que muera». Así es. (Vonnegut, 1999: 39)

Trampa 22 y *Matadero cinco* son, a la vista está, dos magníficas sátiras antimilitaristas. En sus páginas, a través del absurdo e incluso del humor, se respira lo terrible, que no puede ser abarcado en su totalidad y necesita ser abordado desde las pequeñas historias de personajes arrojados a un mundo indeseado e indeseable. La guerra, la violencia y la muerte son el fruto de órdenes que deben ser obedecidas sin cuestionar su fundamento, es decir, no son otra cosa que el resultado del sometimiento al dogma de un ente superior, en la novela de Heller. La guerra, la violencia y la muerte son algo inherente al ser humano, de espíritu miserable y cínico, habitante de

una sociedad aparentemente avanzada, en la novela de Vonnegut. Dos obras, en definitiva, que retratan con crudeza y humor esta “época de desconfianza y de deterioro de los valores espirituales” que estamos viviendo, en palabras de uno de los oficiales superiores de Yossarian.

4. EL SUEÑO DEL NIHILISMO PRODUCE MONSTRUOS: *MERIDIANO DE SANGRE*, DE CORMAC McCARTHY.

Son conocidas las palabras de Harold Bloom, autor de *El canon occidental* (1994), en las que afirma que los cuatro grandes novelistas norteamericanos vivos son Thomas Pynchon, Don DeLillo, Philip Roth y Cormac McCarthy. De este último, el crítico neoyorquino siempre ha destacado *Meridiano de sangre* (1985) como una de las mejores novelas norteamericanas del siglo XX. La novela cuenta la historia de un chaval (del que no se dice en ningún momento su nombre) que se une al llamado Grupo Glanton, una banda de mercenarios contratada por las autoridades mexicanas para matar indios apaches en la frontera entre 1849 y 1850; pero pronto el grupo, que tiene como líder espiritual al enigmático juez Holden, comienza a asesinar no solo a indios, sino a cualquiera que se cruza en su camino.

Desde su primera novela, *El guardián del vergel* (1965), hasta la última publicada hasta el momento, *La carretera* (Premio Pulitzer 2007), pasando por otras como *Hijo de Dios* (1974), *Suttree* (1979), *Meridiano de sangre* (1985) o *No es país para viejos* (2005), Cormac McCarthy ha explorado constante y profundamente el tema del mal. Todas sus obras transcurren en un universo desolador, extremadamente duro y violento, con tintes apocalípticos en algún caso. En ese universo, la muerte acecha a cada paso y los personajes tienen que luchar agónicamente por cada segundo de vida. Los personajes de McCarthy, en pocas palabras, solo pueden aspirar a sobrevivir.

Nuestro análisis de *Meridiano de sangre* tendrá como núcleo al personaje del juez Holden, representación clara de ese mal omnipresente en

la obra de McCarthy. Conforme avance la novela, el juez irá convirtiéndose en el auténtico antagonista, aunque eso no quiere decir que la maldad sea patrimonio exclusivo suyo. Puede decirse, sin miedo al error, que en *Meridiano de sangre* no hay ni un solo personaje que transpire un mínimo de humanidad. Del chaval, por ejemplo, se dice en la primera página de la novela que es bastante propenso a la violencia. El chaval se unirá al Grupo Glanton, que, como pronto descubrimos, no es más que una banda de despiadados asesinos. Además del juez, el grupo está formado por personajes como Toadvine, un criminal y ladrón de caballos; David Brown, conocido por el escapulario de orejas humanas que luce alrededor de su cuello, o el propio Glanton, que no tiene reparos en masacrar a los propios mexicanos que le han contratado.

Como hemos dicho, vamos a centrarnos en la figura del juez Holden. Su personaje es símbolo del mal absoluto. Un mal que intoxica la atmósfera y se cierne sobre todos los personajes de la novela. Incluso antes de que el juez haga su aparición como miembro del Grupo Glanton, un menonita profetiza el advenimiento del mal:

La ira de Dios está dormida. Estuvo oculta un millón de años antes de que el hombre existiera y solo el hombre tiene el poder de despertarla. En el infierno hay sitio de sobra. Oídme bien. Vais a hacer la guerra de un loco a un país extranjero. Despertaréis a algo más que a los perros.
(McCarthy, 2007: 49)

La profecía parece anticipar al mismo demonio. El mal que ha de sobrevenir adquirirá proporciones bíblicas. El juez Holden, tal y como lo describe McCarthy, es poco menos que un diablo venido a la tierra. Físicamente ya es temible: casi dos metros de alto, albino, sin un solo pelo en el cuerpo. Y su primera aparición no puede ser más inquietante: huyendo de un ataque de los apaches, los miembros del Grupo Glanton se

tropiezan con él en medio del desierto, sentado en una roca (“como si los esperase”, llega a decir uno de los mercenarios). A lo largo de la novela, poco más sabremos sobre él. Sus orígenes son completamente desconocidos, es un completo enigma:

Al margen de sus antecedentes el juez era una cosa distinta de la suma de los mismos y tampoco había manera de dividirlo y reintegrarlo a sus elementos originales porque no se habría dejado. A buen seguro quienquiera que indagase en su historia a través de genealogías y padrones acabaría a dos velas y aturdido al borde de un vacío sin término ni origen y por más ciencias de que pudiera echar mano para interpretar la materia primigenia que nos trae el polvo de los milenios no descubriría el menor indicio de ningún huevo atávico por el cual determinar sus comienzos. (McCarthy, 2007: 319-320)

Nadie sabe de dónde proviene este terrorífico personaje. Solo lo conoceremos por sus acciones y a través de lo que otros personajes dicen de él. Uno de los miembros de la banda, el exsacerdote Tobin, se lo retrata así al chaval:

Viéndole no pensarías que es capaz de bailar mejor que el mismísimo diablo, ¿verdad? Pues es un bailarín consumado, eso no se lo quita nadie. Y encima toca el violín. Es el mejor violinista que he oído nunca y no hay más que hablar. El mejor. Sabe buscar atajos, disparar un rifle, montar a caballo, seguir la pista de un ciervo. Ha recorrido medio mundo. Él y el gobernador estuvieron hablando hasta la mañana y ahora era París y luego Londres y eso en cinco idiomas distintos, valía la pena pagar entrada para verlo. Y

eso que el gobernador es un hombre muy culto, pero el juez... (McCarthy, 2007: 134)

Es curioso que Tobin haga alusión al diablo cuando habla del juez Holden, aun cuando solo está hablando de la imagen que este proyecta hacia el exterior: culto, diplomático, buen explorador... El juez aún no ha mostrado su verdadera cara. Cuando se muestra al público, nuestro personaje no utiliza la fuerza ni la violencia, sino la palabra. A él podría aplicársele perfectamente aquella máxima de que el diablo imita a Dios para burlarse de él. A lo largo de la novela, el juez da sobradas muestras de una verborrea tan seductora, que mucha gente de los territorios por los que la banda va pasando se une al viaje, "como discípulos de una nueva fe" (pág. 141). Un ejemplo:

Los libros mienten, dijo.

Dios no.

No, dijo el juez. Dios no. Y estas son sus palabras.

Les mostró un pedazo de roca.

Él habla por mediación de los árboles y las piedras.

Los harapientos intrusos se miraron asintiendo con la cabeza y no tardaron en darle la razón, a aquel hombre instruido, en todas sus conjeturas, cosa que el juez se ocupó de fomentar hasta que los hubo convertido en prosélitos del nuevo orden solo para después burlarse de ellos por ser tan tontos. (McCarthy, 2007: 127)

En esta clara mofa de Jesucristo y sus enseñanzas resuenan con fuerza los ecos del Satán del *Paraíso Perdido* de Milton. Satán, ese ángel

desterrado del cielo por enfrentarse a la divinidad, parece, como hemos dicho más arriba, personificarse en la figura del juez Holden, y *Meridiano de sangre* podría, por tanto, interpretarse como un nuevo episodio de la eterna lucha entre el bien y el mal, aunque en un escenario donde la línea que los separa es más difusa que nunca. “La guerra es Dios”, llega a decir el juez en un momento de la novela, para más adelante concluir:

Los hombres de Dios y los hombres de la guerra tienen extrañas afinidades. (McCarthy, 2007: 261)

La línea ya no es difusa. Es inexistente. El mundo es una guerra entre hombres, nos dice el juez, rescatando aquella vieja idea de Hobbes. Y en esa guerra que es el mundo, el juez se postula como un ser superior, como una especie de superhombre nietzscheano que proclama el rechazo de la superstición para alcanzar la libertad existencial:

El hombre que cree que los secretos del mundo están ocultos para siempre vive inmerso en el misterio y el miedo. La superstición acabará con él. La lluvia erosionará los actos de su vida. Pero el hombre que se impone la tarea de reconocer el hilo conductor del orden de entre el tapiz habrá asumido por esa sola decisión la responsabilidad del mundo y es solo mediante esa asunción que producirá el modo de dictar los términos de su propio destino. (McCarthy, 2007: 209)

Estas palabras del juez transpiran nihilismo nietzscheano por todos los poros. Sus discursos, frecuentes a lo largo de la novela, permiten al lector conocer su visión del mundo e identificarlo con ciertas ideas, pero, a la misma vez, contribuyen a acrecentar ese halo de misterio que lo rodea,

pues no se hace mención en lo más mínimo a su origen ni a su condición humana; no sabemos nada personal del juez, pero sí el aparato filosófico por el que parecen regirse sus acciones. Si únicamente podemos conocer al juez por sus ideas y sus acciones, cualquier hálito de humanidad se desvanece y entramos en el terreno del mito. El juez Holden se convierte en un mito, en un personaje que representa una idea.

Un poco más adelante, y en total concordancia con la última cita que hemos reproducido, en la que parecía manifestarse el superhombre nietzscheano, el juez Holden expone claramente cuál es su idea de moral:

La ley moral es un invento del género humano para privar de sus derechos al poderoso en favor del débil. La ley de la historia la trastoca a cada paso. No hay criterio definitivo que pueda demostrar la bondad o maldad de un juicio ético.
(McCarthy, 2007: 260)

De nuevo, Nietzsche. El superhombre nietzscheano tiene que situarse más allá de todo principio moral, más allá de todo lo que trate de impedir la absoluta libertad del ser humano. El problema es que el juez pervierte este principio nihilista y se sirve de él para justificar su lado más oscuro y violento. El juez, al hacer gala de ese inmoralismo, insinúa una justificación para sus crímenes, que incluyen el asesinato de niños:

El juez estaba sentado con el niño apache frente a la lumbre y el niño lo miraba todo con sus ojos de haya oscura y algunos hombres jugaban con él y le hacían reír y le daban cecina y el niño masticaba observando muy serio las figuras que pasaban por delante de él. Lo taparon con una manta y por la mañana el juez estaba columpiándolo sobre una rodilla mientras los demás ensillaban los caballos. Toadvine

le vio con el niño al pasar con su silla pero cuando volvió diez minutos después tirando de la brida de su caballo el niño yacía muerto y el juez le había cortado la cabellera. (McCarthy, 2007: 174)

No hay filosofía que justifique actos de tal atrocidad. El situarse más allá de toda moral no justifica la violencia ni el crimen. El juez se presenta ante el lector como un monstruo nacido de la degeneración intencionada de los principios nihilistas. El juez representa el mal absoluto, sin origen, sin coartadas. Está más allá de cualquier idea filosófica, por más que él discursese e incluso convenza con su seductora retórica a las almas más débiles. No olvidemos la idea que esbozábamos más arriba: el juez como trasunto del diablo. El resto de personajes de la novela parecen percibirlo como tal, y sus acciones no hacen más que apuntalar esta percepción. Esta aura diabólica del juez Holden, este tipo de personaje que solo sirve para hacer el mal, encuentra sus raíces literarias en Shakespeare, Melville o Faulkner. Incluso el único objeto que porta el juez, su rifle, funciona como símbolo de ese truculento reverso que lo caracteriza, pues en él hay una leyenda: *Et in Arcadia ego*; esta frase latina, traducible como "incluso en la Arcadia estoy", nos recuerda la omnipresencia de la muerte, de la que nadie puede escapar.

En *Meridiano de sangre*, la violencia juega un papel primordial. Los actos violentos sirven para trazar un mapa del mundo nihilista, donde nadie cree en nada salvo en mantener el pellejo a salvo. McCarthy se vale de la violencia no para impactar puntualmente al lector, sino para crear una atmósfera irrespirable y desoladora. Aunque en ella encontramos a esos hombres entregados al horror y la barbarie de los que hablaba Todorov al referirse a la literatura nihilista, los personajes no son meras figuras de cartón que ejercen o sufren la violencia para regocijo o espanto del lector, sino que forman parte de ese mundo macabro y arbitrario, regido por un azar maligno que parece concentrarse en el personaje del juez Holden. El juez se presenta a los ojos del lector como un demonio venido a la tierra

para reinar en un auténtico imperio del mal; de hecho, la novela acaba con todos los personajes de la banda muertos menos él. Cuando en el último capítulo de la novela se reencuentra con el chaval, veintiocho años después del viaje del Grupo Glanton, en un prostíbulo, el juez no ha envejecido nada; cara a cara por fin, el chaval (ya hombre) ha perdido el miedo y le espeta: "Usted no es nada"; el juez otorga, no sin antes haberlo animado a beber, pues "puede que esta noche tu alma te sea reclamada", le dice. La novela acaba con la muerte del hombre a manos del juez, y con la inquietante imagen de este último bailando entre prostitutas y borrachos, asegurando que nunca morirá.

Meridiano de sangre está considerada como una de las mejores novelas norteamericanas del siglo XX. Entre sus múltiples logros está una escalofriante visión del mal y la violencia, la creación de un mundo dominado por fuerzas salvajes que no tiene piedad con los débiles. Y en el centro de todo esto, el juez Holden, el apocalipsis hecho hombre, el reverso más oscuro de lo que algún día se llamó Dios, el amo y señor de la ruina moral. Lo llamamos hombre porque bajo esa forma es como se manifiesta en la novela, pero el lector sabe que, en las páginas de esta novela, ha cabalgado junto al mal absoluto. *Meridiano de sangre* podría definirse como una epopeya nihilista; pero ese cosmos diabólico y cruel que McCarthy dibuja –aclarámoslo– responde a un nihilismo degenerado, llevado al límite, despojado de todo fundamento humanista. Un nihilismo completamente desfigurado que ya no sirve para liberar al ser humano.

5. NIHILISMO Y CAPITALISMO: *AMERICAN PSYCHO*, DE BRET EASTON ELLIS.

En los últimos veinticinco años, pocas novedades literarias han causado tanta controversia como *American Psycho* (1991), la tercera novela de Bret Easton Ellis tras *Menos que cero* (1985) y *Las leyes de la atracción* (1987). Los furibundos ataques vertidos contra la obra, que se centraron únicamente en las altas dosis de violencia y sexo de sus páginas, prácticamente impidieron cualquier análisis ponderado de sus hallazgos

literarios. *American Psycho*, narrada en primera persona, cuenta el día a día de Patrick Bateman, un exitoso *yuppie* de veintiséis años de Manhattan que a la vez se revela como un asesino en serie capaz de los crímenes más atroces. La novela no tiene una trama definida, sino que se limita a describir las acciones y pensamientos del personaje protagonista durante un lapso de tiempo determinado (alrededor de un año).

Por las temáticas y personajes manejados en sus novelas, Bret Easton Ellis fue etiquetado dentro de la efímera e inconcreta "Generación X" (nombre tomado de la célebre novela de Douglas Coupland). Sin embargo, y a pesar de las constantes polémicas, Ellis ha demostrado que su narrativa es algo más que provocación y violencia gratuita (aunque el propio escritor la quisiera vender así en más de una ocasión). *American Psycho* es una disección brutal del particular microcosmos de los *yuppies* neoyorquinos, un retrato sin concesiones de un grupo de jóvenes millonarios cuyas mayores preocupaciones son buscar un restaurante donde cenar cada noche, combinar bien la corbata con el traje y tener la tarjeta de visita más elegante. Es el retrato de una generación que lo ha tenido todo muy pronto, y por lo tanto no aspira a nada más que a vivir el presente al máximo.

Los personajes de *American Psycho* son los hijos del capitalismo triunfante. Son la personificación de un sistema donde el dinero define al individuo, de un sistema donde todo valor moral ha sido desterrado en favor del éxito económico. La novela de Ellis examina el estilo de vida de los *yuppies*, representantes por excelencia del sistema capitalista moderno: culto al cuerpo exacerbado, el materialismo como credo, clasismo militante, actitud frívola y apática ante todo tipo de cuestiones políticas o intelectuales, superficialidad en las relaciones humanas, etc. Todas estas características conforman la personalidad del protagonista de la novela, Patrick Bateman, a las que habría que añadir el gusto por la violencia extrema. Por todo ello, *American Psycho* puede ser leída como una oscura radiografía del sistema capitalista y de sus orgullosos habitantes; un sistema marcado, como indica Santiago Alba Rico, por "la maldición griega de tener que producir infinitamente, a velocidad creciente, para la destrucción, la necesidad de arrojar a la hoguera, cada vez más deprisa y

en mayor número, todas las cosas del mundo" (Alba Rico, 2011: 111). En resumen, un sistema con un fundamento nihilista innegable.

Vayamos conociendo un poco mejor a Patrick Bateman. Comenzaremos reproduciendo una cita de la novela un poco extensa, pero muy significativa para definir su día a día:

Salgo de la oficina a las cuatro y media, me dirijo a Xclusive, donde hago ejercicios con pesas durante una hora, luego atravieso el parque en taxi hasta Gio's, en el Pierre Hotel, para que me hagan un tratamiento facial, la manicura y, si el tiempo lo permite, la pedicura. Estoy tumbado en la mesa de una de las salas privadas esperando a Helga, la especialista en piel, para que me haga un tratamiento facial. Mi camisa de Brooks Brothers y mi traje de Garrick Anderson están colgados en el armario, mis mocasines A. Testoni descansan en el suelo, con unos calcetines de treinta dólares de Barney's metidos dentro, y la única prenda de vestir que llevo puesta son unos calzones de boxeador de setenta dólares de Comme des Garçons. La bata que tengo que ponerme yace en el suelo junto a la ducha, pues quiero que Helga se fije en mi cuerpo, en mi pecho, que vea lo tremendos que se me han puesto los abdominales desde la última vez que estuve aquí, aunque ella es mucho mayor que yo –puede que tenga treinta o treinta y cinco años– y no hay modo que pueda llegar a follármela. Estoy tomando una Diet Pepsi que Mario, el ayudante, me ha traído, con hielo frappé en un vaso, que he pedido pero no quiero.

Cojo el *Post* de hoy de un revistero de cristal Smithly Watson y examino la columna de cotilleos, luego me fijo en un artículo sobre las recientes apariciones de esas criaturas que parecen en parte pájaros, en parte roedores – esencialmente palomas con cabeza y rabo de rata– que

descubrieron en el centro de Harlem y que ahora se están trasladando hacia el centro de la ciudad. Una foto muy mala de una de esas cosas acompaña el artículo, pero los expertos, nos asegura el *Post*, están casi seguros de que esta nueva camada es una falsificación. Como de costumbre, esto no me quita el miedo, y me llena de un terror indescriptible el que alguien haya dedicado su tiempo y energía a pensar esto: voy a trucar una fotografía (y a hacer un trabajo de mierda, pues la cosa parece un jodido Comecocos) y a mandarla al *Post*, luego el *Post* decide ocuparse del asunto (¿después de reuniones, debates, tentaciones en el último minuto de cancelar todo el asunto?), publicar la fotografía, hacer que alguien escriba sobre ella y entreviste a los expertos y publique finalmente el artículo en la página tres de la edición de hoy y consiga que hablen de ella durante los centenares de miles de comidas que tienen lugar en la ciudad. Cierro el periódico y me tumbo, agotado. (Ellis, 1992: 141-142)

Materialista, narcisista, arrogante, frívolo... Son algunos de los adjetivos que merecería Patrick Bateman. Secuencias como esta son la tónica general de la novela. A nuestro protagonista le gusta ser exhaustivo con las marcas de ropa, los cosméticos, las últimas tecnologías, los modernos electrodomésticos... Incluso dedica capítulos enteros a relatarnos la trayectoria de sus cantantes favoritos (Whitney Houston, Phil Collins o Huey Lewis and the News, entre otros). Cada una de las páginas de *American Psycho* transpira el profundo egocentrismo que gobierna la existencia de Patrick Bateman. No obstante, Bateman no es un caso aislado, pues sus compañeros de trabajo también hacen gala de actitudes similares. Dice Tim Price, uno de esos compañeros, al principio de la novela:

Soy creativo, soy joven, no tengo escrúpulos, estoy motivado a tope, soy ingenioso a tope. En esencia lo que digo es que la sociedad *no* puede permitirse el lujo de prescindir de mí. Soy una *buena inversión*. (Ellis, 1992: 13)

Esta es la autoimagen de Bateman y sus compañeros yuppies. Su valor supremo es la juventud, unida a la falta de escrúpulos, factores que los conducen al éxito laboral y económico. Por tanto, son imprescindibles para el sistema, o por lo menos así lo sienten ellos. Son una garantía de pervivencia del sistema capitalista.

Santiago Alba Rico, en un artículo de su libro *Capitalismo y nihilismo* titulado "La miseria de la abundancia (para una psicología del consumidor)", señala tres características que definen a la sociedad capitalista, a la sociedad de consumo actual: el ansia de novedad, la caducidad y la máxima indiferencia. Estos tres rasgos también forman parte de la filosofía vital de Patrick Bateman. Detengámonos en ellos.

El ansia de novedad en la sociedad capitalista se refiere a "la renovación permanente de las mercancías, que convierte los objetos espaciales en objetos temporales" (Alba Rico, 2011: 176). La sociedad de consumo exige al consumidor una constante actualización de los productos que adquiere, un "estar al día" constante, una fidelidad casi obsesiva hacia el producto más novedoso; ello ha provocado que vivamos "en la primera civilización de la historia que no deja «ruinas», que se reconstituye hasta tal punto de prisa que no deja ni siquiera «restos» o «fósiles» que sirvan de testimonio de un estilo muerto o de un camino abandonado" (Alba Rico, 2011: 176-177). Reproducimos una de las muchas muestras de esa ansia de novedad en *American Psycho*, otra vez en boca de Tim Price:

Podría soportar el vivir en esta ciudad si les pusieran Blaupunkt a los taxis. Puede que hasta sistemas sintonizadores dinámicos ODM III o ORC II. (...) Cualquiera de

ellos. Son modernos, amigo mío, modernísimos. (Ellis, 1992: 14)

O esta otra, en boca de Van Patten, otro compañero de Bateman:

Tengo un teléfono inalámbrico conectado al programador de un vídeo Videotonics que compré en Hammachar Schlemmer. (Ellis, 1992: 68)

El ansia de novedad es una lucha infatigable para combatir la caducidad, el segundo rasgo de la sociedad de consumo según Santiago Alba Rico. Y no hablamos solo de la caducidad de las mercancías, sino de la del propio cuerpo: “La obsolescencia se convierte en la maldición de un cuerpo que, frente al mercado, como frente a la máquina, es siempre viejo, caduco, limitado, primitivo, imperfecto. La estética y la psicología del consumidor implican (consisten en) una permanente lucha, titánica y finalmente inútil, contra la obsolescencia insidiosa, contra la memoria incrustada en el cuerpo, contra el tiempo latente, sordo y repentinamente explosivo” (Alba Rico, 2011: 177-178). Esa pugna constante se traduce en un hiperbólico culto al cuerpo, que esconde tras de sí una infructuosa aspiración a la eterna juventud. Sin embargo, Patrick Bateman nunca repara en este extremo; su cuerpo es la obra de su vida, es el símbolo de esa juventud pretendidamente eterna, y por lo tanto solo cabe mostrar orgullo hacia él. Una escena similar a la del tratamiento facial se repite cuando nuestro protagonista se dispone a tener relaciones sexuales con su novia Evelyn:

Me quito la camisa Armani y pongo su mano en mi torso, deseando que note que está duro como una piedra y que tengo el estómago *plano*, y tenso los músculos, contento de

que esté encendida la luz y pueda ver lo moreno que estoy y lo marcado que se me ha puesto el abdomen. (Ellis, 1992: 37)

Por último, Santiago Alba Rico señala como rasgo propio de la sociedad capitalista la máxima indiferencia; esto quiere decir que en el sistema capitalista “no hay nada oculto, nada que sacar a la luz, nada que atraer a la superficie”, por lo que “la realidad se oculta precisamente porque se *muestra siempre a la vista*” (Alba Rico, 2011: 181). Este “totalitarismo del conocimiento”, como lo denomina Santiago Alba Rico, desemboca en un “nihilismo de la sensibilidad”. En pocas palabras, la sociedad de consumo pone a nuestro alcance todo lo deseable, con el fin de que no aspiremos más que a la perpetuación del sistema, sin cambios ni luchas; además, lo material sustituye a lo sensible, y la escasa experiencia sensible tiende a uniformarse, hasta casi desaparecer.

Esta idea de Santiago Alba Rico es muy interesante para entender el comportamiento criminal de Patrick Bateman. El protagonista de *American Psycho*, aunque no lo manifiesta explícitamente, es un yuppie más de los muchos que pueblan la ciudad de Nueva York. Su personalidad y su imagen exterior, que hemos descrito más arriba, no difieren de la de sus compañeros de trabajo (de hecho, en la novela es muy frecuente la confusión de nombres propios, tanto que Bateman ni se molesta en hacérselo notar a quien lo confunde con otro). Tampoco su vida, marcada principalmente por el aburrimiento. No tiene objetivos ni metas. Es una persona que lo tiene todo, que no ambiciona nada. Y por ello, para marcar la diferencia, para sentir el pulso de la vida, para llenar ese vacío, se entrega a la violencia, al crimen.

Bateman se convierte en un tipo con dos vidas. De cara a la sociedad es un yuppie más, un joven de éxito, educado, guapo, de modales perfectos y físico irresistible. Pero en la intimidad, nuestro protagonista es un despiadado asesino, capaz de apuñalar a un niño, desmembrar a varias prostitutas y comer partes de su cuerpo o introducir una rata hambrienta en

la vagina de una mujer. La insensibilidad del protagonista es absoluta ante este tipo de hechos. Busca placer en el dolor ajeno, y lo encuentra. Sin embargo, esta espiral de violencia, placentera en un principio, pasa de ser un aliciente vital a volverse mera rutina; el crimen se convertirá en una diversión pasajera, y Bateman comienza a mostrarse despreocupado en cuanto a lo de ocultar sus fechorías. Ante sus conocidos lanza insinuaciones sobre el tema, pero, sorprendentemente, nadie muestra interés por sus palabras; esto angustia e irrita a Bateman, que incluso, ya al límite de sus fuerzas, llega a confesarse ante su novia Evelyn, pero esta, una egocéntrica de manual, ni siquiera escucha sus palabras. Ese nihilismo de la sensibilidad, del que hablábamos antes, mantiene aturdidos a todos los que rodean a Patrick Bateman; los personajes de la novela son auténticas mónadas hablándole al vacío, incapaces de establecer vínculos emocionales entre ellos. Los crímenes perpetrados por nuestro protagonista revelan un intento de comunicación con el exterior (en algún momento se autoconfiesa: "solo quiero que me quieran"); la única persona que le mostrará un verdadero afecto será su secretaria Jean, y por eso Bateman es incapaz de hacerle daño, a pesar de sus impulsos homicidas.

Salvando las distancias, Patrick Bateman nos recuerda a Meursault, el protagonista de *El extranjero*, la novela de Albert Camus. De una forma más brutal, el protagonista de *American Psycho*, al igual que Meursault, reivindica su individualidad haciendo el mal. Los crímenes de Bateman son producto de una vida hastiada, una vida sin meta ni sentido, tal y como le ocurría al personaje de Camus. Sin embargo, hay una diferencia esencial entre ellos: Meursault era condenado por no saber fingir, por no saber esconder la angustia que le atenazaba; Patrick Bateman, en cambio, no es condenado por otros, primero porque sabe aparentar, y más adelante, cuando quiere dejar de aparentar, porque no consigue atraer la atención sobre sus actos. De algún modo, Meursault consigue la redención con su condena a muerte; Bateman no consigue nada parecido, pero su experiencia le revela la gran verdad de la existencia, aquella que angustiaba y atormentaba a Meursault:

La reflexión es inútil, el mundo ya no tiene sentido. Lo único que permanece es el mal. Dios ya no está vivo. (Ellis, 1992: 440)

Esta es la condena de Patrick Bateman. Nada de lo que ha hecho tiene sentido. Nada puede redimirlo. Nada, en definitiva, puede hacerlo humano. Su confesión final no puede ser más clara:

...hay como una idea de Patrick Bateman, una especie de abstracción, pero no hay un yo auténtico, sólo una entidad, algo ilusorio, y aunque yo pueda disimular mi fría mirada y tú puedas estrecharme la mano y notar que su carne aprieta la tuya y puede que hasta puedas considerar que nuestros estilos de vida son parecidos: *Sencillamente, yo no estoy aquí.* Me resulta difícil tener sentido en un determinado nivel. Mi yo es algo fabricado, una aberración. Soy un ser humano no contingente. Mi personalidad es imprecisa y está sin formar, mi inhumanidad es profunda y persistente. Mi conciencia, mi piedad, mis esperanzas desaparecieron hace tiempo (probablemente en Harvard), si es que existieron alguna vez. No hay más barreras que cruzar. Todo lo que tengo en común con el incontrolado y el loco, el depravado y el malvado, todas las mutilaciones que he practicado y mi absoluta indiferencia hacia ellas, ahora lo he sobrepasado. Con todo, todavía me aferro a una sencilla y triste verdad: nadie está a salvo, nadie se ha redimido. Sin embargo, yo soy inocente. Debe asegurarse que cada modelo de conducta humana tiene cierta validez. ¿Es el mal algo que uno es? ¿O es algo que uno hace? Mi dolor es constante e intenso y no espero que haya un mundo mejor para nadie. De hecho quiero que mi dolor sea infligido a otros. No quiero que nadie escape. Pero incluso después de admitir esto –y yo lo

admito, incontables veces, en todos y cada uno de los actos que he cometido– y de encarar estas verdades, no hay catarsis. No consigo un conocimiento más profundo de mí mismo, no se puede extraer ninguna comprensión nueva de nada de lo que digo. No hay razón para que te cuente nada de esto. Esta confesión no significa *nada...* (Ellis, 1992: 442)

Con estas palabras, Patrick Bateman se autorretrata como alguien incapaz de realizar actos humanos, como alguien únicamente capaz de infligir dolor a los demás. Es más, todo el daño que podía hacer ya lo ha hecho, y no ha habido ni un atisbo de redención para él, “no hay catarsis”, afirma. En este sentido, Bateman nos trae a la memoria a otro personaje del que ya nos hemos ocupado en estas páginas: el juez Holden de *Meridiano de sangre*. Ambos representan la idea del mal absoluto e irredento. El juez construía su reino del terror en desiertos y poblados fantasmales, con un público al que subyuga y seduce a la misma vez; los arrebatos de violencia de Bateman tienen lugar en un escenario urbano, y nacen de la necesidad de llenar un vacío existencial. Pero la diferencia esencial es que el protagonista de *American Psycho* carece de público, es un personaje repleto de soledad, por más que a su alrededor pululen cientos de personas. Nadie le escucha, nadie le ve.

Veinte años después de su publicación, *American Psycho* sigue siendo recordada por las impactantes escenas de sexo y violencia de muchas de sus páginas. Sin embargo, sería una pena que la sangre no nos dejara apreciar muchos de sus logros, sobre todo en lo concerniente a la construcción de su personaje protagonista, Patrick Bateman. Este yuppie asesino sirve a Bret Easton Ellis para elaborar una ácida crítica de la sociedad capitalista, fundamentada en valores materialistas y frívolos. Una sociedad donde el individuo encaja perfectamente si se limita a cumplir su papel como eslabón de la máquina, como le ocurre a nuestro protagonista cuando se muestra en sociedad y recibe la aprobación ajena. Pero cuando su psicopatía da la cara, Bateman se convierte en un ser asocial, que no

merece el interés de nadie; sus crímenes, espantosos y numerosos, operan como un cuestionamiento rotundo del sistema (poco importa que en varias ocasiones se insinúe que podrían ser fruto de su imaginación). El que nadie repare en ellos nos da una idea muy nítida del alto grado de autocomplacencia de la sociedad de consumo, "que mantiene a la mayor parte de la población por debajo de la humanidad mientras retiene a una minoría local por encima de ella" (Alba Rico, 2011: 176). El gran acierto de Bret Easton Ellis ha sido poner el foco en esa minoría, representada por Patrick Bateman, y así retratar, sin concesiones de ningún tipo, la cara más oscura del sistema capitalista.

6. ¿MÁS ALLÁ DEL NIHILISMO?: EL CLUB DE LUCHA, DE CHUCK PALAHNIUK.

El club de lucha, la primera novela de Chuck Palahniuk, vio la luz en 1996, pero pasó inadvertida para el gran público. No fue hasta 1999, año en que David Fincher la adaptó al cine con Brad Pitt y Edward Norton como protagonistas, que la obra de Chuck Palahniuk suscitó el interés de los lectores. *El club de lucha* tiene como protagonista a un personaje (del que no se conoce su verdadero nombre) deseoso por escapar de su aburrida vida, marcada por el consumismo compulsivo y el insomnio provocado por sus viajes de trabajo. En uno de esos viajes conocerá a Tyler Durden, un peculiar vendedor de jabón que predica una filosofía de vida basada en la autodestrucción, pues afirma que el perfeccionismo es signo de debilidad, y solo cuando uno renuncia a cualquier meta personal o laboral es verdaderamente libre. Juntos pondrán en marcha un "club de lucha" clandestino, en el que jóvenes con buenos empleos e insatisfechas vidas pelean hasta la extenuación con el fin de encontrar un sentido a sus insípidas existencias. Poco a poco, el club irá creciendo y extendiéndose a lo largo y ancho del país. Será entonces cuando Tyler dé un paso más y aproveche este amplio arsenal humano para crear el llamado Proyecto Estragos, concebido para destruir el sistema mediante actos vandálicos y sabotaje a gran escala.

Narrada con una prosa económica, concisa, directa, a veces incluso telegráfica, *El club de lucha* es una crónica descarnada de una sociedad dominada por un consumismo deshumanizador. La primera novela de Palahniuk es un compendio de derrotas humanas y sociales, un catálogo de vidas derruidas que buscan un mínimo cimiento que sustente su fatal existencia. Es la historia de una persona que no encuentra su sitio en el mundo y lo busca desesperadamente; ese podría ser el tema de fondo de *El club de lucha*. Temas como la alienación, el derrumbe espiritual, la decadencia social revestida de materialismo o la búsqueda de alternativas a la falsa idea de felicidad propagada por el sistema consumista emparentan a Palahniuk con autores como Anthony Burgess, Boris Vian, J. G. Ballard o Bret Easton Ellis, también implacables cronistas de nuestro tiempo.

Nuestro protagonista, ese narrador sin nombre, se presenta a sí mismo como un ser desesperanzado, hastiado, que intenta rellenar sus frustraciones emocionales con la compra compulsiva de muebles, electrodomésticos y demás productos para el hogar. A la misma vez, encuentra un pequeño refugio en un grupo de apoyo para hombres con cáncer de testículo, en el que puede desahogarse tranquilamente y llorar, algo que le ayuda a sobrellevar mucho mejor el insomnio crónico que le provoca su empleo. Pero estas "vacaciones", como las califica el narrador, duran poco, pues un buen día hace su aparición Marla Singer, una "turista" como nuestro narrador, que hace que este se sienta observado y cohibido (y, por tanto, de nuevo víctima del insomnio). El personaje de Marla Singer funciona como espejo de la frustración y decadencia existencial del narrador, para hacerle ver lo que es y lo que podría ser.

En el polo opuesto se encuentra Tyler Durden, que irrumpe en medio de la crisis espiritual del narrador. Tyler es su antítesis, su reverso: emprendedor, desinhibido y con un genuino desprecio por los bienes materiales y la hipocresía que gobierna el mundo. Alrededor de esta extraña amistad nace el club de lucha, en el que hombres de todas las edades, insatisfechos y traicionados por su entorno, se resarcen sintiendo en sus carnes el dolor de los puños. Este club se convierte, para el narrador, en una especie de grupo de apoyo extremo.

El club, liderado por Tyler Durden, es el símbolo de una generación sin futuro, que ha sido arrojada al mundo para luego rodearla de soledad. Los jóvenes que van al club a pelear quieren acabar con el aturdimiento en que les sume la sociedad de consumo, quieren romper con la idea de autosuperación que anestesia sus vidas, y están muy resentidos con la generación de sus padres, a la que consideran culpable de este desastre. Tyler explota ese rencor que anida en todos ellos para propagar su particular filosofía de autodestrucción personal:

Tal vez la autosuperación no sea la respuesta. (...) Tal vez la autodestrucción sea la respuesta. (Palahniuk, 2003: 57)

Tyler me dice que todavía estoy lejos de tocar fondo y que si no bajo hasta el fondo no conseguiré salvarme. Jesús hizo lo mismo con su historia de la crucifixión. No debería limitarme a renunciar al dinero, la propiedad y el conocimiento. Debería dejar de intentar mejorar y labrarme un desastre. Ya no puedo seguir jugando sobre seguro. (Palahniuk, 2003: 80-81)

Sólo después del desastre podemos resucitar. (...) Sólo después de haberlo perdido todo –dice Tyler– eres libre para hacer cualquier cosa. (Palahniuk, 2003: 81)

Son solo algunas muestras de las continuas arengas de Tyler a lo largo de la novela. El club ejerce una función liberadora en todos los jóvenes, reconciliándolos con su espíritu primitivo, resucitando una parte muerta de su ser a base de golpes. El club los hace sentir importantes, los hace sentir fuertes y poderosos:

En ningún sitio te sientes tan vivo como en el club de lucha, peleando un tío y tú bajo esa luz solitaria, mientras los

demás te observan, formando un círculo. En el club de lucha no se trata de ganar o perder combates. Al club de lucha tampoco se va a hablar. Ves a un tío entrar por primera vez en el club de lucha y su culo parece una hogaza de pan. Ese mismo tío, dentro de seis meses, parece tallado en madera y se cree capaz de cualquier cosa. (Palahniuk, 2003: 59)

El club convierte la violencia en una vía de exploración de nuestro ser. Los puños liberan de la religión del consumismo y del yugo de los falsos sueños de éxito. El club es la puesta en práctica de un nihilismo radical, agitador, que quiere acabar con la resignación del espíritu y la ilusión de seguridad instaladas en el ser humano moderno. Aunque con un tono más combativo, muchos pasajes de *El club de lucha* no pueden dejar de recordarnos a *American Psycho*, la novela de Bret Easton Ellis, sobre todo a la hora de radiografiar a esa sociedad consumista y narcisista, vendedora de valores caducos. Cuando el narrador describe su estilo de vida antes de conocer a Tyler Durden y fundar el club de lucha, parece estar retratando a Patrick Bateman:

Amaba mi vida. Amaba el apartamento. Amaba cada uno de los muebles. Eran mi vida. Todo: las lámparas, las sillas, las alfombras eran parte de mí. La televisión era parte de mí. (Palahniuk, 2003: 127)

El club de lucha es un lugar donde los participantes pueden escapar de la cárcel social, donde pueden expresar y liberar su rabia contra un mundo que los considera consumidores, no personas. El éxito de esta iniciativa es abrumador; de manera secreta, decenas de clubes de lucha nacen a lo largo y ancho del país, y su líder se convierte casi en un mito. Miles de personas insatisfechas y furiosas con el sistema abrazan las ideas

de Tyler Durden, orgulloso de ser “un cero a la izquierda” y “la escoria de todos”.

Esta terapia de los puños se convierte en un sistema de catarsis masiva. Tyler no tarda en advertir el potencial de toda esa insatisfacción concentrada, y al calor de las peleas en los sótanos es como nace el denominado Proyecto Estragos, que tiene como objetivo destruir la civilización:

Tyler hablaba de ser la escoria del mundo, los esclavos de la historia, así me sentía. Quería destruir todas las cosas hermosas que nunca tendría. Incendiar las selvas tropicales del Amazonas. Provocar emisiones de clorofluorocarbonos que destruyan el ozono. Abre las válvulas de los contenedores de los superpetroleros y vierte directamente al océano el crudo de los pozos petrolíferos. Quería matar todos los peces que no podía permitirme comer, y empantanar las playas francesas que nunca llegaría a ver. (Palahniuk, 2003: 141)

Desde el primer momento, Tyler manifiesta que no le importan los medios ni el coste humano para realizar sus objetivos. Sí le importa que todos los integrantes del Proyecto Estragos tomen conciencia de que ellos están plenamente capacitados para tomar las riendas del mundo, que pueden controlar su destino, y tiene muy presente lo que Hannah Arendt expresó con las siguientes palabras: “Un solo hombre sin el apoyo de otros jamás tiene suficiente poder como para emplear la violencia con éxito” (Arendt, 2010: 70).

El primer paso en ese proceso de concienciación es la realización de unas pequeñas “tareas” impuestas por el propio Tyler, como comprar una pistola o provocar una pelea con cualquiera que pase por la calle. Al mismo tiempo, el Proyecto Estragos comienza a organizarse internamente en

distintos comités: "Incendios Provocados", "Asalto", "Daños", "Desinformación"... Los miembros del Proyecto se instalan en la casa de Tyler y actúan como sus sirvientes; para ser reclutados, incluso, deben superar una prueba de iniciación, consistente en pasar tres días de pie en la entrada de la casa sin comer ni dormir. Y mientras, las arengas de Tyler continúan:

No sois un hermoso copo de nieve individual. Estáis hechos de la misma materia orgánica corrompible que todos los demás, y todos formamos parte del mismo montón de abono. (...) Nuestra civilización nos ha hecho a todos iguales. Ya nadie es totalmente rico, o blanco, o negro. Todos queremos lo mismo. Como individuos no somos nada. (Palahniuk, 2003: 154)

Nuestra generación no ha vivido una gran guerra ni una gran crisis, pero nosotros sí que estamos librando una gran guerra espiritual. Hemos emprendido una gran revolución contra la cultura. La gran crisis está en nuestra vida. Sufrimos una crisis espiritual. (Palahniuk, 2003: 171)

Esta guerra emprendida por el Proyecto Estragos no es una guerra política, no es una lucha por el poder. Se trata de dinamitar hasta los cimientos esta sociedad que asfixia al individuo con aspiraciones engañosas y trabajos alienantes. Se trata de liberar al individuo, de hacerlo empezar desde cero. Ese es el sentido, por ejemplo, de los "sacrificios" humanos del Proyecto: una noche, Tyler y el narrador esperan al cierre de una tienda de comestibles y retienen al dependiente, llamado Raymond Hessel; Tyler lo interroga sobre su verdadero sueño en la vida, y Hessel le responde que siempre había querido ser veterinario; entonces, Tyler se queda con su carné de conducir y lo obliga, bajo amenaza, a volver al día siguiente a la facultad. Cada miembro del Proyecto debe hacer esto con doce personas.

Tyler no quiere el poder, sino, como decíamos antes, hacer ver a la gente que puede ser dueña de su futuro. Para este fin, los medios están justificados, según Tyler. Recordemos de nuevo unas palabras de Hannah Arendt: “La violencia puede siempre destruir al poder; del cañón de un arma brotan las órdenes más eficaces que determinan la más instantánea y perfecta obediencia. Lo que nunca podrá brotar de ahí es el poder” (Arendt, 2010: 73). No hay mejores palabras para definir el sentido último de las acciones del Proyecto Estragos. La violencia, como también escribe Hannah Arendt, es meramente “instrumental”, es decir, solo sirve como medio para alcanzar un fin.

El Proyecto Estragos quiere convertir el mundo en una nada absoluta. Solo así podrá escapar de las mentiras de la historia, de las mentiras de nuestros padres, de las mentiras de la sociedad consumista:

Somos los hijos medianos de la historia, educados por la televisión para creer que un día seremos millonarios y estrellas de cine y estrellas de rock, pero no es así.
(Palahniuk, 2003: 190)

La rebelión contra el mundo encabezada por Tyler Durden tiene como objetivo último reducir a cenizas la civilización. Empezar desde cero. Aprender de nuevo a caminar.

El Proyecto Estragos salvará al mundo. Una glaciación cultural. Una Edad Media provocada. El Proyecto Estragos obligará a la humanidad a hibernar y a entrar en remisión hasta que la Tierra se haya recuperado. (Palahniuk, 2003: 143)

Cuando esta batalla está en su punto álgido, por así decirlo, y el Proyecto Estragos comienza a ser un fenómeno de gran alcance, la novela nos reserva una gran sorpresa: Tyler y el narrador son la misma persona. Durante toda la trama, el narrador ha desdoblado su personalidad y ha creado un personaje completamente opuesto a él, una especie de proyección de sus deseos ocultos. El narrador era un consumista alienado; Tyler es un genuino nihilista, liberado de toda atadura social. Sin embargo, cuando el narrador contempla la obra de Tyler, se asusta e intenta detenerlo todo, pero los propios miembros del Proyecto Estragos no se lo permiten y lo expulsan de la organización. Mientras tanto, los mantras nihilistas de Tyler siguen martilleándolo:

No eres tu nombre. (...) No eres tu familia. (...) Todo lo que alguna vez amaste te rechazará o morirá. (...) Todo lo que alguna vez creaste será desechado. (...) Todo aquello de lo que estás orgulloso terminará convertido en basura.
(Palahniuk, 2003: 226-227)

Y así llegamos al final de la novela. El Proyecto Estragos ha colocado explosivos para volar varios edificios. El narrador está en lo alto de uno de ellos, apuntándose a la boca con una pistola: ha llegado a la conclusión de que solo así podrá acabar con Tyler. El narrador califica este momento de "epifanía total". Cuando finalmente dispara, el narrador cree morir y mantiene un breve encuentro con el mismísimo Dios; la conversación no tiene desperdicio, pues funciona como un perfecto y rotundo manifiesto nihilista:

He visto a Dios detrás de un largo escritorio de nogal con sus títulos colgados en la pared detrás de él. Dios me pregunta:

- ¿Por qué?

- ¿Por qué hice tanto daño?

¿No me di cuenta de que todos y cada uno de nosotros somos sagrados, copos de nieve individuales de una singularidad especial y única?

¿Acaso no veo que todos somos manifestaciones del amor?

Veo a Dios tras su escritorio, tomando notas en un bloc, pero Dios se ha equivocado de parte a parte.

No somos especiales.

Tampoco somos escoria o basura.

Simplemente, somos.

Somos y ya está, y lo que pasa, simplemente pasa.

Y Dios dice:

- No; eso no es cierto.

Sí, vale. Lo que quiera. A Dios no se le puede enseñar nada. (Palahniuk, 2003: 233)

Dios permanece ajeno, inmutable, impasible ante el derrumbe de la civilización. El narrador, por su parte, se limita a constatar la contingencia del ser, en un ejercicio de puro existencialismo nihilista. El impulso autodestructivo parece calmado una vez muerto Tyler. Pero no ocurre así con el Proyecto Estragos, que sigue adelante según el plan; durante la convalecencia del narrador, un enfermero y un limpiador le dicen que están impacientes por que vuelva. Tyler Durden sigue vivo. El Proyecto Estragos no se detiene. Termina la novela:

Vamos a acabar con la civilización para hacer del mundo algo mejor. (Palahniuk, 2003: 234)

En todas sus novelas, Chuck Palahniuk ha abordado, desde múltiples ángulos, el tema del hombre perdido en una sociedad consumista y deshumanizada. *El club de lucha*, con ese protagonista anónimo que desdobra su personalidad para poder escapar de su aburrida existencia, es una feroz crítica al materialismo imperante y un retrato bastante corrosivo de una generación que se aburre con el modelo de felicidad y seguridad impuesto socialmente. Los jóvenes necesitan un lugar donde refugiarse y poder expresar su vulnerabilidad, como los grupos de apoyo. Y también necesitan drenar la rabia y el resentimiento que acumulan en su interior: esa es la razón de ser del club de lucha. El dolor que infligen los puños es una manera radical de volver a sentir algo, de recuperar la sensación de estar vivos.

El último eslabón en esa cadena es, lógicamente, el contraataque. El club de lucha se convierte en el germen de un movimiento organizado con un objetivo muy claro: acabar con un sistema que condena al individuo al automatismo, que despoja al ser humano de cualquier poder de decisión sobre su existencia. Un sistema para el individuo pero sin el individuo. Escribe Hannah Arendt en su excelente ensayo *Sobre la violencia*: "Como los hombres viven en un mundo de apariencias y, al tratar con éstas, dependen de lo que se manifiesta, las declaraciones hipócritas (...) no pueden ser contrarrestadas por el llamado comportamiento razonable. Sólo se puede confiar en las palabras si uno está seguro de que su función es revelar y no ocultar. Lo que provoca la rabia es la apariencia de racionalidad más que los intereses que existen tras esa apariencia" (Arendt, 2010: 89). No se trata de una apología de la violencia, ni mucho menos, sino de una reflexión de mucho más calado: contra un sistema hipócrita, que pervierte la razón hasta convertirla en un instrumento de engaño, de nada sirve utilizar esos mismos mecanismos racionales para sacar a la luz la verdad. Desenmascarar la gran mentira en que está fundamentada la sociedad de

consumo retratada en *El club de lucha* necesita de acciones de fuerza, de una violencia que, "siendo por su naturaleza un instrumento, es racional hasta el punto en que resulta efectiva para alcanzar el fin que deba justificarla" (Arendt, 2010: 107). Así lo entienden los "monos espaciales", como llama Tyler Durden a los miembros del Proyecto Estragos, y en esa senda caminan todas sus acciones.

Gracias a ese paso a la acción, los personajes de Palahniuk alcanzan una libertad que se sitúa más allá incluso de los postulados nihilistas. Es la libertad de quien sobrevive a un apocalipsis provocado. La libertad de quien es capaz de rebelarse contra todo y asumir el control de su existencia. La libertad de quien ya no es esclavo de una falsa esperanza.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN.

El análisis de estas cinco novelas norteamericanas nos ha permitido ver algunas de las múltiples caras con que el nihilismo se ha manifestado literariamente durante la segunda mitad del siglo XX. Sus autores no tienen la intención de defender una determinada posición filosófica con sus narraciones, sino que estas son la prueba fehaciente de aquellas palabras de Nietzsche en las que afirmaba que el nihilismo era un huésped inquietante que no tiene intención de marcharse. El nihilismo no es una moda pasajera, no es una teoría vencida por el paso del tiempo, sino que su visión de la existencia ha encontrado un marco bastante propicio en el convulso devenir histórico del siglo XX.

En el terreno literario, los novelistas, no solo norteamericanos, han mostrado una especial predilección por el lado más oscuro de ese espíritu nihilista que lo impregna todo. En ese lado oscuro del nihilismo se encuentra la violencia, que se convierte en un tema central de la novelística del siglo XX. Es innegable que la violencia forma parte esencial de la condición humana, y los escritores quieren explorarla desde múltiples enfoques. Muchos de los terribles sucesos acaecidos en nuestra historia reciente han sido el fundamento inconsciente de la creación de mundos

ficticios con atmósferas dominadas por fuerzas negativas, mundos hostiles que no dejan otra opción al individuo que transitar por los caminos más oscuros de la existencia. La violencia en estas obras literarias adquiere por lo general un valor simbólico, en cuanto expresión del malestar que reina en una sociedad cuyos individuos han dado definitivamente la espalda a los valores tradicionales.

Las cinco novelas seleccionadas para su análisis en este artículo son cinco buenos ejemplos de esos mundos oscuros, donde la violencia está muy presente y juega un papel esencial en la vida de los personajes. En el fondo de cada una de ellas late un corazón nihilista, en el sentido de que sus personajes reivindican su individualidad frente a cualquier dogma, sea del tipo que sea; además, son plenamente conscientes de que su existencia no está subordinada a un orden superior ni a una meta prefijada, por lo que la moralidad tradicional no tiene ningún sentido para ellos. Estas cinco narraciones (como otras muchas que podrían haber sido objeto de nuestro análisis) presentan al hombre en lucha con su propia contingencia, despojado de asideros míticos o divinos. Personajes como Yossarian, Patrick Bateman o Tyler Durden sienten que el desarraigo es su única certeza vital; cada individuo debe trazar su camino una vez conquistada esa libertad fruto de la ausencia de todo fundamento espiritual de la existencia: “ya no hay brújula ni oriente; no hay más rutas ni trayectos ni mediciones preexistentes utilizables, ni tampoco metas preestablecidas a las que arribar” (Volpi, 2007: 192). Esto, insistimos, no es una mera teoría filosófica con la que divagar en cenáculos intelectuales: es el espíritu de nuestro tiempo.

8. BIBLIOGRAFÍA.

- ALBA RICO, Santiago (2011): *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*, Akal, Madrid, 1ª reimp. (1ª ed. 2007).
- ARENDT, Hannah (2010): *Sobre la violencia*, Alianza, Madrid, 3ª reimp. (1ª ed. 2005).

- BARROSO FERNÁNDEZ, Óscar (2009): "La antropología filosófica ante el reto del nihilismo. A propósito de Zubiri y Nietzsche", en ÁVILA, Remedios, ESTRADA, Juan Antonio y RUIZ, Encarnación (eds.) (2009): *Itinerarios del nihilismo. La nada como horizonte*, Arena Libros, Madrid, pp. 139-161.
- CAMUS, Albert (2001): *El extranjero*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.
- CONN, Peter (1998): *Literatura norteamericana*, Cambridge University Press, Madrid.
- ELLIS, Bret Easton (1992): *American Psycho*, Círculo de Lectores, Barcelona.
- GURPEGUI PALACIOS, José Antonio (Ed-Coord.) (2001): *Historia crítica de la novela norteamericana*, Almar Ediciones, Salamanca.
- HELLER, Joseph (2007): *Trampa 22*, RBA Bolsillo, Barcelona.
- McCARTHY, Cormac (2007): *Meridiano de sangre*, Mondadori, Barcelona.
- PALAHNIUK, Chuck (2003): *El club de lucha*, El Aleph, Barcelona, 2ª ed. (1ª ed. 1999).
- SÁNCHEZ MECA, Diego (2004): *El nihilismo*, Síntesis, Madrid.
- SARTRE, Jean-Paul (2003): *La Náusea*, Losada, Oviedo.
- SERRANO MARÍN, Vicente (2005): *Nihilismo y modernidad. Dialéctica de la antiilustración*, Plaza y Valdés, Barcelona.
- VOLPI, Franco (2007): *El nihilismo*, Siruela, Madrid.
- VONNEGUT, Kurt (1999): *Matadero cinco*, Compactos Anagrama, Barcelona, 2ª ed.