

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

(Ö~) Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Anglesa i Alemanya



“Ist dort...ha, ha, ha, der...der

‘Erfinder der deutschen Popliteratur?’”

**Continuidad y evolución de la *Neue Deutsche Popliteratur*
en la obra de Joachim Lottmann**

Presentada por

Cristina Victoria Paneque de la Torre

Dirigida por

Dra. Isabel Gutiérrez Koester

Doctorado en Lenguas, Literaturas y Culturas, y sus Aplicaciones

València, abril de 2023

A Raúl,
por ser el pilar que lo sostiene todo.
A Alberto y Paula,
porque sin vosotros nada tiene sentido.

AGRADECIMIENTOS

Cualquiera que haya cometido la locura de embarcarse en la aventura de desarrollar una tesis sabe con seguridad que es un camino largo, lleno de altibajos y absolutamente necesitado del apoyo, la paciencia y la comprensión de las personas que te rodean. Yo tengo la grandísima suerte de haber estado siempre rodeada de grandes personas que han hecho mucho más fáciles los últimos años.

En primer lugar, quiero expresar mi más profunda gratitud a mi directora, Isabel Gutiérrez Koester, no solo por todos los conocimientos que ha compartido sino, especialmente, por haber sabido guiarme y esperarme, haberme empujado cuando lo he necesitado y también haberme dado una palmada en la espalda cuando ha visto que las cosas se tambaleaban. Cuando comencé a estudiar la carrera, sus clases eran una verdadera inspiración y con los años me ha demostrado que su gran valía profesional viene acompañada de un corazón aún más grande. Gracias.

No podría olvidarme de los compañeros que han visto cada día cómo este proyecto se iba fraguando en algo sólido y tangible: Mireia, Pau, Maricel, Christian, Rosa, Raquel, Ana G., Ana R., Ingrid y Berta. Gracias por vuestras palabras de ánimo. Muchas llegaban en el momento exacto y conseguían hacer un poco más fácil el día.

Tampoco pueden faltar en estas líneas mis queridos Filolocos: Sabi, Lola, Rus, Jeza, Dani y Vane, ni mi queridísimo Z-Gruppe, presidido por Irati en compañía de Darío, Onintze, y Helena. No sabéis las veces que habéis sido mi refugio mental. La risa es vida y con vosotros está asegurada.

A los amigos que llegaron de la mano de Raúl: Laia, Manuel, Araceli, Santi, Olga y especialmente Roberto. Cuánto daría por poder compartir este momento contigo.

También a los nuevos amigos que he ido encontrando en la madurez: Begoña, Kike, Aitziber y Vicky, pura inspiración para el día a día.

Por supuesto, los compañeros del Ausiàs y Arts for Learning que han seguido atentos mis (des)venturas para sacar siempre algo positivo de todas ellas: Clania, Mònica, Paco, Alice, Mari y Vane, además de Mariana y Silvia.

Pero especialmente quiero darles las gracias a mis padres, por haberme contagiado las ganas de leer, de saber, de investigar y por toda la ayuda prestada en

todo este tiempo. Papá, eres un ejemplo de resistencia y lucha. Mamá, eres increíble. Por lo que haces y por cómo lo haces. La sonrisa eterna. A Ange, Lauri y Carlis: la vida no podría haberme dado mejores hermanos. Os quiero. A Uche, a quien considero también un hermano.

También quiero agradecer a mis tías Linita y Pili, a Laura y Dolores sus ánimos continuados. Por fin lo tenemos.

En estos agradecimientos no pueden faltar mis abuelos, tanto los que me faltan y a los que echo tanto de menos, como a la que sí está y siempre me anima. Gracias por haberme dado la mejor de las infancias.

También quiero agradecerle a Mireia su acompañamiento durante esta aventura. Ha sido mucho más fácil al haberla compartido contigo. Gracias por las conversaciones, las risas, compartir la desesperación y los ánimos. Aún nos queda mucho por hacer juntas.

A mis hijos, Alberto y Paula. Con ellos la vida me dio el mejor de los regalos. Gracias por ser cómo sois y por hacerme ver cada día lo que de verdad importa. Ninguna madre podría desear mejor suerte. Os quiero con locura chiflada, más que a mi vida.

Por último y sobre todo a Raúl. Por todo lo que me das y todo lo que aguantas. Por hacerme saber que siempre estarás ahí y demostrarlo cada día. Por todo lo que hemos construido y todo lo que nos queda por hacer. Por tu serenidad y tu capacidad para contagiármela. Por tu generosidad y tu fortaleza. Por tu paciencia. Por lo mucho que aprendo de ti cada día. Muchísimas gracias por hacer fácil incluso lo más difícil. Esto no habría sido posible sin ti.

RESUMEN

La *Neue Deutsche Popliteratur* ha estado asociada desde sus inicios a la *Spaßgesellschaft*. El consumismo, el ritmo desenfrenado y la constante búsqueda del placer y la diversión que recogían los textos desarrollados por los *Popliteraten* eran reflejo de una época en la que el fin último de la sociedad era el placer y la diversión individual, alejándose de la búsqueda del bienestar colectivo.

Sin embargo, los terribles atentados cometidos el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York supusieron el fin de la *Spaßgesellschaft* y, a ojos de la crítica especializada del momento, también el fin de una literatura estrechamente vinculada al contexto en que surgió.

Esta tesis analiza la continuidad y evolución de la *Neue Deutsche Popliteratur* una vez superada la *Spaßgesellschaft* a través de la obra del autor alemán Joachim Lottmann, específicamente en sus novelas *Der Geldkomplex* (2009) y *Endlich Kokain* (2014). Para ello se ha observado la evolución de los rasgos identificativos de la *Neue Deutsche Popliteratur* desde sus inicios hasta la actualidad y se realiza una valoración del autor Joachim Lottmann como *Popliterat* y retratista de la sociedad alemana de los siglos XX y XXI. Además, se lleva a cabo un análisis global del posicionamiento poetológico del autor, considerando su obra como un retrato de la sociedad alemana de los siglos XX y XXI, en la que confluyen rasgos propios del *New Journalism*, periodismo *Gonzo* –y su adaptación al género literario– y del género de la autoficción, además de exponer la realidad alemana con un barroquismo propio de la sensibilidad *Camp*, manteniendo el carácter propio de los dandis tradicionales.

Además, se realiza un análisis global del posicionamiento poetológico del autor, caracterizado por la confluencia de rasgos propios del *New Journalism*, del periodismo *Gonzo* –y su adaptación al género literario– y del género de la autoficción, además de exponer la realidad alemana con un barroquismo propio de la sensibilidad *Camp* y manteniendo el carácter propio de los dandis tradicionales.

La tesis concluye con una valoración de la aportación que el autor Joachim Lottmann ha realizado y realiza a la *Neue Deutsche Popliteratur* desde un punto de vista temático y hermenéutico, aportando un importante avance en el estudio de la obra del autor alemán y favoreciendo el estudio de la *Neue Deutsche Popliteratur* en el siglo XXI.

Resumen

Palabras clave: *Popliteratur*, Joachim Lottmann, *New Journalism*, *Gonzo Journalism*, autoficción, *Camp*, dandismo, *Der Geldkomplex*, *Endlich Kokain*

ÍNDICE

CAPÍTULO 1	13
INTRODUCCIÓN	13
1.1. Motivación y objetivos de la investigación	13
1.2. Estructura de la tesis	16
1.3. Planteamiento metodológico	20
CAPÍTULO 2	23
MARCO TEÓRICO	23
2.1. <i>Neue Deutsche Popliteratur</i> : el cambio de paradigma literario alemán	24
2.1.1. Reunificación, <i>Spaßgesellschaft</i> y consumismo: Alemania 1989 - 2001 ..	24
2.1.2. <i>Popliteratur</i> : de su (re)nacimiento y su ¿muerte?	30
2.1.2.1. ¿Cómo definir el Pop II?	32
2.1.2.2. Desmontando a <i>Die Neuen Archivisten</i> : revisión de los parámetros pop utilizados para catalogar la <i>Neue Deutsche Popliteratur</i>	41
2.1.2.3. 11-S: final de la <i>Spaßgesellschaft</i> y ¿muerte del pop?	44
2.2. Joachim Lottmann: la incógnita del pop	48
2.2.1. <i>Wer ist (eigentlich) Joachim Lottmann?</i>	50
2.2.2. <i>Mai, Juni, Juli</i> : el verano en que comenzó todo	53
2.2.3. El prisma Lottmann	55
2.2.4. <i>(Groß)Vater der Popliteratur</i> : la artificial ostentación de un título cotizado	56
2.2.5. <i>Kippenberger Skandal</i> : el ostracismo de Lottmann	59
2.2.5.1. <i>Martin Kippenberger (Die Hymne)</i> : el texto silenciado	61
2.2.5.2. <i>Martin Kippenberger (Der Verriss)</i> : la debacle de Lottmann	62
2.2.6. <i>Wolfgang-Koeppe-Preis</i> : un reconocimiento con sabor agridulce	64
2.3. Joachim Lottmann y la <i>Neue Deutsche Popliteratur</i> : una ecuación ignorada ..	66
CAPÍTULO 3	71
EL DISCURSO <i>LOTTMANNESCO</i> : SUBJETIVIDAD, COMPROMISO, EXTRAVAGANCIA Y REBELDÍA	71
3.1. <i>New Journalism</i> o el realismo apasionado	73
3.1.1. <i>Extensive dialogue</i> : la primacía de un relato ininterrumpido	75

Índice

3.1.2. <i>Third-person point of view</i> o la subjetividad del testigo	81
3.1.3. <i>Scene-by-scene construction</i> o la contextualización global.....	85
3.1.4. <i>Recording of status-life symbols</i> o la autopsia social de Wolfe	90
3.1.5. Conclusiones parciales	96
3.2. <i>Gonzo Journalism</i> y autoficción: la omnipresencia del autor	97
3.2.1. <i>Gonzo Journalism</i> : definir lo voluble.....	98
3.2.2. Subjetividad, compromiso social, hipertextualidad, espontaneidad e irreverencia: el estilo <i>Gonzo</i> de Joachim Lottmann	102
3.2.2.1. Subjetividad <i>gonzista</i> : cuando la realidad es versionada.....	102
3.2.2.2. <i>JoLo</i> y Stephan Braum: la deformidad del compromiso social.....	105
3.2.2.3. La adaptación del metaperiodismo en <i>Der Geldkomplex</i> y <i>Endlich Kokain</i> : la hipertextualidad	110
3.2.2.4. <i>Der Geldkomplex</i> y <i>Endlich Kokain</i> : la simulación de la frescura creadora	113
3.2.2.5. La irreverencia de los protagonistas <i>gonzo</i>	114
3.2.3. Autoficción: surcar la mentira para llegar a la verdad	117
3.2.3.1. ¿Identidad o parecido? El juego de la identificación propuesto en <i>Der Geldkomplex</i> y <i>Endlich Kokain</i>	121
3.2.3.2. Novela e hipertextualidad: elevar el grado de veracidad de la autoficción	124
3.2.4. Conclusiones parciales	129
3.3. “It’s good because it’s awful”: formular la denuncia a través del <i>Camp</i>	131
3.3.1. La sensibilidad <i>Camp</i> : realismo desde el exceso.....	132
3.3.2. Johannes Lohmer y Stephan Braum: un <i>alter ego</i> para glorificar al personaje	134
3.3.3. <i>Der Geldkomplex</i> o la narración <i>Camp</i> de la crisis económica y social ..	136
3.3.4. <i>Endlich Kokain</i> : la moralidad del pícaro <i>Camp</i>	145
3.3.5. Conclusiones parciales	151
3.4. Joachim Lottmann: un dandi tradicional en el siglo XXI.....	153
3.4.1.1. <i>Du Dandysme et de George Brummell</i> : el dandi más allá de la estética	155
3.4.1.2. <i>Le peintre de la vie moderne</i> o el dandi como rebelde	157

3.4.1.3. <i>Le mythe de Sisyphe. L'homme revolté</i> : el dandi como estandarte moral.....	159
3.4.1.4. Dandismo en la <i>Popliteratur</i> : narcisismo, tedio y disfrute.....	161
3.4.2. Joachim Lottmann: el dandi del siglo XXI.....	166
3.4.3. Más allá de la mera provocación: el impulso del dandi.....	168
3.4.4. Conclusiones parciales.....	172
CAPÍTULO 4.....	179
CONCLUSIONES FINALES.....	179
4.1. Conclusiones finales.....	179
4.2. Futuras líneas de investigación.....	187
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	189
BIBLIOGRAFÍA.....	189
REDES SOCIALES.....	200
WEBIGRAFÍA.....	200
YOUTUBE.....	201

ÍNDICE DE GRÁFICOS Y TABLAS

GRÁFICO 1	126
GRÁFICO 2	127
TABLA 1.....	144
TABLA 2.....	151

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1.1. Motivación y objetivos de la investigación

El surgimiento de la *Neue Deutsche Popliteratur* en el último lustro del siglo XX supuso un desafío al tradicional canon literario alemán. La crítica observaba con recelo el éxito que alcanzaba una literatura desarrollada por autores noveles a la que no dudó en tachar de *literatura menor* o *de entretenimiento*: “Geradezu reflexartig wurde daraufhin der Erfolg der Neuen Deutschen Popliteratur an die Vermutung literarischer Minderwertigkeit gekoppelt” (Degler / Paulokat, 2008: 7) y a la que despojó de cualquier valor reivindicativo, limitándola a representar un “angenehmer Begleitsound zur Berliner Republik” (Ernst, 2001: 75). Sin embargo, el lenguaje fresco y juvenil que utilizaban estos autores, plagado de referencias publicitarias y musicales que hacían servir como símbolos de su generación, y la explotación que las editoriales hicieron de este movimiento resultaron factores suficientemente atractivos para desarrollar una abundante bibliografía en torno a su motivación, pero especialmente su significado. De esta forma, entre 1995 y 2002, el término *Popliteratur* aparece reiteradamente en textos de crítica literaria, análisis académicos, trabajos de investigación y en prensa escrita de corte general.

Los denominados *Popliteraten* copaban los medios, colaboraban en campañas publicitarias y revolucionaban la protocolaria norma de presentaciones de libros. Todo ello ocurría al abrigo de un contexto social marcado por la *Spaßgesellschaft*, una sociedad en la que el hedonismo y la búsqueda de la diversión aparecían como objetivos finales vitales de la nueva Alemania que se formaba. La *Neue Deutsche Popliteratur* y los *Popliteraten* eran el reflejo de la *sociedad de la diversión* instaurada en la Alemania de finales del siglo XX que se alejaba de los ideales cultivados por la generación del 68 y reproducía los preceptos que dominaban la sociedad alemana del momento: el disfrute del tiempo libre se erigía como máxima vital de una generación que había asimilado de

Introducción

forma natural la asociación entre consumo y diversión¹. Sin embargo, los atentados contra las Torres Gemelas de Nueva York del 11 de septiembre de 2001 pusieron fin al desenfreno vivido en los años noventa y, paralelamente, los autores que habían brillado durante este periodo decidían orientar sus obras hacia otro tipo de temática como la novela histórica en el caso de Christian Kracht, la literatura de viajes para Eckhart Nickel o la narrativa familiar, como ocurrió con Alexa Hennig von Lange.

Este distanciamiento de los *Popliteraten* respecto a la temática y la estilística que les brindó el reconocimiento de público y crítica fue interpretado a su vez por la crítica como el final de la *Neue Deutsche Literatur*: “Die Popliteratur liegt im Gefolge des 11. 9., einer neuen Ernsthaftigkeit und der aktuellen wirtschaftlichen Depression erschöpft danieder [...]” (Zschnirt, 2003). La *Neue Deutsche Popliteratur* era incapaz de desarrollarse sin un marco social propicio para el hedonismo, el consumismo y la búsqueda de la diversión como fin. Sin embargo, el desarrollo de esta cuestión carecía de una perspectiva diacrónica fehaciente que permitiese comprobar la vigencia de estas afirmaciones.

De este proceso nació el **primero de los objetivos** a resolver en esta tesis doctoral y que supone un ejercicio reflexivo de profunda valoración diacrónica: determinar si es posible señalar el fin de la *Spaßgesellschaft* como final de la *Neue Deutsche Popliteratur* y, en caso contrario, valorar su posible continuidad en el siglo XXI. Dado que los estudios de mayor renombre fueron realizados de forma prácticamente paralela a la aparición de las publicaciones adheridas a la *Neue Deutsche Popliteratur*, estos carecían del factor diacrónico que les permitiese valorar con una perspectiva dilatada en el tiempo los parámetros clasificatorios que manejaban en el momento de aparición de los textos. Por lo tanto, para poder realizar un correcto análisis de la *Popliteratur* avanzado el siglo XXI ha sido necesario revisar los agentes con los que la crítica especializada valoraba su estilística y así poder determinar si la *Neue Deutsche Popliteratur* ha sido un movimiento de corto recorrido o si, por el contrario, todavía pervive.

¹ “Glücklich zu sein, wird mehr und mehr zu einer kulturellen Norm. In einer von Glücks- und Erlebnisversprechen durchtränkten Konsumkultur wird es zu einem kulturellen Normalitätsmuster, glücklich zu sein und sich gut fühlen zu sollen.” (Mutz / Kämpfer, 2013: 258)

La búsqueda de informaciones que permita dar una respuesta a esta primera cuestión obliga a realizar un recorrido pormenorizado entre las obras y autores incluidos en el universo pop por la crítica y el periodismo especializado, así como a sumergirnos entre los condicionantes socio-políticos presentes en la República Federal de Alemania desde el nacimiento de la *Spaßgesellschaft* hasta hoy.

En este punto surge la **segunda de las cuestiones** derivada de la investigación llevada a cabo. De forma breve destaca en unos pocos estudios y referencias periodísticas de la época el nombre de Joachim Lottmann, autor y periodista alemán, calificado como “Erfinder der Popliteratur, Großvater der Popliteratur” (Weidermann, 2006: 227), cuya ópera prima, *Mai, Juni, Juli*, fue incluida en 2002 por el diario *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* en su listado “Die wichtigsten Bücher der deutschen Literatur der letzten 20 Jahre”. Pese a ello, el nombre del autor alemán aparecía excluido de los trabajos más renombrados en torno a la *Popliteratur* durante la década de eclosión de este estilo literario y, al mismo tiempo, aquellos trabajos en los que se ofrecía una referencia a su obra se hacían más desde las valoraciones de su persona que de su obra literaria. Calificativos como “böse” (Goetz, 1999: 501) o “Lügenbaron” (Bartels, 2012) han sido alguno de los apelativos a los que el escritor alemán ha debido hacer frente en tanto en cuanto se hacía referencia a su narrativa. Pese a la opacidad con que fue tratada su obra a finales del siglo XX, un primer análisis de esta permite afirmar que Joachim Lottmann es uno de los pocos autores cuya labor literaria resulta temática y estilísticamente constante más allá del final de la *Spaßgesellschaft*, por lo que resulta imprescindible un análisis de su obra y de su posicionamiento poetológico para poder resolver la cuestión anterior. Este examen de su obra y estilística constituye el **segundo objetivo** de desarrollo de este trabajo: determinar la inclusión de Joachim Lottmann en el universo de los *Popliteraten*.

Sin embargo, plantear un estudio pormenorizado de la obra de Joachim Lottmann supone entrar en un universo privativo, el del autor, que a su vez se encuentra intrínsecamente ligado a su entorno. Este hecho, en teoría de difícil consecución, es la base sobre la que Lottmann construye la cosmovisión que ofrece al público. Asimismo, la transversalidad de su obra en términos tematológicos contrasta con el aparente desinterés que ha despertado su narrativa, pese a la complejidad que esta desarrolla. El particular posicionamiento poetológico del autor aún rasgos propios del *New*

Journalism y del periodismo *Gonzo*, así como una estética arriesgada que desarrolla una versión *Camp* dentro de la literatura, conjugada con el carácter rebelde del dandismo, amén de las características propias del género de la autoficción que contienen todas sus obras. Pese a la interesante conjugación de géneros y recursos que ofrece la narrativa de Lottmann, a excepción del estudio desarrollado por Innokentij Kreknin², –en el que se evalúa la narrativa de Joachim Lottmann a través del prisma del género de la autoficción–, existe un vacío en la bibliografía especializada que examine la estilística desarrollada por el autor alemán en su conjunto. Se revela, por lo tanto, un **tercer objetivo**: valorar qué significado ha ofrecido –y continúa ofreciendo– a la *Neue Deutsche Popliteratur* el desarrollo del posicionamiento poetológico llevado a cabo por Joachim Lottmann.

Por lo tanto, la propuesta de este estudio tiene una vertiente triple: partir desde la inicial valoración de la continuidad de la *Neue Deutsche Popliteratur* en el siglo XXI hacia un estudio en profundidad de la narrativa de Joachim Lottmann, con lo que no solo se ofrecerá respuesta a la primera cuestión, sino que además se concretizarán dos objetivos adicionales y complementarios surgidos de esta: la puesta en valor respecto a la *Popliteratur* del posicionamiento poetológico del autor alemán y la finalidad que persigue una narrativa cuyo estudio hermenéutico resulta intrincado y de acentuado componente contextual.

1.2. Estructura de la tesis

El presente estudio está estructurado en tres extensos capítulos cuyo desarrollo busca dar respuesta a las cuestiones arriba planteadas. Su avance discurre paralelo a las motivaciones de esta tesis doctoral, abarcando el periodo de tiempo que comprenden los orígenes de la *Neue Deutsche Popliteratur* hasta la actualidad.

El primer capítulo está dividido en tres amplios subapartados: el §2.1. sirve de marco teórico para este trabajo y, además, ofrece los primeros resultados al primer objetivo planteado. Bajo el título *Neue Deutsche Popliteratur: el cambio de paradigma literario alemán* se desarrolla un exhaustivo examen de los orígenes de la *Neue Deutsche*

² Cf.: Kreknin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst* De Gruyter: Berlin / Boston, 2014.

Popliteratur, atendiendo además al contexto social, económico y político en que se ve enmarcada. Para ello se recogen los condicionantes que marcaron la última década del siglo XX de Alemania y se observa qué circunstancias llevaron al nacimiento y desarrollo de la llamada *Spaßgesellschaft*. A continuación, se ofrece una cuidadosa selección de referencias bibliográficas –recogidas de acuerdo con la cronología de su publicación– con el objetivo de examinar la evolución que el término pop experimenta durante el final del siglo XX y poder ofrecer así una definición del término *Pop II*. Seguidamente, en el subepígrafe §2.1.2.2. se presenta la necesidad de revisión de los parámetros que tuvieron relevancia en la década de los años noventa para desarrollar una estilística actualizada de la *Neue Deutsche Popliteratur*, teniendo en cuenta especialmente los últimos estudios desarrollados por Krause y Hielscher en torno al espectro pop. Este primer subapartado termina con el desarrollo de las argumentaciones que permiten confirmar la perdurabilidad del denominado *Pop II* una vez superada la *Spaßgesellschaft* y el cambio de itinerario temático de los *Popliteraten* más afamados.

El segundo subapartado del primer capítulo –§2.2. *Joachim Lottmann: la incógnita del pop*– dibuja el perfil biográfico, periodístico y literario del autor alemán Joachim Lottmann. En él se presenta el recorrido literario y periodístico que el autor alemán ha realizado desde sus inicios para ayudar a la comprensión del presente del escritor y periodista. En este subapartado se presentan las consideraciones generales que se hacen del autor como figura pública para realizar un acercamiento a su trabajo y poder obtener una comprensión de su obra literaria desde sus inicios con la novela *Mai, Juni, Juli* que supere la provocación inicial que suscitan sus textos. A continuación, en el subepígrafe §2.2.3. se analiza el aspecto estilístico de su narrativa que mayor interés ha despertado entre los académicos: la veracidad de la narración. Este es seguido de una valoración de la proclamación que Joachim Lottmann realiza de sí mismo como “Erfinder der deutschen Popliteratur” (Lottmann, 2009: 162) y continúa con el subapartado §2.2.5., dedicado a su momento profesional más crítico: el *escándalo Kippenberger*. Bajo este título se esclarecen las causas que promovieron la publicación del texto *Martin Kippenberger (Der Verriss)* y el silencio al que fue sometido el texto *Martin Kippenberger (Die Hymne)* que complementaba la acción planeada por Lottmann y el artista alemán Martin Kippenberger. Simultáneamente se presentan los elementos que condicionaron la carrera de Joachim Lottmann a partir de ese momento. El segundo subapartado de

Introducción

este marco teórico se cierra con la exposición de motivos que han llevado a Joachim Lottmann a ser galardonado únicamente con el *Wolfgang Koeppen Preis*, pese a la dilatada carrera literaria que se observa bajo la pluma del autor alemán. Este último punto sirve de contextualización global a la situación que experimenta el escritor en la actualidad en cuanto a su relación con el *establishment* literario, especialmente con la crítica.

El cierre de este primer capítulo se presenta con el título §2.3. *Joachim Lottmann y la Neue Deutsche Popliteratur: una ecuación ignorada*, y ofrece, a modo de primeras conclusiones, la relación de hechos por los que la inclusión de Joachim Lottmann en el espectro de la Nueva Literatura Pop Alemana resulta de obligado cumplimiento, respondiendo de esta forma al segundo objetivo planteado al inicio de esta tesis.

Tras el capítulo que constituye el marco teórico del presente trabajo y las primeras conclusiones se encuentra la segunda sección del trabajo, en la que el estudio se adentra en el análisis inmanente de la estilística de Lottmann en las dos novelas *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain*. Bajo el título *El discurso lottmannesco: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía* se muestran los pilares sobre los que Lottmann construye su entramado estilístico. Este capítulo se subdivide a su vez en cuatro secciones con las que se realiza un escrupuloso análisis de los cinco factores que mueven la narrativa del autor alemán: *New Journalism*, periodismo *Gonzo* y autoficción, elementos representativos de la esencia *Camp* y una actitud integrada en el dandismo son los elementos en los que Joachim Lottmann confía la ejecución de su narrativa, sin primar unos sobre otros, sino en un exigente equilibrio.

La armonía entre estos elementos teje una estructura de carácter complejo e interdependiente, construida desde la red de conexiones referenciales creada por Joachim Lottmann a partir de su posicionamiento poetológico. Esta coexistencia de elementos dificulta el análisis independiente de cada uno de ellos, pues los diferentes rasgos se entremezclan, facilitando y a la vez requiriendo la presencia de todos ellos de forma constante. Dada la estrecha vinculación que existe entre estos cinco elementos, ha resultado requisito indispensable realizar un examen de estos apreciando los diferentes niveles en que se encuentran. Para ello se presentan inicialmente los rasgos propios del *New Journalism*, pues son los que afectan de forma más directa a la construcción de las escenas, el lenguaje utilizado o el tipo de narrador escogido para

desarrollar la acción. Tras este primer elemento, se desarrolla el subepígrafe §3.2., en el que se trabaja la fusión de elementos propios del periodismo *Gonzo* y se profundiza en los estudios dedicados a la autoficción dentro de la narrativa de Lottmann. Sin embargo, este estudio no queda limitado a la presencia de elementos veraces o ficticios en la narrativa de Joachim Lottmann, sino que observa la profundidad y el compromiso que esta adquiere al adoptar una actitud propia del periodismo *Gonzo*. El estudio de los rasgos propios del estilo periodístico iniciado por Hunter S. Thompson incluye un novedoso análisis sobre la adaptación de sus características al ámbito literario practicada por Joachim Lottmann, destacando especialmente la aplicación de la hipertextualidad como método de conciliación del metaperiodismo en la literatura.

Tras las conclusiones parciales ofrecidas en torno a la fusión del *Gonzo Journalism* y el género de la autoficción se presenta el estudio de los elementos que dotan de extravagancia, barroquismo y exceso la prosa de Lottmann. Para ello se ha realizado un pormenorizado estudio del término *Camp* y de la aplicación que el autor alemán hace de esta sensibilidad en su narrativa. Del listado original con cincuenta y ocho premisas desarrollado por Susan Sontag, se toman en cuenta aquellas referentes al amor por el exceso y la artificiosidad natural que todo objeto, situación o persona adscrito a la esencia *Camp* debe contener. Asimismo, se contempla la seriedad que falla por exceso como uno de los elementos característicos de la narrativa de Joachim Lottmann. La glorificación del personaje y el triunfo de la forma sobre el contenido también son aspectos observados en este análisis de las obras del autor alemán, que irán de la mano del entendimiento que el lector hace de los textos y que cumple con la premisa número veintiuno que la filósofa norteamericana contempla como elemento imprescindible de lo *Camp*: la inocencia del *Camp* se ve corrompida por los conocimientos que el lector aporta a los hechos narrados.

Tras las conclusiones parciales que cierran el subepígrafe dedicado a los elementos *Camp* en la prosa del autor alemán se encuentra el apartado de menor tangibilidad, pero no por ello de menor importancia: el mantenimiento de una actitud dandi desde la posición del autor. Al comienzo de este apartado se ofrece una panorámica del dandismo desde sus inicios en la figura de *Beau Brummell* hasta el siglo XX, con el desarrollo del *popkulturelle Quintett*, para poner en perspectiva la evolución de una figura cuya significación parecía quedar reducida al gusto por el refinamiento,

pero cuya actitud rebelde simbolizaba la superación de las diferentes crisis sociales que ha ido encontrando en su devenir. Tras esta observación de corte cronológico de la figura del dandi, el estudio se centra en la concepción de Joachim Lottmann como dandi adaptado a los condicionantes del siglo XXI, recuperando la relación dandi–moral propia del siglo XIX. El subepígrafe §3.4.3. continúa con la aplicación práctica que se da de este factor en las novelas *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain*. El capítulo termina con las conclusiones parciales surgidas de la relación entre el autor alemán y el dandismo.

El tercer capítulo ofrece respuesta a las cuestiones planteadas en el subepígrafe §1.2. de este capítulo. El cambio de paradigma resultante del estudio de condicionantes y parámetros utilizados para definir la *Neue Deutsche Popliteratur*, presentados en el marco teórico, junto con los aspectos desarrollados por Joachim Lottmann en su narrativa –ejemplificadas en este trabajo a través de sus novelas *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain*–, permite aseverar que la *Neue Deutsche Popliteratur* ha tenido continuidad más allá de los textos pop valorados como tales en la década de los años noventa, encontrando en Joachim Lottmann el agente necesario para este proceso. Asimismo, la Nueva Literatura Pop Alemana ha encontrado en la fusión de elementos desarrollados por el autor alemán nuevos recursos con los que retratar a la sociedad alemana contemporánea.

El posicionamiento metodológico que Joachim Lottmann ha desarrollado a lo largo de su carrera supone una novedosa vía de representación de la sociedad alemana actual, apoyándose en los elementos más oscuros y vergonzantes de la sociedad para poder poner de relieve aquellos aspectos necesarios de crítica. Sin embargo, tal y como practicasen los *Popliteraten* en las postrimerías del siglo XX, el autor alemán recurre a una literatura de alto compromiso social pero desligada de la política, para precisamente ofrecer un relato objetivo y crudo, sin ataduras de ningún tipo y dejando al público la posibilidad de elaborar sus propias conclusiones.

1.3. Planteamiento metodológico

Abordar la continuidad y evolución de la *Neue Deutsche Popliteratur* con base en la narrativa de Joachim Lottmann ha constituido, en primer lugar, un trabajo de corte analista basado en un criterio dual: por un lado, aunar las principales características de

un concepto, el pop, que se muestra como una idea laxa, de definición compleja y sujeta a múltiples variantes, para someterlo al juicio de la variable diacrónica; por otro lado, realizar un análisis tematólogo y hermenéutico de las obras de Joachim Lottmann, ahondado en la cuestión temática principal sin dejar de observar la temática secundaria que caracteriza sus composiciones literarias y valorar el reflejo de su valor en el entramado estilístico.

A tenor de la dilatada producción literaria del autor alemán y considerando que su proceso de creación literaria continúa activo, la elección del corpus resulta compleja. Tras una cuidadosa observación de sus obras, desde variantes temáticas y cronológicas, las dos obras escogidas para llevar a cabo este estudio han sido *Der Geldkomplex* (2009) y *Endlich Kokain* (2014), pues ambas permiten observar el mantenimiento de las características desarrolladas por la *Popliteratur* y su adaptación a los condicionantes del siglo XXI, en el que la globalización de la sociedad, los medios de comunicación y las redes sociales han ganado un protagonismo que no existía en la década de los años noventa.

A nivel tematólogo, tanto *Der Geldkomplex* como *Endlich Kokain* sirven de retrato de la sociedad alemana contemporánea, conteniendo un alto grado de compromiso social pero carente de cualquier mensaje político o moralizante. Además, el dinamismo del lenguaje utilizado por Lottmann está plagado de constantes referencias a elementos propios de la cultura popular, bien sean *celebrities* o programas de televisión, bien se trate de momentos emblemáticos de conocimiento popular.

A nivel hermenéutico ambas novelas contienen todos los componentes propios de la narrativa de Joachim Lottmann, pero su estudio revela un nuevo aspecto cuyo análisis se realiza siguiendo un criterio contrastivo. La novela de 2009 está protagonizada por el periodista Johannes Lohmer, *alter ego* de Joachim Lottmann, mientras que la novela dedicada al consumo de cocaína en el mundo del arte presenta en la figura de Stephan Braum a su personaje principal. Las dos novelas contienen características que permiten catalogarlas como género de la autoficción, pero la consecución de este género se realiza de forma diferenciada en ambas obras, apoyándose en los diferentes aspectos que permiten a la autoficción generar el juego de identificación que le es propio. Asimismo, la conversión del metaperiodismo propio del periodismo *Gonzo* en hipertextualidad para adaptarlo al ámbito literario, realizado

Introducción

por Lottmann en ambas obras, presenta interesantes variaciones en cuanto a su ejecución.

En cuanto a la cronología de sus publicaciones, las fechas de publicación de ambas novelas –2009 para *Der Geldkomplex* y 2014 para *Endlich Kokain*– ofrecen, del mismo modo, una interesante perspectiva temporal que ha permitido ahondar en los aspectos temáticos y contextuales de ambas obras en relación con su adhesión a la *Neue Deutsche Popliteratur*: *Der Geldkomplex* es la obra culmen de la trilogía que Lottmann dedica a la Alemania post-reunificación y ve la luz de forma simultánea a la crisis económica que asoló Europa y Estados Unidos en la primera década del siglo XXI; sin embargo, *Endlich Kokain* presenta hechos transcurridos en el pasado dentro de una novela ambientada en la actualidad. Asimismo, la diferencia temporal con la que ambas novelas fueron publicadas en referencia al supuesto final de la *Spaßgesellschaft* otorgan la posibilidad de contrastar la teoría del mantenimiento de la *Popliteratur* más allá de los *Popliteraten* como Kracht, Stuckrad-Barre o Hennig von Lange.

CAPÍTULO 2

MARCO TEÓRICO

***NEUE DEUTSCHE POPLITERATUR* Y JOACHIM LOTTMANN**

Este capítulo se construye en torno a tres grandes bloques que conforman el marco teórico de este trabajo. El primer bloque comprende el contexto social en el que se encontraba Alemania entre 1989 y 2001, haciendo especial hincapié en los factores que posibilitaron el desarrollo de la sociedad de la diversión o *Spaßgesellschaft*. Esta presentación histórico-social de la República Federal de Alemania se acompaña de un recorrido diacrónico por la bibliografía más destacada publicada en torno a la *Neue Deutsche Popliteratur*, recogiendo las características de este estilo literario consideradas más relevantes entre 2001 y 2019 desde la crítica y la prensa especializada. Asimismo, se analiza si el final de la *Spaßgesellschaft* supuso también el final de la *Neue Deutsche Popliteratur* y se ofrece una reflexión sobre la necesidad de actualización de los rasgos estilístico-temáticos asociados al resurgimiento de la *Deutsche Popliteratur* en la última década del siglo XX. Este último punto surge de la evaluación de la vigencia y la problemática que actualmente supone una clasificación acorde a los requerimientos estilísticos formulados a principios de siglo.

El segundo bloque del capítulo contextualiza el recorrido profesional del autor alemán Joachim Lottmann con una exposición de su dilatada carrera literaria, así como la observación de las razones que han provocado una presencia intermitente del autor en el panorama literario alemán. Este capítulo se cierra con un tercer bloque en el que se presenta una relación de las razones que permiten adscribir al autor alemán Joachim Lottmann al estilo de la *Popliteratur*, atendiendo a las características estilísticas de su narrativa y anticipando los elementos que la conforman, analizados detalladamente en el capítulo posterior.

2.1. *Neue Deutsche Popliteratur*: el cambio de paradigma literario alemán

En 1995 la editorial alemana Kiepenheuer & Witsch publicaba *Faserland*, novela debut del autor suizo Christian Kracht (Suiza, 1966). La publicación de la ópera prima del autor suizo supuso una revolución en el panorama literario alemán de finales de siglo:

Nach dem nahezu 20 Jahre lang in der erzählenden deutschen Literatur wenig Bewegung, wenig Schwung war – mit einer Hand voller Ausnahmen wie Patrick Süskind und Bernhard Schlink –, zeigt sich bei einer Reihe jüngerer deutscher Autoren aus Ost und West, männlichen und weiblichen Geschlechts, ein vitales Interesse am Erzählen, an guten Geschichten und wacher Weltwahrnehmung. (Hage, 1999)

A Kracht se unieron autores como Benjamin von Stuckrad-Barre, Alexa Hennig von Lange, Karen Duve o Thomas Brussig entre otros³, constituyendo un grupo heterogéneo de autores –los *Popliteraten*– que rompía con el canon literario imperante.

Para comprender exactamente qué motivos llevaron a jóvenes literatos a decantarse por un estilo que dejaba de lado la característica sobriedad de la literatura alemana y era acusado de descomprometido y superficial, es necesario realizar un recorrido en materia social, política y económica por la última década del siglo XX en Alemania.

2.1.1. Reunificación, *Spaßgesellschaft* y consumismo: Alemania 1989 - 2001

El 9 de noviembre de 1989 la sociedad alemana veía cómo el muro que había separado sus vidas durante tres décadas caía a manos de los propios ciudadanos. Este momento significaba no solo la reunificación de la nación alemana, sino también la descomposición del sistema político que había regido a la mitad de la población y el comienzo de una nueva etapa en la que dos sistemas políticos, ideológicos y sociales radicalmente opuestos debían aprender a convivir. Sin embargo, esta convivencia no se pudo producir de forma ecuánime, pues el sistema capitalista se instauró como la forma

³ En plena explosión de la nueva *Popliteratur* muchos autores jóvenes, pertenecientes a la misma generación, fueron incorporados a este grupo, prevaleciendo motivos generacionales por encima de estilísticos. Una perspectiva diacrónica nos ofrece la posibilidad de realizar un sesgo más específico y excluir de este grupo a autores como Judith Hermann (1970), inicialmente considerada miembro de este movimiento.

de vida de la nueva Alemania que surgía, por lo que para evitar desequilibrios y asegurar la convivencia y la integración de las —hasta el momento— dos Alemanias, las instituciones gubernamentales optaron por la cultura como uno de los ejes vertebradores de la Reunificación:

Die Soziokultur wurde in den neuen Ländern zu einem bedeutenden integrierenden und identitätsstiftenden Faktor im gesellschaftlichen Transformationsprozess, indem sie besonders den Jüngeren Raum für selbst gestaltetes kulturelles und politisches Engagement bot – und bis heute bietet. (Kunst, 2016: 93)

Simultáneamente al desarrollo de una nueva Alemania en materia política y cultural, la nueva sociedad alemana derivaba en la denominada *Spaßgesellschaft* o *fun society*, de forma similar a lo que ocurría en otros países occidentales. Esta respondía a una nueva forma de entender la vida, a los cambios aspiracionales de una generación que veía desencantada cómo los ideales de la generación del 68 se dispersaban y abrazaban resignados los preceptos del libre mercado y de la Nueva Economía (Dirke, 2007: 122). El término *Spaßgesellschaft* se utilizó por primera vez en el artículo periodístico *Ein Saarland voller Hedonisten*, redactado por el periodista Josef-Otto Freudenreich en el diario *taz* el 23 de enero de 1993. En él se describía, entre otros, al jugador de fútbol Peter Neururer:

Heute ist Neururer einfach Egoist. Das Maß der Dinge ist das Hier und Jetzt, die Lust am Leben, und dies auf möglichst hohem Niveau. (Freudenreich, 1993)

Esta descripción parece intrínsecamente relacionada con lo que hoy en día se conoce como la *sociedad de la diversión* y, sin embargo, al principio este concepto parecía difuso, por lo que se le dieron usos muy diversos:

Von Anfang an war die Spaßgesellschaft ein Synonym für etwas, das dem Schreiber fremd, ja verhasst war. Und weil der Begriff so diffus war, zielte jeder Journalist auf etwas anderes: den Hedonismus, die Love Parade, den Comedy-Boom, die Pöpliteratur, Mallorca, die Computerkids, den Schlager-Grandprix, die High Society, die Berliner 1.-Mai-Krawalle, die Generation Golf, das Single-Dasein, die Kinderlosigkeit, die Langzeitstudenten, die New Economy, Big Brother, Gerhard Schröder, Verona Feldbusch, Dieter Bohlen oder Naddel. Alles das bedeutete die Spaßgesellschaft – oder auch nichts. (Thomann, 2003)

Marco teórico

El término *Spaßgesellschaft* parecía referirse a cualquier actividad, evento o producto relacionado con la diversión cuya condición *sine qua non* era la de ser protagonizado, dirigido o consumido por jóvenes carentes de obligaciones laborales y/o familiares; sin embargo, las definiciones oficiales del concepto sociedad de la diversión se alejan de este ideal para acercarse al de la individualidad y el egoísmo:

Gesellschaft, die in ihrem Lebensstil hauptsächlich auf persönliches Vergnügen ausgerichtet ist und sich nicht für das Allgemeinwohl interessiert. (Duden, 2022)

Gesellschaft, die durch das Vorherrschen eines lauten, auf Vergnügen ausgerichteten Lebensstils und den starken Konsum von Massenmedien geprägt ist. (DWDS - Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache, 2022)

La disparidad en la recepción de la imagen que la *Spaßgesellschaft* provocaba en su momento álgido y el imaginario que ofrece a partir de una perspectiva diacrónica proviene de la suma de agentes necesarios para que esta *fun society* tuviera lugar: una revalorización del tiempo libre, llevar al extremo la búsqueda de experiencias vitales, la mercantilización del entretenimiento y un proceso de *Disneyzación* que se estaba produciendo de forma prácticamente simultánea en las sociedades occidentales.

El 21 de octubre de 1993, el canciller democristiano Helmut Kohl compartía en el congreso su preocupación por la cantidad de horas que los alemanes dedicaban al trabajo en comparación con los países que suponían su competencia directa, como Estados Unidos o Japón. Kohl acusaba a los ciudadanos alemanes de trabajar hasta 37,5 horas menos al año que sus competidores, afirmando finalmente: “Wir können die Zukunft nicht dadurch sichern, das wir unser Land als kollektiven Freizeitpark organisieren” (Kohl, 1993)⁴.

Esta tendencia a dedicar menos tiempo al entorno laboral y más horas al tiempo de dispersión ya había sido detectada por el sector de la sociología, siendo bautizada con el término *Erlebnisgesellschaft* (Schulze, 1992) un año antes por el académico Gerhard Schulze. El sociólogo alemán identificaba con este concepto la tendencia en los países desarrollados a poner un menor ímpetu en el tiempo de trabajo, trasladándolo al tiempo dedicado a la dispersión en búsqueda de experiencias:

⁴ El artículo firmado por Dausend y Schlitz publicado en la web del diario *Die Welt* el 19 de junio de 2003 rescataba estas afirmaciones del canciller alemán Helmut Kohl realizadas en el mismo año: <https://www.welt.de/print-welt/article241153/Faule-Republik-Deutschland.html>

Während der Konsum in Gesellschaften mit knappen Ressourcen einer “Überlebensorientierung” folgte, handeln Menschen in einer Konsumgesellschaft nach einer “Erlebnistrationalität” (Mutz y Kämpfer, 2013: 256)

Esta *Erlebnisgesellschaft* marcó a la sociedad de consumo propia de las sociedades desarrolladas, dotando a este tipo de sociedad de un nuevo cariz: el valor dejaba de radicar en la posesión y acumulación de bienes materiales para recaer en la experiencia que los bienes despiertan en el individuo (Mutz y Kämpfer, 2013: 256). El acto de consumo se convierte en algo más que en la posesión de objetos materiales: consumir implicaba experimentar y por lo tanto vivir.

Esta tendencia promovida por el mercado fusionaba consumo y divertimento (Ritzer, 2000: 236) hasta convertir el entretenimiento en industria y, por lo tanto, las experiencias vitales en el valor de mercado de los objetos que las proporcionan. Un ejemplo del valor que había adquirido la creación de experiencias en el mercado es el uso que la publicidad hace de ella. El uso de cualquier producto no iba asociado únicamente a sus resultados cualitativos, sino que la asociación de ideas acerca de lo que un producto hace sentir al utilizarlo se tornaba decisiva a la hora de publicitarlo para ser adquirido por el consumidor medio. Sirva como ejemplo de ello cualquier marca de refresco, de productos de alimentación o de higiene corporal, entre otros muchos, cuya estrategia de *marketing* se basaba –y continúa haciéndolo– en apelar a las sensaciones que el uso del producto provoca en el individuo más que en su sabor, olor o cualidades adicionales.

La búsqueda de experiencias y la acumulación de estas se amplió también a los eventos, ya fueran estos de índole cultural, deportiva u otro tipo, donde aparecía un nicho de mercado hacia la creación de experiencias, desarrollándose una necesidad de “eventificar” las experiencias y a la par una necesidad de participar de ellas, la denominada *Trend zur Eventisierung* (Betz et al., 2011: 11):

Der Spaß an der Teilhabe an etwas, das, wie eben exemplarisch das Event, (zum großen Teil Explizit) darauf angelegt ist, Aufmerksamkeit zu erregen, stellt dementsprechend auch “Jedermann” in Aussicht, die begehrte Aufmerksamkeit auf sich, wenn schon nicht individuell, dann wenigstens als Teil eines aufmerksamkeitserregenden Kollektivs zu lenken. (Betz et al., 2011: 11)

Marco teórico

La experiencia de los eventos no es solo la búsqueda de sensaciones, también promueve el despertar de sensaciones en los demás. De esta manera, conseguir entradas para el concierto de una estrella pop no solo refiere gusto por un estilo musical o un artista en concreto, sino también exclusividad, pues se ha conseguido participar de un evento que no está al alcance de la inmensa mayoría y, por lo tanto, se proyecta una imagen de selección ante los demás. Esta búsqueda de sensaciones, de experiencias o de ser partícipe de acontecimientos sufrió paulatinamente una tendencia al alza, por la que los individuos buscaron la generación de nuevas experiencias más exclusivas, más extremas y con un mayor grado de exclusividad:

Die Spaßgesellschaft entlässt ihre Kinder: Früher tat es ein Mallorca-Urlaub, heutzutage muss es schon eine Abenteuer-tour in den letzten Erdwinkel sein. Einst sorgte die Achterbahn für Nervenkitzel, mittlerweile langweilt sogar Bungee-Springen. Und wenn früher ein Fass Freibier zur Feier lockte, so ist nun die Mega-Super-Party das Maß aller Dinge. (Hahne, 2004: 27)

Junto a este incremento en la búsqueda de intensidad de lo experimentado se encontraba la celeridad a la que la sociedad de finales del siglo XX se veía abocada, por lo que el recuerdo de las sensaciones experimentadas por el individuo se diluía rápidamente, dando pie a la búsqueda de nuevos productos o eventos que consiguieran reproducir estas impresiones. De esta forma, el individuo entraba en una espiral de consumo y búsqueda de experiencias como forma de encontrar la felicidad, la realización de uno mismo o la superación personal.

El individuo alemán –y en consecuencia la sociedad germana– se encontraba ante un nuevo paradigma en el que la felicidad aparecía como el fin último de las personas, asimilando de forma natural esta acumulación de bienes y experiencias como sinónimo de felicidad, lo que en una sociedad de consumo confunde la felicidad con la acumulación de experiencias positivas (Romeiß-Stracke, 2010: 154) y, por ende, con una acumulación de bienes materiales. Este “consumismo de la felicidad” llevaba al ciudadano alemán a consumir por encima de sus necesidades básicas, tal como ocurría en otros países occidentales, dotando además a los objetos o experiencias consumidas de unas connotaciones sociales y culturales que los distinguían de otros.

La sociedad alemana de finales del siglo XX asimilaba de forma natural esta acumulación de bienes y experiencias como sinónimo de felicidad, asumiendo de forma

intrínseca un proceso de *Disneyización* (Bryman, 2004)⁵, por el cual el individuo consume por encima de las necesidades básicas y dota a los objetos de consumo de las connotaciones sociales y culturales necesarias para hacerlos distinguibles y únicos:

In essence, Disneyization is about consumption. Consumption and, in particular, increasing the inclination to consume, is Disneyization's driving force. Disneyization seeks to create variety and difference, [...]. It exchanges the mundane blandness of homogenized consumption experiences with frequently spectacular experiences. In addition, Disneyization seeks to remove consumers' need for the prosaic fulfilling of basic needs and to entice them into consumption beyond mere necessity. (Bryman, 2004: 11)

Así la suma de estos tres factores –incremento del tiempo libre, búsqueda sistemática de experiencias vitales y aumento del consumo– llevaron a la sociedad alemana a construir la denominada *Spaßgesellschaft*, en la que los intereses individuales se ponían por primera vez por delante de los colectivos, pues estos respondían a la búsqueda de la diversión como forma de alcanzar la felicidad y esta solo podía encontrarse al centrarse en los deseos personales, nunca en los colectivos.

El resultado de la *Spaßgesellschaft* en términos literarios se tradujo en una nueva *Popliteratur* en la que los protagonistas representaban el epítome de esta sociedad de la diversión, buscando su felicidad a través del consumo de experiencias, a las que se aferraban y que sucedían de forma vertiginosa, pues la base sobre la que se sustentaban no era otra que repetir las sensaciones que teóricamente debía despertar en el individuo el consumo de determinados productos, ya fueran estos objetos materiales como camisas de la marca *Brooks Brothers* o cigarrillos *Overstolz* en *Faserland* empleos de renombre social y connotaciones ligadas a la diversión como el protagonista de Stuckrad-Barre en *Soloalbum* o sensaciones físicas provocadas por el consumo de sustancias estupefacientes de acuerdo con la narración de Hennig von Lange en *Relax*.

La literatura en lengua alemana apostaba por relatos basados en experiencias individuales, en los que primaba el *yo* sobre el *nosotros* y en los que la nación alemana

⁵ El proceso de *Disneyización* de las sociedades occidentales no debe confundirse con el término *Disneyficación*, pues el primero hace referencia a los hábitos de consumo adquiridos por la sociedad en asociación con los ideales de felicidad, mientras que el segundo refiere al enfoque que le ha dado la industria Disney a la literatura y la historia, simplificando los argumentos literarios de las obras reproducidas al mismo tiempo que sometía los hechos desagradables a un proceso de edulcorización que los hiciera aptos para todos los públicos (Bryman, 2004: 18).

dejaba de ser el esqueleto sobre el que se construiría la narración para cumplir una mera función geolocalizadora. La República Federal de Alemania ya no gozaba de un rol relevante en los textos de los *Popliteraten*, su papel se reducía a ejercer de escenario para las historias de corte individualista de los protagonistas del nuevo pop.

2.1.2. *Popliteratur*: de su (re)nacimiento y su ¿muerte?

El término pop no era la primera vez que se aplicaba en las letras alemanas. En 1969 el teórico estadounidense Leslie A. Fiedler publicó un artículo en la revista *Playboy* en el que se refería a lo *popular* como el objetivo al que debía dirigirse la nueva novela:

[t]he truly new new novel must be anti-art as well as anti-serious. But this means that it must become more like what it was in the beginning, [...]: popular, not quite reputable, a little dangerous. (Fiedler, 1969: 252)

Desde este artículo, el teórico americano defendía una nueva función para las derivas que se observaban en la novela –*western*, cómics, porno, etc.–: ocupar el espacio que quedaba entre la cultura de élite y la cultura de masas (Fiedler, 1969: 252). La influencia en la que los Estados Unidos ejercía tras la II Guerra Mundial con respecto a Alemania supuso un importante impulso para el fomento de nuevos formatos literarios y temáticos entre la sociedad alemana de posguerra, necesitada de un nuevo tipo de literatura que fuera representativo de las nuevas estructuras sociales que se estaban construyendo. Así, el campo de las letras se encontraba ante el nacimiento de un nuevo estilo que remitía tanto a la cultura juvenil como a la *contracultura* (Diederichsen, 1999: 282) y cuyos puntos temáticos versaban sobre la libertad sexual, la internacionalidad anglófona, las dudas que suscitaban en ellos la ética laboral protestante y los regímenes disciplinarios asociados a ella, así como el compromiso con las minorías y sus derechos civiles y el rechazo a las instituciones, jerarquías y autoridades (Diederichsen, 1999: 273). Se trataba de una literatura de carácter rebelde y reivindicativo, que aspiraba a cambiar los arraigados estamentos sociales por otros renovados y actualizados.

La primera corriente del Pop en Alemania encontró en Rainald Goetz (Alemania, 1954) y Rolf Dieter Brinkmann (Alemania, 1940 – Reino Unido, 1975) a sus mayores representantes. Brinkmann asumía la necesidad de crear una literatura que se alejara de la politización que venía sufriendo la literatura y aproximarla a los sucesos cotidianos

y a la *contracultura*, permitiendo la conjugación de la literatura con otros elementos cotidianos, tales como la música o la publicidad.

Seine Texte verstand er als einen direkten Reflex auf das Geschehen des urbanen Lebens, als einen Gefühlsreport von Alltagserfahrungen, der wieder authentische Blickmöglichkeiten eröffnen sollte – gegen die normierten Sprachvorstellungen, Werbungsmanipulationen und Medienscheinwelten des Großstadtlebens. (Ernst, 2001: 35)

Rainald Goetz también utilizaba técnicas propias del ámbito musical en sus obras y jugaba con la provocación, tal como demostró al cortarse la frente durante su participación en el *Ingeborg Bachman Wettbewerb*⁶ en 1983, buscando acotar el espacio existente entre la literatura popular y la catalogada como *Hochliteratur*.

Sin embargo, esta necesidad de cambio no fue continuada por la nueva generación de autores pop de los años 90. Los nuevos *Popliteraten* no concebían la literatura como una herramienta de cambio –producto del cambio de paradigma social en la última década del siglo XX–, sino que dejaron de lado la insurrección de los primeros textos pop para mostrar una faceta mucho más convencional, en la que la rebeldía, la subversión y la protesta dejaban paso al culto por lo material, a la diversión, a *l'art pour l'art* (Degler y Paulokat, 2008: 54):

Diese neue Popliteratur ist nicht mehr wütender Protest gegen die Verhältnisse, sondern angenehmer Begleitsound zur Berliner Republik. (Ernst, 2001: 75)

La *Neue Deutsche Popliteratur* se asociaba, en esta nueva versión, a términos como diversión, entretenimiento o juvenil, pero también se destacaba su profunda tendencia hacia lo mercantil –producto de los eslóganes publicitarios y el culto a las marcas comerciales presentes en las obras que aparecían en ese momento– entendiendo que la frivolidad y la mercantilización eran elementos omnipresentes en los textos de la de este nuevo movimiento.

⁶ El concurso literario *Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb* es un reputado certamen literario en el que los participantes deben leer un texto propio inédito durante 25 minutos delante del jurado. La lectura es retransmitida por televisión en riguroso directo –en tiempo real y sin cortes o efectos especiales, incluidos efectos musicales– durante los tres días de duración. Rainald Goetz participó en el certamen en 1983, provocando un gran escándalo con su *performance* literaria, pero no llegó a conseguir el galardón.

A raíz de estas diferencias entre ambos conceptos pop, la crítica, encabezada por el académico Diederichsen, estableció dos etapas dentro del movimiento: por un lado, una primera fase marcadamente política a la que denomina *spezifischer Pop* o *Pop I*⁷ y por otro lado, una segunda etapa en la que prima la frivolidad, la adhesión al hedonismo y lo material que es catalogada como *allgemeiner Pop* o *Pop II* (Diederichsen, 1999: 275).

2.1.2.1. ¿Cómo definir el Pop II?

La *Neue Deutsche Popliteratur* ha sido ampliamente trabajada desde su aparición, pues el nuevo enfoque al que fueron sometidos los textos de los *Popliteraten* a mediados de la década de los noventa resultaba rompedor, provocador e irreverente, pero además la heterogeneidad de los elementos que mostraban sus autores hacía de su definición una tarea compleja. La subversión, rebeldía y politización que definían la primera versión de este tipo de literatura se había diluido, dando paso a una literatura criticada por su falta de compromiso político y social y carente de toda conciencia global. La *Neue Deutsche Popliteratur* era entendida como una oda a la superficialidad, a lo material, a la frivolidad en cualquiera de sus formas de expresión.

Endlich sind die Romane, Tagebücher und Erzählungen nicht länger Entwürfe, Utopien, Zerrbilder, Reflexion des Lebens, sondern Packungsbeilagen zum Bestehenden. Die Autoren versuchen nicht, diesen Eindruck zu zerstreuen, nein, ihn, im Gegenteil zu verstärken, indem sie sich wie Kracht und Stuckrad-Barre als Models für ein nicht mal führendes Bekleidungsunternehmen verdingen oder sich im Berliner Luxushotel Adlon im Auftrag des Ullstein Verlags wie blöde Werbefuzzis darüber streiten, ob die Scorpions nach ihrem Re-Modeling dem ästhetischen Horizont eines heterosexuellen Stylisten aus einer mittleren deutschen Kleinstadt vor etwa zehn Jahren näher oder nicht näher gekommen sind und welche Rolle die

⁷ La aparición de la *Popliteratur* en las décadas de los años sesenta y setenta promovió numerosos trabajos acerca de las motivaciones, temática y rasgos estilísticos contenidos bajo los textos propios del *Pop I* y sin los que los análisis que componen este estudio serían inviables. Sin embargo, el presente trabajo tiene como objeto de estudio la obra del autor Joachim Lottmann, enmarcada dentro de la *Neue Deutsche Popliteratur*, quien está alejado generacional y estilísticamente de la literatura que aúna a la primera generación del *Pop*, por lo que un estudio pormenorizado de este movimiento excedería los límites de este trabajo. Para profundizar en el estudio del concepto pop en las décadas de los años sesenta y setenta se recomienda consultar: Schäfer, Jörgen: *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre* Springer Verlag: 1998; Ernst, Thomas: *Popliteratur*. Rotbuch Verlag: Hamburg, 2001; Seiler, Sascha: *Das einfache wahre Abschreiben der Welt. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2006; Hecken, Thomas et al.: *Popliteratur. Eine Einführung*. J. B. Metzler: Stuttgart, 2015; Schäfer, Hans Dieter: "Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930" en *Rohwolts Literaturmagazin* núm. 7: *Nachkriegsliteratur*, 1977: pp. 95 – 115.

Oakley-Wraparound-Sunglasses in diesem Zusammenhang spielen. Der Autor als Produktberater. (Radisch, 1999)

Por ello, el primer objetivo que desarrollaron los académicos en el momento álgido de la *Neue Deutsche Popliteratur* fue la definición de esta nueva versión del movimiento, para lo que buscaron criterios que ayudasen a reconocer los rasgos pop en las obras publicadas en aquellos años e intentar de esta forma redefinir un término que quedaba alejado de la realidad literaria del momento.

En 2001 Johannes Ullmaier asociaba el término pop a conceptos como juvenil, cotidiano, de masas o popular (Ullmaier, 2001: 13) combinándolos con ideas de revuelta, subversión o disidencia (Ullmaier, 2001: 14) y de esta forma proporcionar un significado completo del término. El investigador alemán realizó un estudio del término pop desde diferentes posiciones —relación autor-obra, contenido o valoración de la creatividad— partiendo de la base de considerar la *Popliteratur* como “[...] *der Tendenz nach immer das, was Martin Walser⁸ nicht ist*” (Ullmaier, 2001: 12), contraponiendo el posicionamiento poetológico del autor del *Gruppe 47* con la superficialidad y despreocupación que mostraban los textos de estos nuevos literatos. Para ilustrar su concepto de *Neue Deutsche Popliteratur*, Ullmaier utilizaba afirmaciones concretas de autores como Thomas Meinecke: “*Für mich bedeutet Pop in erster Linie einen produktiven Umgang mit bereits vorgefundenen Oberflächen, also: Samples, Zitaten, Verweise*” (Ullmaier, 2001: 14). La *Popliteratur II* es entendida como una acumulación de referencias conectada con el mundo juvenil, cuya originalidad creativa reside en la capacidad de los autores para utilizarlas como referentes universales: una chaqueta *Barbour* se convierte en un sinónimo de éxito económico-social en el caso de *Faserland*, mientras que un uso desmedido de drogas supone normalidad en el mundo de las discotecas y de la diversión en general según *Relax*.

En el mismo año Thomas Ernst tomaba como parámetros pop la temática y estilística desarrollados por las obras de aquel momento, propias de la cultura de masas (Ernst, 2001: 9) y plasmadas a través de un lenguaje sencillo y realista, preferentemente

⁸ Martin Walser (Alemania, 1924), novelista y dramaturgo alemán, formó parte del *Gruppe 47* y fue galardonado con los premios *Gerhart Hauptmann*, en 1976 y el premio *Georg Büchner*, en 1981. Observador y analista de las experiencias vitales de la sociedad alemana, traslada a sus obras la idea de que la literatura tiene una responsabilidad social, a la que responde invitando a la reflexión tras la lectura de sus textos.

Marco teórico

protagonizados por personajes que, pese a gozar de un aparente éxito social, económico y profesional, se comportaban como marginados sociales. Además, Ernst valoraba que la reproducción de elementos televisivos y del lenguaje oral se tradujese en libros de estructura clásica y éxito de ventas (Ernst, 2001: 74). Para Ernst, el *Pop II* es sinónimo de literatura de entretenimiento:

Popliteratur machte Texte zu einem Ereignis, ihr Vortragscharakter wurde wichtiger als ihr literarischer Gehalt, ihre jugendliche Aufmüpfigkeit verdeckte textliche Schwächen. Zuletzt wurde der Begriff Popliteratur von Verlagen und Literaturkritik nur noch benutzt, um einer unterhaltsamen, flotten Literatur, deren Rebellion eine hohle Geste ist, ein Etikett aufzukleben. (Ernst, 2001: 90)

En torno a la idea de literatura digerible construye Ernst el concepto de la Nueva Literatura Pop Alemana, destacando además un factor que hasta el momento no había sido tenido en consideración al analizar esta literatura: su mercantilización.

Hatte bislang Popliteratur einen subversiven oder experimentellen Charakter, so zeigten Kracht und Stuckrad-Barre, wie man die Fernseh- und Lifestyle-Sprache reproduziert und damit einfach Bücher schreibt, die sich gut verkaufen. (Ernst, 2001: 74)

Para el académico alemán es notable la necesidad que las editoriales tienen de construir un entramado mercantil en torno a este nuevo tipo de publicaciones. La idea del éxito de ventas como factor a tener en cuenta para ser considerado pop ya había sido tratado con anterioridad en una de las primeras publicaciones periodísticas dedicadas a la *Neue Deutsche Popliteratur*:

Doch während früher deutsche Autoren, wenn sie nicht grade Heinrich Böll, Sigfried Lenz oder Christa Wolf hießen, mit Auflagen von wenigen 1000 Exemplaren zufrieden waren, erreichen heute selbst Debütwerke Auflagen von 100 000 Stück – der Erstling des Jüngsten, “Crazy” von Benjamin Lebert, 17, verkaufte sich binnen kurzem 180 000-mal. (Hage, 1999)

Ernst conjuga ambos factores, limitando la literatura pop de los años noventa a una literatura hecha para el disfrute, sin ninguna finalidad moral, social o de reflexión personal, en la que el *show business* prima sobre la calidad literaria. Las novelas catalogadas como pop son, bajo su parecer, un conjunto de hechos narrados con una calidad literaria cuestionable, en las que la exposición pública de sus autores es más

importante que la obra en sí misma y cuya rebeldía queda reducida a un gesto vacío, sin ninguna relevancia más allá de la provocación con fines mercantiles (Ernst, 2001: 90).

Esta concepción es compartida parcialmente por Mortiz Baßler en su obra *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* (Baßler, 2002), en la que el experto en literatura y cultura pop contempla la presencia de elementos mercantiles como el principal rasgo de este *Pop II*. En su análisis de 2002, Baßler considera a los nuevos *Popliteraten* como *die neuen Archivisten* (Baßler, 2002: 184); el uso constante de nombres de marcas de moda, tecnología, comida o bebida junto a la acumulación de títulos y estrofas de canciones pop construyen un entramado lingüístico que hasta el momento no había sido utilizado:

Als ob sie diese Versäumnisse einer Nachkriegsliteratur, die sich an anderen Problemen abgearbeitet hatte, nachholen wollten, archivieren ihre Bücher in geradezu positivistischer Weise Gegenwartskultur, mit einer Intensität, einer Sammelwut, wie sie im Medium Literatur in den Jahrzehnten zuvor unbekannt war. (Baßler, 2002: 184)

Esta colección de referencias mediales son muestra del nuevo desarrollo que se está dando en la literatura alemana contemporánea; según Baßler, los nuevos *Archivisten* consideran la cultura de forma discursiva (Baßler, 2002: 184), es decir, las referencias culturales y sociales ayudan a construir el lenguaje de la nueva literatura pop: las múltiples referencias comerciales que aparecen en la novela debut de Christian Kracht son inherentes a la cultura contemporánea y representan de forma más eficiente la mentalidad, carácter y opinión del personaje central.

El estudio de Baßler se centra en el valor discursivo con que los nuevos *Popliteraten* dotan a los objetos, destacando la innovación que supone para las letras alemanas. La *Neue Deutsche Popliteratur* cobra sentido solo si se tiene en cuenta lo material como metáfora. El *Pop II* resulta en una oda a lo material, a la superficialidad y a la frivolidad como forma de ser y estar de toda una generación. Su obsesión por lo que se posee y su valor es mostrado como los valores de una nueva generación, para quienes lo material es sustitutivo de lo espiritual. Sin embargo, a diferencia del análisis desarrollado por Ernst, Baßler no valora en este primer estudio la nueva literatura pop en términos cualitativos o de compromiso social. Entiende que el *Pop II* está completamente desvinculado de su antecesor en términos de politización o búsqueda de innovación estilística.

Marco teórico

En el año 2007 aparece de la mano de la académica Sabine von Dirke una nueva faceta de la Nueva Literatura Pop Alemana. En su estudio *Pop literature in the Berlin Republic* (Dirke, 2007) la crítica alemana presta especial atención al valor que la *Neue Deutsche Popliteratur* contiene como representante de la sociedad en que se enmarca y especifica los seis rasgos definitorios de la *Neue Deutsche Popliteratur*: 1) el foco que los textos pop ponen en la temática cotidiana, 2) el valor que se otorga a las apariencias y a la inmediatez, rechazando dotar de un valor intrínseco a los hechos representados, 3) la estructura no narrativa de los textos, 4) la emulación formal de los *mass media* electrónicos, 5) la dicotomía entre *High Culture* y *Low Culture* y como último rasgo, Dirke observa al autor y el nuevo papel que este debe desarrollar en una sociedad tan mediática como es la contemporánea (Dirke, 2007: 109).

Asimismo, la académica alemana también compara las dos versiones pop existentes en la literatura alemana. Dirke hace hincapié en la evolución que ha sufrido el *Pop II* al alejarse de la contracultura y los elementos *underground* que acostumbraba a exponer y señala que los protagonistas de los nuevos textos pop alemanes son tan conocedores de la cultura popular como de la alta cultura:

In spite of his extensive and intensive consumption of television and music, the narrator of *Soloalbum*, for instance, reads widely, including Peter Handke, Charles Bukowski and Jörg Fauser. (Dirke, 2007: 115)

In the short story 'Davos', Uslar has his two characters listen to pop music ranging from Elton John via Johnny Cash to Bon Jovi while driving to the famous skiing resort. All of a sudden, they insert Wagner's opera *Tristan and Isolde* into the car's tape deck. This, however, is a very specific version, a recording from 1952 which demonstrates the first-person narrator's knowledge of high culture. (Dirke, 2007: 116)

Dirke aporta un nuevo enfoque a la valoración que se había hecho hasta el momento de la *Neue Deutsche Popliteratur* elevando al *Pop II* a la categoría de representante sociopolítico (Dirke, 2007: 122) y superando las críticas acerca de su apolitización o despreocupación por lo social y lo colectivo, con lo que muestra a los *Popliteraten* como representantes de una generación que se muestra aturdida y desencantada:

[...], pop authors turn to the consumer paradise of brand names and designer labels in order to stage their dissent by means of an only apparently affirmative thematisation of fashion and lifestyle. (Dirke, 2007: 122)

Sin embargo, el aporte de la autora alemana pasa desapercibido en los estudios posteriores más inmediatos, que continúan haciendo énfasis en la falta de compromiso social y basando sus análisis en los elementos extraliterarios que presentan los textos de los *Popliteraten*, como demuestra el estudio de Frank Degler y Ute Paulokat, quienes continuaron con la misma línea de análisis desarrollada por Moritz Baßler en el manual *Neue Deutsche Popliteratur* (2008), con el que pretenden realizar un análisis de los factores que hacen del Pop II un fenómeno literario y mediático, teniendo en cuenta diferentes factores de tipo generacional, referencial, sociográfico e identitario.

En cuanto a los criterios generacionales, Degler y Paulokat abren su estudio agrupando en torno a un mismo año a los autores y autoras pop: “Im Zentrum der Kritik standen Autorinnen und Autoren, die fast sämtlich nach 1965 geboren wurden und mit ihren Erstlingstexten die massenhafte Aufmerksamkeit auf sich versammeln konnten” (Degler y Paulokat, 2008: 7), lo que excluía a todos aquellos autores y autoras anteriores a esta generación crecida en el denominado *estado del bienestar*. Testigos de la caída del muro vivían en primera persona el proceso de reunificación alemán, pero optaron por desarrollar una literatura ajena a estos acontecimientos, absolutamente alejada del contexto social que les rodeaba. Al contrario, su literatura giraba en torno a un mundo juvenil en el que la música, las drogas, el consumo y el hedonismo (Degler y Paulokat, 2008: 7) eran tomados como referentes sociales, con los que establecían los ejes de convivencia entre iguales, mostrando el descompromiso político-social del que hacían gala estos autores a través de los personajes de sus obras y que hasta el momento nunca había sido contemplado en la literatura en habla alemana.

Para ello Degler y Paulokat destacaban aspectos como la cotidianidad, la intertextualidad, la presencia del autor y la ironía junto a los ya mencionados como los puntos clave sobre los que se erigía el constructo pop. La suma de estos elementos daba como resultado la *Corporate Identity* (Degler y Paulokat, 2008: 16) de la *Neue Deutsche Popliteratur*.

Este concepto de la identidad corporativa asume la finalidad mercantil que ya le atribuía Ernst a la literatura pop, pero añade la construcción de la imagen que se hacía de los autores y que terminaba mercantilizándose. Las obras pop coincidían en establecer una conexión entre público y autor basada en criterios no estrictamente

Marco teórico

literarios: las portadas de los libros, la presentación de los autores y las presentaciones que se hacían de los libros distaban considerablemente de las acostumbradas en el ámbito literario alemán:

Anstatt in Buchhandlungen und Stadtbüchereien liest man lieber in Kinosälen, Clubs, Konzerthallen oder sogar beim Musik-Festival »Rock am Ring«. Kein Wunder, dass Popliteratur-Lesungen in den seltensten Fällen ordinäre Lesungen mit schwarzem Tischtuch und Wasserglas sind, sondern viel mehr Popkonzert ähneln. (Degler y Paulokat, 2008: 19)

Los autores pop adoptaban estrategias y prácticas propias de la publicidad, la música y la cinematografía, por lo que eran equiparados a las estrellas de la música pop –factor que fue reconocido bajo el término *Inszenierung*– según el cual los autores y autoras creaban sus propios personajes públicos: Stuckrad-Barre aparecía como un triunfador sin escrúpulos, amante de la diversión y ajeno a los límites ético-morales que la sociedad pudiera imponer; Kracht explotaba la imagen de hombre adinerado que desarrollaban los personajes de sus novelas y Hennig von Lange aprovechaba la sexualización de sus personajes para elaborar su propia imagen pública. Asimismo, autores como Joachim Bessing o Eckhart Nickel alimentaban su imagen de dandis promovida con obras como *Tristesse Royale: das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre* (Bessing, 1999).

Para Degler y Paulokat el mundo de las letras alemanas se encontraba ante una nueva vía de expresión literaria, concentrada en la expresión del hedonismo y la sociedad de la diversión, cuyo resultado era la eliminación de la división entre *Hochkultur* y cultura del entretenimiento:

Literatur steht diesen dann nicht mehr als Repräsentant der (hohen) Kultur konträr gegenüber, sondern befindet sich gleichberechtigt, weder über – noch untergeordnet auf einer Stufe neben anderen Kultur- und Medienangeboten. (Degler y Paulokat, 2008: 23)

Un año más tarde, en 2009, la investigadora Sandra Mehrfort realizó un detallado análisis de las tres obras pop —*Faserland* de C. Kracht (1995), *Relax* de A. Hennig von Lange (1997) y *Soloalbum* de B. von Stuckrad-Barre (1998)— que marcaron el ritmo estilístico a finales del siglo XX en la *Neue Deutsche Popliteratur*. En su estudio,

la investigadora alemana consideraba que la literatura pop en la década de los años noventa era entendida como “*ein erneuter Versuch der Symbiose von ‘High’ und ‘Low’ zu bewerten, nur diesmal innerhalb des Spektrums Pop*” (Mehrfort, 2009: 46) y coincidía con el trabajo de Degler y Paulokat en afirmar que el centro de la temática pop en los años noventa se encuentra en la cultura de la diversión, las relaciones, las drogas y el sexo (Mehrfort, 2009: 48). El público se encuentra en el análisis de Mehrfort ante una concepción de la *Popliteratur* centrada en su temática y su lenguaje, que obvia los bienes de consumo como elementos literarios y se limita a establecer como criterios clasificatorios la juventud de los protagonistas y entender la *Spaßgesellschaft* como un criterio decisivo en la clasificación de las obras pop.

Dos décadas después de la aparición de la novela *Faserland*, en 2015, la investigadora Anett Krause evaluaba el recorrido de la *Neue Deutsche Popliteratur* hasta el año 2001 y realizaba una definición más de lo que es *Popliteratur*:

Die Literatur wird begriffen als Ausdruck von etwas, was seine Quelle nicht in der Literatur hat, die Literatur aber dennoch bestimmt.

Dieses ‘etwas’, so lautet meine These, ist die Behauptung, dass sich in der Popliteratur der herrschende Geist der Zeit Ausdruck verleiht, nämlich die Delegitimation von Kritik und die Verabschiedung von ‘1945’ als sinnstiftendem Muster der nationalen Identität. (Krause, 2015: 101)

Esta definición no desvelaba aspectos nuevos, pero coincidía con la desarrollada por Dirke al entender la *Neue Deutsche Popliteratur* desde una perspectiva sociológica: el nuevo pop es la expresión de la nueva sociedad y si esta siente indiferencia hacia lo político o lo social, la *Neue Deutsche Popliteratur* es la herramienta escogida para expresarlo. Si el denominado *Pop I* era el símbolo de la contracultura, la izquierda y el pseudomarxismo (Krause, 2015: 161), la representación hedonista y carente de moralidad con que los *Popliteraten* retrataban a la sociedad de los años noventa era la alternativa con que estos expresaban su visión de la sociedad, lo que para Krause significa una carencia de implicación política, sobre todo, una implicación izquierdista (Krause, 2015: 162), siendo este el verdadero rasgo principal.

El recorrido diacrónico que se puede realizar a través de las obras de análisis de la *Neue Deutsche Popliteratur* permite observar cómo la crítica alemana ha necesitado más de dos décadas para añadir una nueva perspectiva a su consideración de las

Marco teórico

implicaciones del *Pop II*. Su aparente desvinculación política y social es comprendida en el siglo XXI como un cuestionamiento del discurso establecido acerca de lo moralmente aceptable (Krause, 2015: 170), optando por retratar la sociedad a través de sus individuos y sus actos percibidos como amorales. Para ello, los *Popliteraten* han utilizado elementos reales que los rodean y que formaban parte de su vida cotidiana: la música, la moda, la publicidad o la diversión. La literatura pop no elude lo político ni lo social, pero sí evita elaborar un discurso sobre qué es lo correcto o moral y qué no lo es. Su compromiso no es el de ofrecer una representación de la sociedad, sino la de captarla tal y como es, con sus luces y sus sombras y dejar que sea el lector quien decida cómo juzgarla.

Esta línea de pensamiento coincide con la establecida por Martin Hielscher en 2019, quien también ha valorado la literatura pop más allá de una mera colección de símbolos mercantilistas o de una estrategia empresarial por parte de las editoriales:

Es war vielmehr eine Kombination aus einem neuen Realismus, einer neuen Form des Erzählens, einem neuen Bezug zur unmittelbaren Erfahrungswelt, was eben auch sämtliche Medien, massenkulturellen Erfahrungsdimensionen und die gesamte Objektpalette, auch Konsumartikel, und schließlich eine unerschrockene, anarchische Form der Komik einschloss, die im engeren Sinne moralische und ideologische Positionen immer schon parodierte, selbst aber keineswegs amoralisch war. (Hielscher, 2019: 149)

Superada la entrada al siglo XXI es el momento en que la crítica alemana ha comenzado a identificar el pop de una forma más completa, entendiendo el mercantilismo, la superficialidad o el valor que se hace del hedonismo y la individualidad como elementos que construyen un texto mucho más complejo de lo que *a priori* parece ser. Las consideraciones de Dirke, Krause y Hielscher respecto al posicionamiento crítico de los textos pop de mediados de los años noventa promueven una nueva concepción de estos relatos y abren el marco en que estos se encuadran, flexibilizando los criterios formales y/o temáticos que se consideraban decisivos para calificar una obra como pop. Para Krause y Hielscher ya no es imprescindible que los textos pop incluyan referencias mercantiles o del mundo juvenil y, para Hielscher, en ningún momento estos textos son resultado de una campaña de mercantilización de la literatura, tal y como afirmaba Hage en 1999.

Pop-Literatur hatte für die Verlage eine Funktion, die sie zunächst gar nicht selbst ins Werk gesetzt hatten, sondern die ihnen durch Faserland und andere Bücher quasi vor die Füße fiel und ihnen dann neue Möglichkeiten eröffnete. Sie war nicht das Ergebnis einer Strategie, war nicht ein als Selbstzweck dienendes ästhetisches Projekt der Verlage. (Hielscher, 2019: 149)

Es por lo tanto pertinente realizar una revisión de los criterios establecidos como propios de la *Neue Deutsche Popliteratur*, pues en el transcurso de estas dos décadas ha quedado demostrado que la temática y estilística de este movimiento incluían a más autores de los expuestos inicialmente y que quedaron excluidos por criterios formales, generacionales o temáticos.

2.1.2.2. Desmontando a *Die Neuen Archivisten*: revisión de los parámetros pop utilizados para catalogar la *Neue Deutsche Popliteratur*

La irrupción de los textos pop en las bibliotecas alemanas y la atención que había despertado en el público y en la prensa había obligado a la crítica a identificar aquellos rasgos que permitiesen clasificar un texto como pop, sin contar para ello con un conjunto suficientemente representativo de obras que permitiesen una labor contrastiva extensa. Para entender la celeridad con la que se aglutinaron rasgos y se ofrecieron definiciones de un estilo que acababa de nacer se debe observar la imposibilidad de contar con un campo de estudio extendido en la historia que posibilitara llevar a cabo un análisis diacrónico de rasgos formales. Estos condicionantes conllevaron la diversidad de definiciones y de rasgos probada en los apartados anteriores, por las que lo Pop aparecía como un concepto laxo, maleable y difuso.

Los rasgos identificativos de la *Neue Deutsche Popliteratur* que los académicos barajaban fluctuaban principalmente entre cuatro categorías: criterios generacionales – los *Popliteraten* son jóvenes en la veintena en su mayoría–, lingüísticos –el uso de un lenguaje juvenil, en ocasiones malsonante–, referenciales –marcas de moda, publicidad, música– y la exhibición de un talante despreocupado, egocéntrico y narcisista por parte de los protagonistas de estos textos. Todos ellos eran además explotados por las editoriales, quiénes alimentaban una imagen provocadora que, junto con el desarrollo de la sociedad de la diversión, se convirtió en el cóctel perfecto de elementos para su éxito. Los jóvenes *Popliteraten* eran el reflejo de lo narrado en sus obras y las editoriales

Marco teórico

decidieron incidir en estos aspectos, alimentándolos con unas estrategias de *marketing* que ejercían de elemento diferenciador respecto a la tradición ya existente.

La crítica literaria del momento redujo el pop a elementos puramente formales, sin observar que la *Neue Deutsche Popliteratur* tenía una función más allá de su mercantilización o del entretenimiento, que estaba estrechamente ligada a su mundo y a la sociedad, a la que parodiaba desde una imagen acorde a lo que se promovía desde los medios de comunicación, las políticas de mercado y la falta de objetivos comunes.

Por lo tanto, para llevar a cabo una revisión exitosa de los parámetros del denominado *Pop II* es necesario realizarla siempre desde la premisa de que el Pop está estrechamente ligado al contexto sociocultural que lo rodea. No considerar esta posición como punto de partida conlleva, en primer término, una lectura superficial de los textos y, en segundo término, caer fácilmente en el error de interpretar sus rasgos como propios de una literatura de entretenimiento, reduciendo su objetivo al mero divertimento. Asimismo, supone analizar de forma parcial un movimiento complejo, cuyo significado resulta de la suma de todos sus componentes y que necesita de una visión de conjunto para que sea comprendido en su totalidad.

Siguiendo la información detallada en el apartado §2.1.2.1. de este estudio, los análisis inmediatamente posteriores a la aparición de la *Neue Deutsche Popliteratur* observaban este estilo de forma incompleta, pues consideraban en su análisis aspectos muy determinados de las obras de mayor renombre: Ullmaier (2001) y Baßler (2002) tenían en cuenta el uso de objetos de consumo como elementos comunes entre las novelas de los *Popliteraten*, Ernst (2001) y Mehrfort (2009) ligaban la temática asociada a la cultura de la diversión con la literatura de entretenimiento, aunque Degler y Paulokat (2008) realizaban un ejercicio de análisis de mayor complejidad al considerar criterios generacionales, referenciales y sociográficos como condiciones características, lo hacían supeditándolos al concepto de *Corporate Identity* (Degler y Paulokat, 2008: 16 y ss.) y a unos objetivos meramente comerciales por parte de la industria editorial. Sin embargo, en 2007 Dirke ya adelantaba la premisa que más adelante confirmarían Krause (2015) y Hielscher (2019): la *Neue Deutsche Popliteratur* es una literatura comprometida socialmente, pero no políticamente. Tener en cuenta este aspecto es un hecho de suma importancia, pues es el engranaje que unifica el resto de rasgos que identifican a los textos pop.

Si se toman como ejemplo las tres obras más renombradas de la *Neue Deutsche Popliteratur* –*Faserland* (Kracht, 1995), *Relax* (Hennig von Lange, 1997) y *Soloalbum* (Stuckrad-Barre, 1998)– se observa que cada una de ellas presenta uno de los rasgos considerados por la crítica como definitorios del estilo pop: *Faserland* acumula numerosas referencias a objetos de consumo, *Relax* presenta el lema “sexo, drogas y rock’n’roll” como *modus vivendi* mientras que en *Soloalbum* los elementos musicales son la base sobre la que Stuckrad-Barre establece su narración. Pese a las diferencias observables en la prosa de los tres autores, su narrativa puede ser agrupada bajo el mismo rango literario porque comparte la expresión del descontento de una generación en materia de relaciones interpersonales: la sociedad retratada en las tres novelas estaba sufriendo un proceso de individualización y estas narraciones mostraban a sus protagonistas como ejemplo del resultado del desarrollo de un sistema capitalista en una sociedad que entendía la diversión como forma de alcanzar la felicidad.

Junto al testimonio de desilusión e insatisfacción que ofrecían los *Popliteraten*, se encontraban unos textos cuya apoliticidad contrastaba con la literatura inmediatamente anterior, pues no emitían ningún juicio o mensaje moralizante respecto a las acciones de sus protagonistas. Este factor debe ser entendido como una crítica hacia la generación anterior, quiénes habían politizado la literatura para ofrecer desde ella consignas morales y utilizarla como elemento transmisor del mensaje político, pero este nuevo grupo de escritores asistía con descontento y resignación a un escenario en el que la política les había defraudado, dominada por los preceptos de la Nueva Economía. La actual sociedad alemana era vista por esta nueva generación como una sociedad a la deriva hacia un capitalismo dominante, en el que la felicidad individual primaba sobre la colectiva y donde la consecución de la felicidad pasaba por el consumo de experiencias y objetos. Los nuevos *Popliteraten* observaban cómo la gestión de este entramado social era llevada a cabo por aquellos que desarrollaron unos ideales sociales alejados del presente en que ahora se encontraba su generación.

Todo ello permite dotar de un valor añadido a los recursos que los *Popliteraten* utilizaban para mostrar este hastío generacional: el uso de marcas y objetos de consumo supone elevar elementos comunes a componentes estéticos de mayor valor, mostrando así una complejidad estilística acorde a la representación del consumismo inherente a la *Spaßgesellschaft*; el uso de un lenguaje juvenil y una prosa sencilla, sin grandes

Marco teórico

recursos estilísticos permite observar la utilización de estrategias publicitarias para elaborar su mensaje: un vocabulario actual, de apariencia sencilla pero cargado de simbolismo, que deja destellos de conocimientos más allá de la cultura popular, rompiendo la barrera que diferenciaba notoriamente la alta literatura de la literatura de entretenimiento.

Se puede observar cómo la *Neue Deutsche Popliteratur* consta de una estructura compleja articulada en torno a una representación heterodoxa de la sociedad alemana y del momento de actualidad que está experimentando, lo que permite identificar la estrecha relación existente entre el contexto social y este tipo de literatura. La *Popliteratur* se caracteriza por mostrar un talante apolítico, pero no por ello se muestra descomprometida socialmente. La *Neue Deutsche Popliteratur* bebe de la realidad social para desarrollar sus historias por lo que, sin una interpretación de la actualidad, este movimiento se vuelve indescifrable haciendo necesario tener en cuenta los cambios que se producen en el marco social que reproduce: lo que significaban en plena *Spaßgesellschaft* la moda y los bienes de consumo exclusivos se han adaptado a la actualidad en forma de referencias a *celebrities* de todo tipo, ya sean futbolistas de renombre, cantantes o *socialités* de diversa índole; el papel que desarrollaban la música y los grupos de música en los años noventa es acompañada hoy en día por programas televisivos o *reality shows*; el consumo de drogas y alcohol aparece junto a referencias al consumo de carne frente al veganismo o la abstinencia a reciclar en una sociedad que cada vez más demanda un comportamiento responsable hacia el medio ambiente. Pero, tal y como ocurría en la última década del siglo XX, solo la perspectiva histórica nos permitirá determinar cuáles de estos agentes han conformado la Nueva Literatura Pop Alemana de principios del siglo XXI.

Es por lo tanto pertinente subrayar la capacidad de actualización de la *Popliteratur*, manteniéndose vigente más allá de la *Spaßgesellschaft* y superando los periodos de crisis, pues esta no es una literatura de entretenimiento o juvenil, sino una literatura que ha sabido utilizar los defectos de la sociedad contra sí mismos.

2.1.2.3. 11-S: final de la *Spaßgesellschaft* y ¿muerte del pop?

El 11 de septiembre de 2001 dos aviones colisionaban contra las Torres Gemelas del *World Trade Center* en la ciudad de Nueva York, un tercer avión se estrellaba contra

el ala oeste del Pentágono y un cuarto avión era desviado por los pasajeros de un destino final cargado de significado: la Casa Blanca o el Capitolio de los Estados Unidos de América. Rápidamente los atentados fueron atribuidos a la organización terrorista y yihadista *Al-Qaeda*, cuyo líder Osama Bin Laden fue declarado muerto por un comando estadounidense tras unas operaciones militares el 2 de mayo de 2011.

Estos atentados causaron la muerte de casi 3000 personas y dejaron más de 25000 heridos, convirtiéndose en el atentado más mortífero de la historia y entre cuyas consecuencias se encuentra la declaración de la *Guerra contra el Terror* –llevada a cabo por la administración del entonces presidente estadounidense George W. Bush–, el surgimiento del autodenominado Estado Islámico y el aumento de amenazas por parte de grupos islamistas radicales.

Los atentados contra el *World Trade Center* no solo acabaron con numerosas vidas, el mayor ataque terrorista de todos los tiempos significaba el final de una era: la *Spaßgesellschaft* había llegado a su fin.

Das ist das Ende der verdammten Spaßgesellschaft. Die Vorstellung, dass die Welt gut und alle Menschen lieb sind, die ist endlich wieder zurechtgerückt worden. (Scholl-Latour, 2001)⁹

Die Party ist vorbei. Die ersten Jahre des 21. Jahrhunderts zeigen Deutschland im pessimistischen Konsens. (Schulze, 2005: I)

El sentimiento de que la diversión se había acabado y de que la sociedad debía asumir una nueva etapa, marcada por el miedo en Occidente y las guerras en Oriente, se trasladaba también a la literatura, donde la despreocupación y la oda al hedonismo que practican los *Popliteraten* no tenía cabida. La prensa especializada abrió el debate acerca de la legitimidad moral de continuar vanagloriando un tipo de sociedad que se ha roto solo unos pocos días después de la catástrofe¹⁰:

⁹ Las palabras del reconocido periodista alemán Peter Scholl-Latour (Alemania, 1924 –2014) haciendo referencia al final de la *Spaßgesellschaft* han sido extraídas del artículo periodístico redactado por el periodista Philip Mattheis titulado “Fear and Loathing im Nachtzug: Eine Top Ten der Reisebücher” publicado el 29 de febrero de 2008 en el diario digital *jetzt.de* (<https://www.jetzt.de/redaktionsblog/fear-and-loathing-im-nachtzug-eine-top-ten-der-reisebuecher-422588>).

¹⁰ Las citas que aparecen a continuación han sido ordenadas siguiendo un criterio estrictamente cronológico. El artículo redactado por Julia Hellmich fue publicado el 20 de septiembre de 2001 en el diario *Die Zeit*, el segundo extracto pertenece al artículo periodístico publicado por Jacob Heilbrunn el 5 de octubre en el diario *Süddeutsche Zeitung* y en el artículo periodístico publicado por Andie Schoon en el diario *Die Zeit* consta el 25 de octubre de 2001 como fecha de publicación original.

Marco teórico

Terror gegen die USA. Auch wenn man über Popkultur redet, spielt er eine Rolle. Ursula Keller fragt, ob dieser „Einbruch des Realen“ ein Defizit bei Inhalten und Sprache der Popliteratur aufdeckt, die in der breiten Öffentlichkeit als die neue deutsche Literatur an sich wahrgenommen wird. (Hellmich, 2001)

Man muss nicht Nostradamus heißen, um zu prophezeien, dass der Terroranschlag vom 11. September das Ende der Spaßkultur markiert. Wer braucht noch Ironie und Hipness, Stilbewusstsein und Zynismus, wenn die Welt auf einmal wieder von ganz realen Problemen beherrscht wird? (Heilbrunn, 2001)

Die Frage danach, ob und wie es nach Terroranschlägen und Kriegsbeginn mit der „Popliteratur“ weitergehen könne, würde übrigens, nach einer kurzen Erwähnung während der Einführung, nicht einmal mehr im Halbsatz angesprochen. (Schoon, 2001)

Este cuestionamiento de la continuidad de la *Popliteratur* en una sociedad que ha visto cómo se ha desvanecido abrupta y violentamente el espíritu hedonista, despreocupado e individualista dominante coincidía con un cambio de rumbo en la publicación del autor más representativo de la Nueva Literatura Pop Alemana. El 24 de septiembre de 2001 se publicaba *1979* (2001) de Christian Kracht, novela que cambiaba el paradigma literario del autor al narrar las experiencias de una joven pareja homosexual en el Teherán de la revolución islamista. Seis años después de la aparición de la primera novela que supuso un reto para el academicismo literario alemán, la *Popliteratur* parecía terminar su ciclo.

De este supuesto fin de la *Neue Deutsche Popliteratur* se hicieron eco numerosos medios, movidos por la actualidad sociopolítica, ante la que parecía imposible una vuelta a la superficialidad y la despreocupación que se habían mostrado durante los años anteriores, pues resultaba impensable que un tipo de literatura que estaba intrínsecamente unido a la actualidad pudiera mostrarse contrario a lo que ocurría en ella. Este era el argumentario principal por el que periodistas especializados como Gerrit Bartels, Christiane Zschirnt o Dirk Knipphals afirmaban que la literatura pop estaba muerta (Knipphals, 2002), se encontraba en la mesa de disección (Zschirnt, 2003) o que esta había dejado paso de nuevo a la seriedad, la reflexión y la introspección (Bartels, 2003).

La cuestión de si la *Neue Deutsche Popliteratur* ha tenido continuidad más allá del 11-S ha sido una constante para la crítica alemana que parte de la base de considerar a la *Popliteratur* de finales del siglo XX acorde al perfil que desarrollaron los primeros

estudios. A estas consideraciones se debe sumar el cambio de rumbo en la temática de los reconocidos *Popliteraten*, quienes comenzaron el nuevo milenio mostrando nuevas inquietudes literarias alejadas de los textos con los que ganaron renombre: Benjamin von Stuckrad-Barre optó por plasmar en su obra *Transkript* (2001) la realidad de sus presentaciones literarias, mezcla de espectáculo y programa televisivo, mientras que la novela *1979* (2001) de Kracht supuso un cambio en la línea temática del autor suizo – quien se orientó hacia la novela de tintes históricos–, amén de Alexa Hennig von Lange, quien se dedicó a la literatura de temática familiar, alejada del tono juvenil y despreocupado de sus novelas anteriores. Otros autores destacados en el universo pop como Eckhart Nickel o Alexander von Schönburg se decantaron por la literatura de viajes o desarrollaron la vertiente periodística de su carrera respectivamente.

Mientras la crítica daba por desaparecida a la *Neue Deutsche Popliteratur*, Joachim Lottmann daba continuidad a este movimiento con una narrativa con la que consigue actualizar la *Neue Deutsche Popliteratur* en una realidad en la que el consumismo, el hedonismo y la despreocupación han quedado obsoletos, pero que continúa fuertemente arraigada a la sociedad e incorpora nuevos elementos acorde al escenario social que se estaba experimentando.

2.2. Joachim Lottmann: la incógnita del pop

Joachim Lottmann es uno de los máximos exponentes de la *Neue Deutsche Popliteratur* de los siglos XX y XXI. Autoproclamado “Erfinder der deutschen Popliteratur” (Lottmann, 2009: 248) es un autor de gran consideración dentro de este movimiento, sirviendo como inspiración para muchos de los autores que participaron del éxito de la literatura pop en habla alemana a finales del siglo XX. Pese a ello, el estudio de su obra se encuentra ante una carrera atípica. Autor prolífico, Lottmann ha visto como el recorrido de su obra se veía marcado por los escándalos, las provocaciones y el castigo de la crítica y el mundo editorial durante gran parte de su carrera.

Hablar de Joachim Lottmann es una tarea harto complicada, pues en sus escritos confluyen una gran diversidad de matices creativos, informaciones autobiográficas y de actualidad que convierten el intento de definirle en un reto. A la dualidad literario-periodística presente en sus obras se suma el talante comprometido de todas ellas, así como unas opiniones que le han valido la etiqueta de *enfant terrible* de las letras alemanas. Carente de toda corrección política, sus juicios de valor han provocado diferentes polémicas públicas con autores y críticos literarios, entre otros, quienes ven factible el ser identificado por el público entre las líneas de los textos del autor alemán.

Seine Spezialität und sein Interesse war das Erzeugen von zugewendeten Emotionen, durch Vorspielen eigener Gehemmtheit, oder eher durch übertriebenes Ausspielen von Verstörtheit, er spielte sich immer in der Rolle des Verstörten, Unbeholfenen, und vergnügte sich an den davon erzeugten Reaktionen, mit denen SPIELTE er dann wirklich. Bei Joachim Lottmann war es das erste mal, dass ich mir irgendwann dachte: dieser Mensch ist wirklich BÖSE. Finster, zuinnerst, zutiefst und ohne Grund, einfach böse. (Goetz, 2003: 501)

Lottmann comenzó su andadura literaria en 1987 con la publicación de su primer trabajo literario, *Mai, Juni, Juli*, a la que siguió doce años más tarde la novela *Deutsche Einheit: ein historischer Roman aus dem Jahr 1995*, con la que trazó un atípico retrato de la sociedad alemana, así como del círculo cultural berlinés y del discurso de normalización cultural¹¹ que predominaba en la década de 1990 tras la Reunificación. A

¹¹ El proceso de reunificación supuso la adopción de algunas medidas para fomentar y ayudar a la inserción social de los ciudadanos de la extinta República Democrática Alemana. De esta forma, el gobierno de la nueva Alemania quería evitar el desarrollo de una identidad cultural dual, bautizada por Dieter Thomä

través de las líneas de su segunda obra Lottmann participaba del debate en torno a la identidad cultural de la nueva Alemania, consolidando el estilo que ya mostró casi una década antes y que en su momento obtuvo escaso éxito. Tras esta novela, el autor alemán construyó la trilogía que le ha reportado hasta la fecha el único reconocimiento en forma de premio literario: *Die Jugend von heute* (2004), *Zombie Nation* (2006) y *Der Geldkomplex* (2009); esta última le valió el galardón *Wolfgang Koeppen* en 2010. Con esta trilogía, Joachim Lottmann trazaba un retrato de la generación de la sociedad alemana crecida en los años de la burbuja bursátil, con el que plasmaba cómo los jóvenes del momento vivían un momento que recordaba a la época desenfundada de la *Spaßgesellschaft*¹² de finales de siglo XX. El recorrido por la Alemania contemporánea termina en *Der Geldkomplex* con el relato de las vivencias de un escritor arruinado, condenado además al ostracismo social.

Dos años más tarde se publicaron las novelas *Unter Ärzten: Roman* (2011) y *Hundert Tage Alkohol: kein Roman* (2011). *Hundert Tage Alkohol: kein Roman* fue su primera novela ambientada en Viena, coincidiendo con la mudanza del autor de Berlín a la capital austríaca y con la que realizó una comparación entre los ritmos vitales de ambas metrópolis. Tras estas, en 2014, la editorial Kiepenheuer & Witsch Verlag publicó el que ha sido uno de los mayores éxitos de público del autor: *Endlich Kokain: Roman*. Con esta obra, que transcurre de nuevo entre las capitales austríaca y alemana, Joachim Lottmann daba forma a las vivencias experimentadas con el artista austríaco Martin Kippenberger a lo largo de sus años de amistad para, simultáneamente, retratar la alta sociedad cultural alemana.

Los años sucesivos fueron especialmente productivos para el autor, con publicaciones anuales: en el año 2015 la novela *Happy End*, en 2016 *Hotel Sylvia: Novelle*, una retrospectiva de tintes familiares, pero no carente de una estrecha relación con la actualidad, y un año más tarde, *Alles Lüge: Roman*, con la que abordó la situación de los refugiados sirios en la nación alemana. En 2021 publicó la que hasta hoy es su última novela *Sterben war gestern. Aus dem Leben eines Jugendforschers: Roman*, cuyo

como *Wir und die anderen* (Thomä, 1995: 358). Estas medidas fueron recogidas en el artículo 35 del *Einigungsvertrag* firmado en 1990 y dotaban de ayudas económicas e infraestructura a los *Länder*, quiénes pasaban a tomar el mando en cuestión de dirección cultural.

¹² Cf. §2.1.1., pp. 22 - 28

contexto viene marcado por la situación pandémica vivida en la tercera década del siglo XXI.

Tanto en su vertiente periodística como en la literaria, Joachim Lottmann mantiene en todas sus obras el talante controvertido y polémico que le ha acompañado desde sus inicios. Colaborador habitual de medios como *TAZ*, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Die Welt* y *Spiegel*, cobran especial relevancia las publicaciones realizadas en el blog *Auf der Borderline nachts um halb eins*¹³, de la que nace la obra homónima publicada en 2007 con una selección de textos aparecidos en el diario digital *taz.de*.

2.2.1. *Wer ist (eigentlich) Joachim Lottmann?*

En marzo de 2006, el periodista Daniel Erk publicó el artículo titulado “Wer ist Joachim Lottmann?” en el diario digital *jetzt.de* con motivo de la publicación de la tercera novela del autor, *Zombie Nation*. La relevancia del artículo recae en formular una pregunta que lleva años gestándose y para la que no existe una única respuesta o, más bien, una respuesta que resulte satisfactoria: ¿es posible definir a Joachim Lottmann?

En el momento de la publicación del artículo de Erk, Lottmann ya se había labrado una reputación de escritor irreverente por sus obras anteriores: *Mai*, *Juni*, *Juli*, *Deutsche Einheit* y *Die Jugend von heute*. El uso de un lenguaje malsonante y una postura políticamente incorrecta, así como un afán crítico hacia las normas establecidas, parecían ser las marcas de un estilo en el que se plasmaban recriminaciones explícitas a determinadas figuras públicas —a las que retrataba sin pudor de forma reconocible—. Como periodista también era conocido por ser un reportero carente de tapujos al mostrar una controvertida versión sobre los hechos más actuales. El estudio pormenorizado de su obra ofrece una cruda cosmovisión de la nación alemana contemporánea, en la que los hechos son relatados desde un punto de vista parcial y subjetivo, aportando detalles ficcionalizados incluso en sus textos periodísticos:

¹³ El blog *Auf der Borderline nachts um halb eins* dejó de estar disponible durante la fase final del proceso de redacción de este trabajo de investigación. Los artículos allí publicados solo pueden ser consultados bajo autorización expresa del diario y del autor.

Denn Lottmann war seit den 1980er Jahren für fast alle überregionalen Zeitungen als Journalist tätig. Und auch wenn im Bereich des Informationsjournalismus das notorische Lügen als guter Kündigungsgrund taugt, so erweist sich auch dieser Umstand als für Lottmann kaum bedrohlich, im Gegenteil: Als exponierterem Vertreter des deutschsprachigen New Journalism dient ihm die Lüge vielmehr als Kapital, um die Reibung zwischen den Bereichen des Faktualen und Fiktiven zu erzeugen, aus der sich der New Journalism maßgeblich speist. (Kreknin, 2014: 329)

Lottmann lügt, hatte es geheißen. Mindestens irre sei er, falsch und verschlagen. [...] Einer, der Reportagen aus Klagenfurt schreibt, ohne vor Ort zu sein [...]. (Tittel, 2004)

Este es uno de los factores por el que en las numerosas descripciones o definiciones que se han realizado de Joachim Lottmann –y que implican su vertiente literaria y periodística– priman calificativos como *Lügenbaron*, *Fälscher*, (Weidermann, 2006: 227), *großer Lügner*, *Fabulierer* o *Wirklichkeitsfälscher* (Andre, 2014). El propio Lottmann ha logrado alimentar su fama de mentiroso con una diversidad de información autobiográfica que impide establecer una certeza en torno a él, comenzando por datos básicos como su fecha de nacimiento:

Joachim Lottmann, geboren am 6.12.1959 in Hamburg-Hochkamp, [...]. (Lottmann, 2010: 3)¹⁴

Joachim Lottmann, 1956 in Hamburg [...]. (Lottmann, 2014: 3)¹⁵

Joachim Lottmann wurde am 14.4.1958 in Hamburg geboren. (Lottmann, 2006: 3)¹⁶

Joachim Lottmann, geboren am 6.12.1959 in Hamburg-Hochkamp, [...]. (Lottmann, 2009: 3)¹⁷

La aparición de hasta cuatro fechas de nacimiento diferentes en la presentación que se hace del autor en sus diferentes novelas ha provocado que incluso la obra enciclopédica *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes* se vea obligada a publicar en su entrada sobre el autor: “Joachim

¹⁴ Fecha aparecida en la 2ª edición de la novela *Mai, Juni, Juli* en 2010.

¹⁵ Fecha aparecida en la 4ª edición de la novela *Die Jugend von heute* en 2014.

¹⁶ Fecha aparecida en la 1ª edición de la novela *Zombie Nation* en 2006.

¹⁷ Fecha aparecida en la 1ª edición de la novela *Der Geldkomplex* en 2009.

Marco teórico

Lottmann, vermutlich 1954 Hamburg – Schriftsteller, Journalist” (Killy, 2010: 525-526). Dicha fecha dista de la publicada por el autor en su perfil de la red social *Facebook*¹⁸, en la que aparece como fecha de nacimiento el 6 de diciembre de 1959, lo que muestra el pretendido juego del autor con la realidad.

Otro factor relevante es la multitud de experiencias teóricamente vividas por el autor, pero difícilmente comprobables, pues Joachim Lottmann relata los hechos y a las personas implicadas en ellos de forma parcial y subjetiva, construyendo una realidad que se deforma a través del prisma del autor.

Ich schreibe über Menschen, die es wirklich gibt, ich sehe in ihnen die höhere Wahrheit, die diese Menschen in sich selbst oft gar nicht sehen. Die mische ich dann mit der niederen Wahrheit – was sie anhaben und so. Die Mischung; ihre Lebenslüge plus das, was ich gesehen habe; genau so sind sie. (Tittel, 2004)

La presentación de esta versión “lottmannizada” de la realidad supone una confirmación de las acusaciones de falsedad e invención de académicos como André, Tittel o Weidermann, reforzada por el hecho de que esta tendencia estilística aparece también en los reportajes periodísticos que Lottmann ha publicado a lo largo de su carrera y que le ha granjeado el apelativo de *Borderline-Journalist*:

Lottmann schreibt einfach. Schreibt auf, wie er die Welt sieht. Sein subjektiver Eindruck steht in der Hackordnung klar vor den faktischen Eckpfeilern der Wirklichkeit. Wenn man beispielsweise liest, was Lottmann über Bands oder Konzerte schreibt, dann kann es gut sein, dass Namen, Orten, Uhrzeiten und Begebenheiten nicht stimmen. Lottmann geht es, bewusst oder nicht, um etwas anderes: Um das Festhalten eines diffusen Zeitgeistes, eines Gefühls, das in der Luft liegt. (Erk, 2006)

Lottmann no es un reportero al uso, pero sí se le puede considerar un testigo fiel a la realidad de nuestros días, pues el autor alemán no traslada al papel hechos fehacientes, sino que muestra una sensibilidad especial para reunir en sus escritos aquello que él aprecia por encima del colectivo. Sus textos plasman una realidad

¹⁸ El perfil de Facebook de Joachim Lottmann es un perfil personal al que se ha tenido acceso al contactar personalmente con el autor a través de esta red social. En ningún caso se trata de un perfil gestionado de forma profesional por algún representante o empresa representadora del autor. Toda la información publicada en su perfil es realizada por él mismo y está sujeta a su criterio, sin fines publicitarios o de mercado: https://www.facebook.com/joachim.lottmann.5/about_contact_and_basic_info.

despojada de cualquier atadura social o política, relatan la voz que la sociedad intenta apagar por el bien del colectivo, pero que permanece latente bajo las capas de corrección, normatividad y prejuicios que la acallan.

2.2.2. *Mai, Juni, Juli*: el verano en que comenzó todo

La primera novela de Lottmann no tuvo una acogida significativa entre una crítica que se mostró conservadora ante el estilo propuesto. Publicada en 1987, no encontró su lugar en un primer momento dentro del panorama literario alemán de los años 80 – momento de transición para la literatura pop alemana–, pues el lenguaje y el estilo no permitían asociarla a ninguno de los dos niveles en los que tradicionalmente se veía dividida la literatura alemana: la *Hochkultur* y la literatura de entretenimiento¹⁹.

Asimismo, la temática que presentaba la obra o, más bien, la forma en que esta era narrada, la alejaba de las primeras obras pop de las décadas de los años 60 y 70 y la acercaba a aquello hacia lo que evolucionaría la *Popliteratur* “von einer Literatur gesellschaftlicher Außenseiter ist Popliteratur zu einem Etikett der Unterhaltungsindustrie geworden” (Ernst, 2001: 9): el lenguaje utilizado, propio del argot juvenil y la aparente falta de un propósito narrativo, no ayudaron a una valoración positiva por parte de la crítica. Junto a estos dos factores la obra de Lottmann se vio afectada por un tercer escollo: la academia se mostraba poco proclive a prestar atención a una literatura que necesitaría de una década más para quitarse la etiqueta de *literatura de entretenimiento* a la que estaba relegada (Seiler, 2006: 234). Pese a ello, sí obtuvo por parte de la crítica más especializada comentarios que reconocían el valor de su innovación: “Beleg für die Geburt der neuesten deutschen Literatur aus dem Geist der Szenenzeitschriften” (Winkler, 1987).

De esta forma, parecía que la ópera prima de Lottmann llegaba demasiado pronto y quedó situada en una zona gris hasta 2002, momento en que fue incluida en el listado *Die wichtigsten Bücher der deutschen Literatur der letzten 20 Jahre*, elaborado

¹⁹ Para Thomas Ernst el término pop es utilizado en Alemania como la etiqueta que sirve para diferenciar la denominada *ernsthafte Literatur* de este nuevo estilo (Ernst, 2001: 7). Según Schäfer: “Während also einige junge Autoren in den Pop-Referenzen eine Zukunftsperspektive [...] erblickten, war “Pop” für die Gralhüter der tradierten “Höhenkammliteratur” ein Reizwort, das die Verdrängungsängste vor dem “Niedereren” gebündelt und einen massiven Abwehrkomplex aktiviert hat” (Schäfer, 1998: 13).

por el semanario *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* y con el que obtuvo el reconocimiento que merecía:

Dieser Roman war der Anfang, der Anfang von vielem, großem, schönem, lebensgenauem, was in den neunziger Jahren zu erleben und zu lesen war, [...]. War der Anfang vom neuen, schönen, großen Lebensschreiben. (VVAA, 2002: 27)²⁰

Mai, Juni, Juli no fue, sin embargo, su primer intento literario. Como narra Weidemann en su antología *Einschnitte. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute* (Weidemann, 2006), a esta novela le precedían numerosos intentos de creación literaria, convenientemente transcritos y encuadernados por el propio Lottmann que, bien por propia decisión del autor, bien por decisión editorial, no habían visto la luz (Weidemann, 2006: 227):

Der damalige Lektor Malchow verschaffte Lottmann einen Vertrag samt Vorschuss und dreimonatigem Wohnrecht in seiner Wohnung. Von Mai bis Juli. In dieser Zeit entstand *Mai, Juni, Juli* (1987). (Weidemann, 2006: 227)

La anécdota relatada adelanta el posicionamiento poetológico desarrollado por Lottmann, que encontrará continuidad en el resto de sus obras y por el que el autor se sirve de sus propias experiencias para construir una sesgada cosmovisión de la sociedad alemana. En *Mai, Juni, Juli* el lector se encuentra ante las dificultades de un autor novel para escribir y publicar una novela, así como con las características estilísticas que marcarán más adelante la narrativa de Lottmann, destacando su interés por el *aquí* y el *ahora*. La novela, escrita a través de un narrador autodiegético, plasma la compleja situación en la que se encuentran los escritores noveles: condicionados por las exigencias del mercado literario, deberán comprender que solo se consideran publicables las novelas cuyo impacto económico sea suficiente. La calidad literaria se supedita a la rentabilidad económica.

Esta línea crítica con el sistema establecido es el eje en torno al cual gira la temática de toda la obra del autor, reflejo del contexto en el que está escrita y

²⁰ Cita extraída del artículo titulado “Joachim Lottmann: Mai, Juni, Juli”, de autoría desconocida, publicado en el diario *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, número 11, el 17 de marzo de 2002 disponible en <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-joachim-lottmann-mai-juni-juli-152401.html>

absolutamente dependiente de la realidad que las rodea. Pero el contexto no es reflejado con la claridad que podría suponerse: plagado de personajes y escenarios reconocibles en escenas cotidianas, un análisis más profundo de ellos permite observar la versión *lottmanizada* de la realidad que el autor alemán ofrece en sus escritos.

2.2.3. El prisma Lottmann

Uno de los aspectos que despierta mayor interés dentro de la narrativa de Joachim Lottmann es la veracidad de lo narrado. La presentación de actores y escenarios reales realizada por el autor lleva a presuponer que sus novelas se construyen sobre una base de realidad, por lo que sus obras funcionan como un relato diarístico de la sociedad alemana contemporánea. Sin embargo, sus escritos no sirven como espejo de la sociedad que los protagoniza, pues la narración esta realizada desde un único punto de vista: el del autor. Este concibe a los personajes, los lugares y los acontecimientos a través de un prisma propio, dotando al texto de una libertad creativa absoluta y que, en el caso de Joachim Lottmann, ha sido calificado por académicos especializados con el término *Borderline* o mitomanía.

Rainald Goetz afirmaba en su obra *Abfall für alle* (2003) en referencia a los hechos narrados por Lottmann que “[a]lles spielte auf der Grenzlinie zum Fiktiven, nur Ausgedachten, absichtlich gestört. Alles war gestellt, erfunden, nur erzählt, behauptet, zurückgenommen als Lüge” (Goetz, 1999: 501) y académicos como Kreknin se han atrevido incluso a realizar un diagnóstico clínico sobre el talante de Joachim Lottmann:

Halten wir fest: Joachim Lottmann lügt, er ist diabolisch und “wirklich BÖSE”.
Diese Krankheit der pathologischen Lüge erhält auch einen Namen und dieser lautet: Borderline. (Kreknin, 2014: 328)

El síndrome *Borderline* es un desorden de carácter psiquiátrico, incluido durante las décadas de los 70 y los 80 en el espectro de la psicosis esquizofrénica, que el autor alemán ha negado padecer en numerosas ocasiones, llegando a afirmar en una entrevista realizada en el programa televisivo *Willkommen Österreich* “Ich leide darunter nicht. Ich empfinde es auch gar nicht so. Ich würde es auch niemals wahrnehmen. Es sind halt die Anderen, die mich so bezeichnen” (Lottmann, 2008), dejando claro que el resultado de su obra es algo más que un conjunto de mentiras, que

podría considerarse una superación de la realidad tangible para alcanzar un nivel más elevado de veracidad. Esta etiqueta de *Borderline* es consecuencia de los elementos falsos que aderezan su obra y que le sirven de altavoz para aquello que realmente quiere destacar. Esta faceta de engaño es solo la capa superficial de su obra.

En 2007, con la publicación de su obra *Auf der Borderline nachts um halb eins. Mein Leben als Deutschlandsreporter*, Lottmann establece las bases de su capacidad creativa, desvinculándola tanto del periodismo *Borderline*, al que ha sido asociado, como del periodismo tradicional:

Und ebenso ist es mit dem Wort Borderline-Journalismus. Niemand, nicht einmal Tom Kummer, würde es wagen, dieses Schimpfwort auf seine eigenen Texte zu beziehen. Es ist, als würde eine attraktive Fernsehmoderatorin, zum Beispiel Brigitte Slomka, topless die Ansagen sprechen. Der Ruf wäre ruiniert, aber alle würden die Sendung anschalten. (Lottmann, 2007: 11 – 12)

Aunque Joachim Lottmann se desvincula de los apelativos a los que se ha recurrido para calificarle por sus escritos, sí reconoce que la realidad que él percibe y en la que se basan sus textos es diferente a la que se pretende proyectar desde la sociedad. Por lo tanto, se podría considerar que Joachim Lottmann es un lector entre líneas de la realidad. Es capaz de separar lo que se pretende proyectar de la que verdaderamente es y ocurre, convirtiéndose en adalid de la veracidad. Lottmann cree alcanzar una suprarrealidad que consigue vencer los convencionalismos a los que se ven supeditados todos los elementos que conforman la sociedad.

2.2.4. (Groß)Vater der Popliteratur: la artificial ostentación de un título cotizado

La *lottmannizada* versión de la realidad que ofrece el autor alemán en cada una de sus obras también le ha servido como plataforma de reivindicación propia. La zona gris en que quedó su primera publicación literaria se resolvió en 2003 con la reedición de la misma y con el reconocimiento que hicieron de su valía autores más mediáticos que Lottmann durante el auge de la *Popliteratur* en Alemania:

Erst mit der Wiederveröffentlichung im Jahre 2003 erinnerten sich zahlreiche neuere Autoren an den Roman als Inspirationsquelle, was vor allem darin begründet liegt, dass in *Mai, Juni, Juli* zahlreiche Motive zu finden sind, die

auch für die Popautoren der 90er Jahre im Mittelpunkt stehen würden.
(Seiler, 2006: 234)

Este reconocimiento le brindó la posibilidad de autoproclamarse precursor de este movimiento literario, para lo que utilizó novelas como *Der Geldkomplex* (Lottmann, 2009: 162 y 248), textos periodísticos propios como *Meine Abenteuer in der Wirklichkeit*²¹ (Lottmann, 2003) y diferentes apariciones públicas en las que había participado, reafirmandose en esta catalogación con el transcurso de los años (Lottmann, 2017)²². Esto trajo consigo simultáneamente una mayor atención de la crítica hacia las obras de un autor que, *a priori*, parecía muy alejado del escritor pop al uso, puesto que pertenecía a una generación anterior a la de los afamados Kracht, Stuckrad-Barre o Hennig von Lange y durante los años dorados de la *Popliteratur* alemana se mantuvo alejado de la vorágine mediática que impulsó a esta generación de escritores. Joachim Lottmann se vio obligado a explotar su carrera periodística como consecuencia del proceso de anulación al que se vio arrastrado tras el *Kippenberger Skandal*²³.

Sin embargo, la publicación de su segunda novela *Deutsche Einheit: Ein historischer Roman aus dem Jahr 1995* (Lottmann, 1999) llamó la atención de la crítica, provocando de nuevo reacciones dispares:

Und das geht ja auch nur deswegen zusammen und ergibt nur deswegen vierhundert Seiten, weil Lottmann keinen ernsten oder gar einen ironischen Roman über die deutsche Einheit geschrieben hat, sondern einen krampflockereren und völlig verplauderten Roman über das Nicht-Schreiben eines Romans über die deutsche Einheit, was in seinen an einen doch engen Horizont gewöhnten Augen die Frage nun endlich und offensichtlich klärt, ob die deutsche Einheit in so etwas wie in einen Roman Eingang finden wird. Da kann man nach vierhundert Seiten nur noch anmerken: Locker vom Hocker ist zumal auch daneben. (Rathgeb, 1999)

²¹ En la columna de opinión publicada por *taz.de* el 26 de febrero de 2003 y titulada *Meine Abenteuer in der Wirklichkeit*, Lottmann afirmaba: “Als später Christian Kracht mit einer Kopie von *Mai, Juni, Juli* triumphal als Begründer der deutschen Popliteratur gefeiert wurde, rief er mich mit belegter Stimme an; ich glaube, er hatte geweint” (Lottmann, 2003).

²² Joachim Lottmann ha aparecido en diferentes programas de televisión especializados en cultura, pero también dedicados al entretenimiento. En el programa televisivo *Gespräch im Hochhaus. Matt spricht mit...* de la cadena televisiva *W24* el periodista Gerald Matt entrevistó a Joachim Lottmann el 16 de noviembre de 2017. Ante la pregunta formulada por Matt acerca de cómo recibía el autor la calificación de precursor de la pop literatura alemana, Lottmann respondió: “Finde ich nett ja, mach ich gerne, ja” (Lottmann, 2017).

²³ Cf. §2.2.5., pp. 57 – 61.

Marco teórico

Warum hält Rainald Goetz ihn für „wirklich böse“, warum geistern gemeine Worte durch Literaturzirkel wie „verlottmann“, „Schwanzus Lottus“ oder „lottmannhaft kaputt“ und nur so wenige zärtliche wie „J-Lo“? An der Qualität seiner Bücher kann es nicht liegen. Jedenfalls nicht der zwei, die wir kennen. „Deutsche Einheit“, 1995 verfasst und 1999 erschienen, ist das wahrscheinlich wahrhaftigste Buch über die Hauptstadt zur Zeit ihrer größten Sogwirkung. (Förster, 2003)

La desigual valoración de la obra de Lottmann es un ejemplo de la difícil recepción que su narrativa. Tanto las críticas negativas como las alabanzas que se hacen de ella destacan dos puntos clave: por un lado, la presentación de novelas cuya temática no queda claramente dibujada, sino que muestran un texto en el que diferentes temas se entremezclan hasta crear un tapiz que muestra la compleja realidad de la sociedad alemana del momento. Por otro lado, Lottmann plasma esta heterogeneidad temática a través de una prosa que toma prestados del periodismo y la literatura diferentes recursos, creando documentos estrechamente unidos a la actualidad en que son publicados. Sus escritos trasladan un contexto al que retuercen para despojarlo de los convencionalismos y normas sociales que pudieran maquillarlo y acaban mostrando –a ojos del autor– la realidad en estado puro, sin reservas.

Esta franqueza en su narración ha conllevado la falta de reconocimientos por parte de las instituciones y la crítica hacia un autor que, a diferencia de sus coetáneos – quienes renunciaron a la línea temática y estilística que les procuró notoriedad durante el auge de la *Popliteratur* alemana– ha trabajado de forma constante los temas tratados en sus obras y la forma de abordarlos.

Así, pese a la demostrada capacidad de Joachim Lottmann para crear un universo literario único en las letras alemanas contemporáneas, este no ha visto reconocida la calidad de su innovación en forma de grandes premios o reconocimientos por parte de la crítica; su voz se ha visto silenciada durante más de una década y los trabajos de análisis que se han hecho de su obra no hacen referencia al posicionamiento poetológico global del autor, que ha decidido que su universo literario se rija por un conjunto de reglas único: el de su propia visión de la realidad.

2.2.5. *Kippenberger Skandal*: el ostracismo de Lottmann

A principios de los años ochenta, Joachim Lottmann conoció al artista Martin Kippenberger (Alemania, 1953 – Austria, 1997) con quién entabló una estrecha amistad durante las dos últimas décadas del siglo XX.

Kippenberger era uno de los creadores artísticos más destacados de la generación de artistas nacidos después de la II Guerra Mundial. Influenciado por el Dadaísmo, el *pop art* y el neoexpresionismo, su prolífica obra no solo es heterogénea – pintura, escultura, fotografía, dibujo e incluso instalaciones de arte– sino también representativa de su amor por la controversia y la irreverencia. El artista alemán utilizaba la cotidianeidad para revelar la verdadera esencia de la sociedad, mostrando su crítica hacia los convencionalismos existentes:

La obra de Kippenberger reconstruye una lógica desconcertante, al jugar con referencias inapropiadas, mezclar símbolos irreconciliables y utilizar títulos desmesurados y chocantes con el propósito de llamar la atención o parodiar los grandes discursos del arte, al tiempo que realiza una crítica ácida y jocosa del entorno cotidiano. El artista toma al pie de la letra los clichés políticos y de las imágenes de publicidad con las que cuestiona tanto la realidad social como la historia de la cultura. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)²⁴

Esta crítica hacia los cánones establecidos es uno de los puntos de unión entre Lottmann y Kippenberger, quien había colaborado con el escritor alemán diseñando la invitación para la lectura que se celebró en 1987 de su novela *Mai, Juni, Juli*. Esta invitación, que forma parte de la serie *Gute Rückentwicklung kennt keine Ausreden*, ayuda a entender la relación que existía entre ellos: Joachim Lottmann era por aquel entonces un joven escritor novel que comenzaba su andadura literaria, mientras que Martin Kippenberger ya era un afamado miembro del mundo del arte, cuyo reconocimiento traspasaba las fronteras alemanas.

Dos años después de la publicación de su primera novela, en 1989, Lottmann y Kippenberger decidieron llevar a cabo una reivindicación que resultaría demoledora para el escritor alemán. Respecto a cuál era la motivación de esta, no existe ninguna

²⁴ Cita extraída de la reseña publicada en la página web del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en relación con la exposición de la obra de Martin Kippenberger celebrada en Madrid, desde el 18 de octubre de 2004 hasta el 10 de enero de 2005. La exposición fue comisariada por la comisaria de arte Marga Paz.

Marco teórico

declaración unánime acerca del objetivo a reivindicar. Lottmann ofreció su versión del desarrollo de la reivindicación al exponer en el artículo “Der Kippenberger Skandal”, publicado en la plataforma digital *waahr.de* en 2016, que se trataba de una acción basada en publicar dos artículos completamente opuestos sobre el artista alemán al mismo tiempo en lugares distintos: el primero, una oda contemporánea a Kippenberger, debía mostrar el cambio que se había producido en uno de los artistas más controvertidos, irreverentes y problemáticos de la escena cultural alemana contemporánea. La revista *Stern* debía ser, *a priori*, la encargada de servir como altavoz a este texto. El segundo, una dura crítica en la que la persona quedaba excluida y solo se retrataría al *personaje público* Kippenberger, construido a través de sus demonios y defectos, se publicaría en las revistas *Tempo* o *Wiener*. El primer texto nunca llegó a publicarse. La revista *Stern* se abrió paso entonces en el panorama de la actualidad y, según Joachim Lottmann, solo aceptó el texto de forma parcial, mientras que el segundo artículo no solo fue aceptado, sino que además fue presentado con toda la repercusión de la que fueron capaces ambas revistas (Lottmann, 2016). El resto de los medios especializados de la época se hizo eco de esta publicación, aprovechando la imagen de megalómano, sexista y genial que Kippenberger había desarrollado en los últimos años para la escena pública.

Sin embargo, la falta de una versión por parte del malogrado Kippenberger lleva a tener en consideración la desarrollada por su hermana, Susanne Kippenberger, en la biografía que ha realizado sobre su hermano, titulada *Kippenberger. Der Künstler und seine Familien* (Kippenberger, 2007). En ella se expone una versión opuesta a la ofrecida por Joachim Lottmann, pues Susanne Kippenberger afirma en la biografía dedicada a su hermano que no existía ninguna reivindicación planeada, reduciendo lo publicado a un mero ataque por parte de Lottmann:

1989 erschienen zwei legendäre Artikel, in denen die Autoren regelrecht herfielen über ihn, mit einer Hasstirade der eine, einer merkwürdigen Mischung aus Abscheu, Neid und Bewunderung der andere. (Kippenberger, 2010)²⁵

²⁵ Ambas citas han sido extraídas de la biografía desarrollada por Susanne Kippenberger, titulada *Kippenberger. Der Künstler und seine Familien*. La consulta de dicha biografía se ha hecho a través de un libro electrónico que carece de numeración de páginas, por lo que solo se incluye la información sobre el año de edición.

[...] Nachdem er ihn in dem Pantheon der Bösewichte hochgeschossen hatte, versuchte Lottmann, der früher selber von Martin Aufträge entgegengenommen hatte, den Text "Der Kippenberger" geschrieben und mit Krebber das Interview für das Buch »Café Central« geführt hatte, Martin in der Harmlosigkeit zu versenken: "Der Mann ist ein Kind. Die Kunst ist gut, aber dieses Kind ist eine Katastrophe. Es ist nicht zum Aushalten. Er protzt und ferkelt wieder wie ein Weltmeister." (Kippenberger, 2010)

2.2.5.1. Martin Kippenberger (Die Hymne): el texto silenciado

Lottmann compuso este artículo como una presentación del nuevo Martin Kippenberger. En él destacaba la madurez y seriedad que el artista había adquirido en los últimos tiempos y cómo su leyenda negra quedaba atrás. El "díscolo Kippenberger" desaparecía y solo quedaba la cara amable de uno de los mayores artistas de su generación:

Er lacht, wie um zu zeigen, dass er den letzten Satz nicht vollkommen ernst, im Sinne von ‚bierernst‘, verstanden wissen haben möchte. Er hat durchaus Humor, auch wenn das hemmungslose, verantwortungslose Lachen, auch das Lachen auf Kosten anderer, das Künstler manchmal pflegen, seine Sache nicht (mehr?) ist. Früher hatte er sich viele Feinde gemacht – durch eine zwar soziale, gesellige, jedoch zuweilen auch aggressive Art, durch ein radikales Stellungbeziehen gegen andere Künstler, die verwundert auf den neuen Kippenberger sehen und den alten Haudegen, der er einmal war, vermissen. Sie wundern sich, dass sich ein Mensch in unserer heutigen Zeit so schnell so entscheidend ändern konnte. (Lottmann, 1989)

Junto a esta nueva versión que el artista alemán había construido de sí mismo, el texto también retrataba a un Kippenberger de trato respetuoso y elegante hacia el género femenino, carente de cualquier muestra de cosificación hacia las mujeres y cuya valoración superaba, para Kippenberger, los logros materiales. Este fue uno de los puntos de contraste más relevantes entre ambos textos: la relación de Kippenberger con el sexo femenino.

Kippenbergers Verhältnis zu Frauen ist anders als zu Männern. Er lässt sie alle gelten, fragt nicht nach Bildung und Status und Klasse. Frauen behandelt er einfach grundsätzlich gut. Dazu ist er ein 'sauguter Tänzer', bewegt sich elegant auf dem Parkett, sehr wendig, sehr sportlich im Grunde. Den ersten Tanz macht er allein mit Gisela Capitain, seiner langjährigen Freundin aus der Galerie Borgmann. Borgmann selbst guckt zu und sagt bewegt: „So etwas Schönes habe ich lange nicht mehr gesehen.“ Kippenberger und die Capitain

tanzen wie im Film, so eingespielt, leicht, glückstrunken wie Lilian Harvey und Willy Fritsch in Der Kongress tanzt von 1930. Vorbei sind die Zeiten, da M.K. (Martin Kippenberger) sich nach Punk- und Acid-House-Rhythmen restlos "schaffte". (Lottmann, 1989)

La relación de Kippenberger con las mujeres, tal como la retrató Lottmann en ambos escritos, era completamente antagónica y funcionó como el detonante que pondría en tela de juicio la calidad de su obra, además de abrir el debate acerca de la separación entre artista y creación.

2.2.5.2. Martin Kippenberger (*Der Verriss*): la debacle de Lottmann

El artículo, escrito en 1989 y que debía acompañar al texto de alabanza, fue publicado en las revistas *Tempo* y *Wiener* de forma unilateral. Ambos textos habían sido concebidos como complementarios, pero al no publicarse el himno a Kippenberger, la acción reivindicativa que habían gestado ambos creadores quedaba incompleta.

En la crítica al artista alemán, Joachim Lottmann conseguía ofrecer una imagen de este completamente antitética a la que ofrecía en el primer texto: megalomanía – “ER – so wollen wir Martin Kippenberger abkürzungshalber in den kommenden Zeilen nennen (ER selbst hat es so gewollt)” (Lottmann, 2016)–, adicciones y bancarrota parecían excusables gracias a la gran genialidad que el artista mostraba en sus exposiciones. La versión pública del artista se volvía en su contra, Kippenberger ya no era el artista, sino el personaje. El coste de mantener su reputación de vividor y juerguista empezaba a pasarle factura, no solo física, sino también en términos de solvencia económica:

Doch so viele Millionen er auch verdient – seine spezielle Form der rasenden Konsumtion und Konsumzerstörung treibt alle Konten ins Minus und seine Milliarden Gläubiger zur Verzweiflung. (Lottmann, 1989)

El punto culminante de este retrato de Kippenberger cruzaba la línea roja al relatar el intento de violación de una menor y la violación de una mujer ante el beneplácito de la veintena de hombres que supuestamente acompañaban al artista:

Kippenberger hat ein kleines Mädchen auf dem Schoß. Das kleine Mädchen hat aber einen kleinen Freund, der sitzt ängstlich am Nebentisch, harrt aus, will nicht gehen. Die Clique ist auf zwanzig Mann angewachsen. Aber Kippi will eine Frau. [...] „Komm her, Püppi ... bleib jetzt hier ... gib mir einen Kuss.“

Er hat seine besoffenen Männerarme um ihre kindliche Taille geschlungen. Sie ist höchstens 17. [...] (Lottmann, 1989)

Sie verheddert sich. Der SPD-Tonfall rutscht ihr irgendwie an die falsche Stelle. Daniel beginnt zu zittern. Er versucht, gute Miene zum bösen Spiel zu machen. Kippenberger wirft sich mit aller Kraft auf die Frau, geht sie frontal an, kümmert sich um nichts anders mehr, starrt sie mit weit aufgerissenen Augen an, greift sie am Oberarm, unglaublich fest, so dass es blaue Flecken gibt, steht auf, zerrt sie zur Seite, führt sie ab. Sie wehrt sich, zappelt, aber er führt sie aus dem Lokal wie ein US-Polizist eine aufgegriffene illegale Nutte. Die Burschen schlagen sich auf die Schenkel. Was für eine Szene! Mal wieder unschlagbar, der Kippi, filmreif! Brüllend lustig! Wenn DER geil ist, dann IST der auch geil, ho ho ho ... man wartet ab, bis er zurückkommt, der gute Kippi, und die nächste Gaudi liefert! (Lottmann, 1989)

Más de una veintena de años más tarde, a colación de la publicación de *Martin Kippenberger (Der Verriss)* en la plataforma digital *Waahr*, Lottmann aclara cuál fue el problema de un texto que rompe con todos los límites de la provocación, mostrándose arrepentido y aclarando que entendía las consecuencias que el escrito había acarreado (Lottmann, 2016), más aun teniendo en cuenta que la crítica exhibida carecía del texto complementario que habría servido de salvavidas para la acción que habían concebido.

El público se encuentra de nuevo ante un ejercicio más de la narrativa de Lottmann, en la que la versión del escritor está claramente diferenciada de la desarrollada por los demás protagonistas de la acción, en este caso a través de la hermana de Martin Kippenberger. Tanto si la reivindicación supuso un ataque contra Kippenberger, como si realmente fue una acción fallida que ambos habían desarrollado, esta tuvo un coste muy alto para el escritor. Lottmann tardó más de una década en volver a publicar cualquier texto que no fuera periodístico. Tuvo que esperar hasta 1999 para superar el proceso de anulación al que fue condenado por editoriales y crítica y que, aunque actualmente parece perdonado, no parece haber sido completamente olvidado si tenemos en cuenta el escaso reconocimiento que se ha dado a su obra por parte de la crítica especializada, pese a lo prolífico de su carrera y de contar con una continuada muestra de innovación formal y de temática actualizada en su obra. Tras más de una docena de obras publicadas en diferentes editoriales de renombre, el único premio que le ha sido concedido ha sido el *Wolfgang – Koeppen – Preis*.

2.2.6. *Wolfgang-Koeppen-Preis*: un reconocimiento con sabor agridulce

En 2010 Joachim Lottmann obtuvo el premio *Wolfgang Koeppen* por su novela *Der Geldkomplex*. Este galardón se concede de forma bianual y el procedimiento por el que se otorga se rige por una normativa inusual, puesto que no existe un jurado que proponga y valore a diferentes candidatos, sino que es la persona premiada en el certamen anterior la designada para decidir quién recibirá el premio en su siguiente edición. En el caso de Joachim Lottmann fue la autora Sybille Berg quien reconoció al autor alemán como su sucesor a este galardón, dotado con 5.000 €. Para justificar su decisión, la autora germano-suiza destacó la capacidad de Joachim Lottmann de observar sin amargura (Sybille Berg, 2010)²⁶. En el discurso de aceptación del *Wolfgang Koeppen Preis* pronunciado por el autor alemán, este no se limitó a expresar su agradecimiento, sino que realizó una “lottmannizada” comparativa entre la figura de Wolfgang Koeppen y él mismo, destacando los tiempos sin publicar de ambos:

[...], Wolfgang Koeppen sei in Wirklichkeit niemals verstummt, er habe im Stillen immer weitergeschrieben, nur eben nicht veröffentlicht. [...] Allein dieser Vorgang, das Ausbezahlen von Vorschussgeldern ohne Gegenleistung über einen Zeitraum von über 35 Jahren, macht Koeppen zum beispiellosen Autor. (Lottmann, 2010)

[...] Man kannte mich, hielt mich für ein Talent, und ich hatte einen großen Verleger, der fest an mich glaubte und mich immer wieder neue Romanverträge unterschreiben ließ, mit fetten Vorschüssen natürlich. Doch die Jahre und Jahrzehnte vergingen. [...] “Mai, Juni, Juli” hieß so, weil ich die 256 Seiten in den Monaten Mai, Juni und Juli 1986 geschrieben hatte. Ein Jahrzehnt später, im Mai 1996, gab es immer noch keinen Nachfolger für dieses Werk, das inzwischen in der Literaturwissenschaft als Beginn der deutschen Pöpliteratur gefeiert wurde. Auch nach 15 Jahren, am 11. September 2011, war das unverändert so. Fast zwei Dekaden waren schließlich vergangen, als der Literarchef der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung Dr. Volker Weidermann in einem spektakulären Artikel fragte: “Wo ist Joachim Lottmann?”. [...] Daraufhin schrieb ich im Winter 2004/2005 den Roman “Die Jugend von heute”, der ein großer Erfolg wurde. Es folgten in schneller Folge vier weitere veröffentlichte Bücher. So gesehen

²⁶ “Joachim Lottmann ist für mich einer der unterschätzten Schriftsteller Deutschlands [...], beneidet ob seines grandiosen erzählerischen Talents und um seine absolut nicht deutsche Fähigkeit, auf sehr hohem Niveau zu unterhalten. Er hat die Gabe, zu beobachten, ohne dabei zu verbittern. Alles Dinge, die für mich auch dem Werk Wolfgang Koeppens gemein sind.” En: <https://www.koeppenhaus.de/category/koeppenpreis/>.

gibt es sehr wohl diese entscheidende Parallele zwischen Koeppen und mir.
(Lottmann, 2010)²⁷

Lottmann es sabedor de su talento como escritor, pero al mismo tiempo es consciente de que no es una figura al uso en el mundo literario actual, tal y como reflejó en la entrevista realizada por la revista *STERN* en 2004:

STERN: Warum benutzen Ihre Kollegen böse Wendungen wie “verlottmann”, “lottmannesk kaputt” oder “Schwanzus Lottus”?

LOTTMANN: Ich habe Leute den Spiegel vorgehalten, die bis dahin meine besten Freunde waren. [...] Für die Betroffenen war es Verrat. So wurde ich zum Judas, von dem in 30 Jahren nur drei Bücher gedruckt wurden, weil andere Autoren sonst wie Lemminge vom Verlagsboot gesprungen wären. Die einst von Martin Kippenberg ausgesprochene Fatwa ist nun aufgehoben, weil der Mann tot ist. Ich habe noch mindestens zehn große Romane in der Schublade. Das ist genug Holz, um 20 Jahre lang immer hübsch veröffentlichen zu können.

STERN: Liest der böse Onkel der Popliteratur seine Nachfahren?

LOTTMANN: Ich mache nur Stichproben. Wenn Felicitas Hoppe irgendwas auf den Markt bringt, gucke ich da mal kurz rein, halte aber schon das Spucktuch bereit.

STERN: Schätzen Sie Christian Kracht?

LOTTMANN: Er ist der Einzige, wo ich das Gefühl habe: So würde ich auch schreiben, wenn mein Talent durch Nichtveröffentlichung nicht so brutal gebrochen worden wäre. (Michaelsen, 2004)

El autor alemán comprende que la concepción que se tiene de su obra habría sido diferente si el mundo editorial no le hubiera condenado al ostracismo y ello se habría traducido en una literatura pop diferente a la que existió, pues los escritores que encontraron la notoriedad en los años noventa, habrían podido nutrirse de un mayor abanico de narraciones que les sirvieran de inspiración, más allá de *Mai, Juni, Juli*.

La valoración que Lottmann hace de su propio trabajo no se ha limitado únicamente al contexto de la *Popliteratur* y de sus integrantes, sino que también incluye elementos externos a la literatura en sí, como reveló en el particular alegato realizado en 2019 en el diario *Die Welt* contra la endogamia que el autor alemán considera que actualmente rige el mundo literario actual:

²⁷ El texto fue publicado de forma íntegra en el blog que Joachim Lottmann escribía para *taz.de* y que fue desactivado durante la redacción de este trabajo, pero se puede encontrar también publicado en la web del premio *Wolfgang Koeppen*: <https://www.koeppenhaus.de/2010/06/wolfgang-koeppen-literaturpreis-fur-joachim-lottmann/#more-450>.

Inzwischen steht für mich fest, dass das Abgreifen von Preisen, Stipendien und Subventionen grundsätzlich zu 90 Prozent mit Networking und nur zu zehn Prozent mit dem Schreiben zu tun hat. (Lottmann, 2019)

Joachim Lottmann se encuentra, por lo tanto, en un lugar paradójico. Por un lado, la variedad temática y la creación de un universo literario propio muestran una capacidad creadora notable a la par que un gran talento para plasmar la realidad en su obra, pero, por otro lado, la falta de reconocimiento oficial podría confundirse con dudas acerca de la calidad literaria de su obra. La concesión del premio Wolfgang Koeppen pareció confirmar las sospechas expresadas por Joachim Lottmann con vehemencia una década después: que la crítica literaria no parece dispuesta a reconocer la calidad literaria de uno de los escritores más emblemáticos, comprometidos e independientes de la literatura alemana del siglo XXI.

2.3. Joachim Lottmann y la *Neue Deutsche Popliteratur*: una ecuación ignorada

La ambigüedad presente en las diferentes consideraciones que se hacen de la obra de Joachim Lottmann —y del propio autor— tiene como consecuencia que en los tempranos análisis realizados sobre la Nueva Literatura Pop Alemana de finales de los años noventa no se incluyan referencias a su obra de forma constante. Su exclusión en el conjunto de *Popliteraten* destacados en la década de los años noventa es consecuencia del proceso de anulación al que fue sometido el autor alemán tras el *escándalo Kippenberger* y de los rasgos que los tempranos estudios consideraban pertinentes para generar el entramado clasificatorio de la *Neue Deutsche Popliteratur*. Así, pese a la autodenominación del autor alemán como “precursor de la Popliteratur”²⁸, la enumeración de elementos formales considerados para realizar una definición del también denominado *Pop II* presentada en el §2.1.2.1. permite observar las dificultades que la narrativa de Lottmann encontraba a finales del siglo pasado para posicionarse entre las novelas pop.

Sin embargo, una vez superados los primeros textos de la nueva *Popliteratur* resulta imprescindible la adscripción del autor alemán a la *Neue Deutsche Popliteratur*,

²⁸ Cf. §2.2.4., pp. 54- 56.

por lo que es necesaria una revisión de aquellos parámetros sobre los que se construyó el entramado clasificatorio de una novela como pop, pues la perspectiva diacrónica actual ofrece nuevos elementos que suponen diferencias con los rasgos que definían a la *Neue Deutsche Popliteratur* en el momento de su aparición.

Como exponen los estudios elaborados por Dirke (2007), Krause (2015) y Hielscher (2019), el factor que domina y dirige la *Neue Deutsche Popliteratur* es el retrato de la sociedad, liberando al discurso literario de cualquier juicio de valor o mensaje moralizante. Esta capacidad de retratar sin comprometer el mensaje es el rasgo más notable en los textos de Joachim Lottmann y que ya acometía en su primera publicación, *Mai, Juni, Juli*.

Sin embargo, ni la primera obra del autor alemán ni las posteriores coincidían en términos formales con los criterios adoptados por la crítica alemana que habrían permitido incluirle en el espectro de textos pop de los años noventa: autor perteneciente a una generación anterior a la de los *Popliteraten* más reconocidos, en sus obras no se observaban los rasgos que, en un primer momento, eran considerados propios de la *Neue Deutsche Popliteratur* –enumeración de objetos de consumo, nexos con la música pop del momento y la falta de elementos que pudieran asociarse al sexo o al consumo de sustancias estupefacientes–, haciendo impracticable la comunión entre la narrativa de Joachim Lottmann y los textos del *Pop II*. Sin embargo, el autor alemán abrazó el término desde sus inicios:

Popliteratur war einfach nur ein Schimpfwort. Das lag auf der Straße. Von der ersten Sekunde an war dieses Wort nur negativ besetzt, wie Neger oder so. [...] Dann hab ich plötzlich gedacht, ich nehme jetzt dieses Wort und hefte es mir ans Revers, so wie den gelben Judenstern, mal sehn was passiert. Und tatsächlich war das ja fantastisch, das war mein Durchbruch. (Fuhrig, 2006)

Los resultados que proporciona un análisis pormenorizado de su narrativa permiten que la adscripción del autor alemán a la *Neue Deutsche Popliteratur* se realice con absoluta seguridad. Al marcado talante apolítico de sus novelas hay que sumar el estrecho compromiso con el retrato de la actualidad que estas muestran, tal y como desarrollaron los demás *Popliteraten* a lo largo de la última década del siglo XX. Sus novelas sirven de fotografía de la sociedad alemana del momento, en las que representa la actualidad social sin adornos ni adjetivos complacientes. Su narrativa aporta una

Marco teórico

cruda visión de la sociedad alemana, cuya representación se realiza convirtiendo sus defectos en las herramientas con las que es representada, a la que añade el complejo estilístico que ha desarrollado desde sus inicios: rasgos propios del *New Journalism* combinados con el compromiso típico del periodismo *Gonzo*, con los que plasma una realidad que deforma gracias al estilo *Camp* y a la aportación autobiográfica que el autor realiza gracias al juego de identificación que propone el género de la autoficción. Todos ellos son además aderezados por el carácter dandi que el autor consigue imprimir a su narrativa, recordando de esta forma la actitud frívola y distante de los *Popliteraten* a finales del siglo XX.

Joachim Lottmann hace servir esta miscelánea para mostrar una realidad radical, despojada de los convencionalismos propios de la corrección política. Es por ello por lo que sus obras beben de la realidad más inmediata, centradas en el *aquí* y el *ahora*, comprobándose en ellas la existencia de la actualidad política, económica y social que las rodean. Lottmann ha tratado a lo largo de su dilatada carrera literaria todos aquellos aspectos presentes en la actualidad cotidiana que representaban un punto de inflexión para la sociedad alemana: desde la mercantilización de la literatura cuando era un escritor novel hasta la complicada situación de los refugiados sirios en Alemania o, más recientemente, la experiencia de una pandemia. Todas sus novelas presentan numerosos elementos, en forma de personajes, escenarios u objetos, que impiden desvincularlas del contexto social que las rodea, pues sin este las obras de Lottmann pierden su esencia y su finalidad.

Su uso de un lenguaje desenfadado, en ocasiones vulgar, se encuadra en un marco prosístico desarrollado, en el que las descripciones cuentan con numerosas referencias al mundo extraliterario que permiten contextualizar la narración de forma clara y, al mismo tiempo, ayudan al lector a focalizar aquellos aspectos a destacar en el particular retrato de la sociedad alemana que ofrece Joachim Lottmann en cada una de sus obras. Estas referencias a la cultura popular se combinan con referencias a elementos culturales más desarrollados, colaborando así en la función atribuida al pop de ocupar el espacio existente entre la alta y la baja cultura. La unión de elementos propios de una cultura más elevada con otros provenientes de la cultura popular o del entretenimiento se produce de forma fluida, consiguiendo pasar de uno a otro sin altibajos y manteniendo un relato coherente y cohesionado.

El posicionamiento poetológico del escritor alemán supone la materialización del espíritu de la *Neue Deutsche Popliteratur*: servir de escaparate a la realidad social con la finalidad de que quien la contemple extraiga sus propias conclusiones, para lo que Joachim Lottmann recurre a elementos de la cultura popular –*talk shows, celebrities*, programas televisivos o el último escándalo político– que el autor inserta en novelas de temática desdibujada, en las que se entremezcla el objeto de análisis: cómo se desarrolla la vida en la nueva Alemania Reunificada, la crisis económica de 2008, la mercantilización de la cultura o la acogida de refugiados por parte de Alemania. La nación alemana es más que un elemento geolocalizador, es el tapiz que resulta de la suma de todos los elementos anteriormente citados, creándose una relación de dependencia entre ellos, pues la imagen resulta incompleta si se elimina uno de sus componentes o si solo se atiende con detalle a uno de ellos. Tal y como ocurriera con la *Popliteratur* a finales del siglo XX, la realidad que muestra Lottmann queda eclipsada por los medios utilizados para representarla, lo que supone un ejercicio de comprensión complejo que requiere la valoración completa de todos los atributos que la obra del autor alemán presenta. Sin esta visión de conjunto, su obra queda relegada a la provocación fácil, al equívoco o incluso a la mentira.

La adscripción de Joachim Lottmann a la *Neue Deutsche Popliteratur* no debe quedar, por lo tanto, pendiente de la mera afirmación del autor, sino que esta puede y debe realizarse con total garantía. La Nueva Literatura Pop Alemana es más que una literatura de entretenimiento, una estrategia editorial para aumentar sus ventas o una colección de textos inundados de marcas de consumo, letras de canciones o referencias juveniles. El *Pop II* es el mensaje manifestado por un grupo de escritores que reflejan cómo la sociedad alemana del momento, especialmente sus miembros más jóvenes, se ve abocada a la desconfianza en el sistema social establecido y que considera utilizar sus propias armas en su contra: el desenfreno, la frivolidad, el individualismo y la resignación económico-política con que la Alemania vivía el final del siglo XX componen el aparato desarrollado por los autores pop para denunciar esta forma de vida. De igual forma, Joachim Lottmann utiliza los elementos clave de cada contexto temporal en la vida de Alemania para plasmar los defectos de un conjunto y posibilitar así una visión incondicional de la situación que está atravesando la nación con todos sus

Marco teórico

condicionantes, conjugándolo con referencias e imágenes propias de la cultura popular, que permiten al público la contextualización total del texto.

La narrativa de Joachim Lottmann ha conseguido paulatinamente recibir el merecido reconocimiento entre los textos de la *Popliteratur*, consiguiendo dotar al movimiento de una continuación temática y estilística que permite asegurar la pervivencia de este estilo más allá del final de la *Spaßgesellschaft* y de la deriva temática que los escritores de mayor renombre llevaron a cabo. El autor alemán ha conseguido además dotar a la etiqueta de *Popliteratur* de un nuevo registro al presentar textos de destacable complejidad estilística y temática, que no solo han continuado, sino que también han evolucionado la *Popliteratur* a los requerimientos que la sociedad ha ido imponiendo, adaptándose a esta para trazar –como ha hecho la *Popliteratur* desde sus inicios– el retrato de la sociedad alemana en cada momento.

CAPÍTULO 3

EL DISCURSO *LOTTMANNESCO*: SUBJETIVIDAD, COMPROMISO, EXTRAVAGANCIA Y REBELDÍA

El presente capítulo se organiza en torno al posicionamiento poetológico desarrollado por Joachim Lottmann gracias a la fusión estilística de los géneros periodísticos del *New Journalism*, *Gonzo Journalism* y del género literario de la autoficción con rasgos que permiten asociar su narrativa a la sensibilidad *Camp* y reconocer en ella una actitud propia de los primeros dandis. La combinación de todos estos factores tiene como resultado una narrativa compleja, en la que sus elementos se entrelazan tejiendo el tapiz que recreará la realidad contextual que acompaña a las novelas de Joachim Lottmann.

Un análisis pormenorizado de la narrativa de Joachim Lottmann requiere el estudio en detalle de estos cinco factores, pues sin ellos la ambigüedad y la confusión entre las figuras del narrador y el autor dominan la lectura de sus textos, sin permitir comprender la temática de sus novelas en su totalidad, eclipsando la denuncia social que se construye a lo largo de la narración.

La suma de la estilística propia del *New Journalism*, el periodismo *Gonzo*, el género de la autoficción, del *Camp* y una actitud dandi frente a lo narrado tiene como resultado una prosa sofisticada y compleja, rica en recursos que va más allá de lo estilístico, que se caracteriza por su escasa –o nula– corrección política, en la que podemos reconocer a figuras inspiradas en personas de renombre, personajes producto de la fantasía del autor o referencias directas a personalidades de la esfera pública alemana e internacional, ya pertenezcan al ámbito político, cultural, deportivo o televisivo. Todos ellos conviven en un escenario de actualidad, que responde al momento en que la obra fue concebida y está estrechamente unida a este, realizando un análisis social al margen de las convenciones, que plasma con una crítica feroz.

Las referencias directas a la realidad son el elemento común de las tendencias antes citadas y pese a las diferencias que *a priori* podemos observar en ellas, la obra de

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

Lottmann consigue aunarlas bajo una narrativa que será muestra de su complementariedad, siendo los elementos dominantes de la narración. Es decir, los personajes, tanto principales como secundarios, y las relaciones que se establecen entre ellos, las acciones que se desarrollan en la obra y la realidad en la que se circunscriben, son muestra de la combinación de esta variedad de rasgos estilísticos sin los que no se podrá entender correctamente el mensaje de crítica y denuncia que se encuentra detrás de ellos.

De forma anticipada a la exposición y análisis de estos cinco rasgos, es posible afirmar que la narrativa de Joachim Lottmann necesita de una contextualización propia dentro de estas corrientes estilísticas, pues su falta puede provocar la confusión en el lector. Es decir, si en la clasificación que la crítica realiza de Lottmann como autor aparecen los calificativos de charlatán, mentiroso o falsificador, es inevitable reflexionar acerca de lo que la autoficción o el periodismo *Gonzo* podrían significar sin un análisis previo. El mismo hecho ocurre cuando identificamos los elementos *Camp* de forma descontextualizada, pues no en vano parecerán cargados de artificiosidad y absolutamente faltos de veracidad.

El presente capítulo se centra en el análisis de estos cinco factores en las novelas *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain*, estudiando ejemplos de cada uno de ellos a lo largo de ambas novelas hasta descifrar el objetivo que cumplen en la narrativa. Para ello se ha dedicado un extenso subapartado a cada uno de ellos (*New Journalism* §3.1., *Gonzo Journalism* y autoficción §3.2, estética *Camp* §3.3. y actitud dandi §3.4) en los que se ofrece una definición completa y contrastada, así como una enumeración de las características que los hacen reconocibles, seguido de los extractos de las novelas en los que son identificables y un análisis de la finalidad que persiguen en estas. Sin embargo, pese a la presentación segmentada del análisis, es imprescindible considerar siempre a la narrativa de Lottmann como el resultado del conjunto de todos sus componentes.

El estilo *lottmannesco* responde a la fusión de todos estos elementos, por lo que la elección de los fragmentos analizados responde al predominio de las características de cada estilo, género o actitud en ellos, pero no implica la ausencia del resto de rasgos en ellos, siendo esta la mayor dificultad al realizar el análisis de la obra de Lottmann: la imposibilidad de separar las características estilísticas, pues todas ellas conviven y se fusionan en unos textos fluidos y continuados.

El orden escogido para la presentación de los elementos responde a un criterio de especificidad: el *New Journalism* abarca con sus precisas descripciones y su formato periodístico la totalidad de la obra, mientras que el *Gonzo Journalism* y la autoficción precisan de conocimientos concretos acerca de la biografía del autor. La combinación de estos tres rasgos se complementa con los atributos *Camp* y el tono dandista que aportarán diferentes elementos presentes en ambas novelas y que requieren de una mayor especificidad en el análisis.

3.1. *New Journalism* o el realismo apasionado

El término *New Journalism* hace referencia a un novedoso estilo periodístico, nacido en Estados Unidos y cuyo inicio coinciden en datar la mayoría de los críticos en el año 1965²⁹, tras la publicación de dos de las obras más representativas de este estilo literario: *Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* de Tom Wolfe e *In Cold Blood* de Truman Capote. Se trataba de un nuevo estilo narrativo definido por su particular forma de tratar la realidad para trasladarla al lector y que encontraba en una nueva generación de escritores y periodistas a sus máximos exponentes, entre ellos también escritores de la denominada *underground press*, como Tom Wolfe o Norman Mailer.

New Journalism, [...] usually refers to the writing of a new class of journalists, [...] who have broken away from traditional journalistic practice to exercise the freedom of a new subjective, creative, and candid style of reportage and commentary. (Johnson, 1971: xi)

A diferencia del periodismo hegemónico, caracterizado por una exposición objetiva de los sucesos y por plasmar únicamente aquella información relevante para el hecho relatado, en el *New Journalism* encontramos una nueva disposición en el periodista, quien modifica su relación con los sucesos y las personas implicadas en él, reflejando nuevas actitudes y valores a través del uso de dispositivos de ficción que los periodistas adscritos a este nuevo periodismo obtenían de las *short stories* y novelas

²⁹ [...] the beginning of the new journalism and the nonfiction novel (at least as a discernible form or moment) can with some symbolic justification be dated as 1965, the year in when Tom Wolfe's *Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* and Truman Capote's *In Cold Blood* were published. (Hellmann, 1981: 1)

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

(Hollowell, 1977: 21) hasta conseguir una voz, como afirmaba Hollowell, “frankly subjective; it bears the stamp of his personality” (Hollowell, 1977: 23).

El nacimiento del *New Journalism* supuso un cambio en la forma de hacer periodismo y de crear literatura: este nuevo estilo periodístico-literario conllevaba la fusión del medio con la acción en un relato que se desarrollaba desde el menor de los detalles hasta llegar a un texto que implique al lector. La relación de proximidad del lector con el texto se conseguía gracias a la narración en primera persona con la que el autor transmitía las observaciones y experiencias individuales (Bleicher, 2004: 146).

Las barreras entre realidad y ficción, definidas hasta ese momento, se difuminaron. El *New Journalism* ofrecía a los autores la posibilidad de crear textos en los que la neutralidad característica del periodismo informativo incluyera elementos propios de la ficción, fundiéndose en un estilo con unas herramientas narrativas definidas: “third-person point of view, scene-by-scene construction, extensive dialogue and recording of status-life symbols” (Kallan, 2001: 73).

Estos elementos son la base sobre la que se construye la narrativa del *New Journalism* para poder operar en unos textos en los que se observan diferentes énfasis temáticos, siendo uno de ellos la realidad social (Bleicher, 2004: 143) y poder aportar así una visión independiente del contexto social.

They came to tell us about ourselves in ways that we couldn't, stories about the way life was being lived in the sixties and seventies and what it all meant. The stakes were high; deep fissures were rending the social fabric, the world was out of order. So they became our master explainers, our town criers, even our moral conscience – the New Journalists. (Weingarten, 2005: 10)

Joachim Lottmann utiliza las posibilidades que le ofrece el *New Journalism* para plasmar una realidad social que no siga los preceptos y convencionalismos políticamente correctos establecidos y poder proporcionar un relato fidedigno de la sociedad, para que el lector elabore una crítica independiente. La adhesión del autor alemán al *New Journalism* es descrito por diversos autores³⁰, pues la presencia de los elementos propios de este nuevo estilo periodístico-literario es una constante en toda su obra.

³⁰ Cf.: Kreknin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*. De Gruyter: Berlín / Boston, 2014, pp. 293 – 298; Kreknin, Innokentij: “Der Patient namens ‘Schriftsteller’? Borderline als Autorschaft und Krankheit”

El retrato social que Lottmann muestra con sus novelas supone una representación de la sociedad sin ambages, pero en la que no se intenta desarrollar un discurso moralizante o didáctico para el lector. Es un retrato fiel a la realidad, comprometido con la sociedad, pero a la vez apolítico, para poder ser desarrollado en completa libertad.

3.1.1. *Extensive dialogue*: la primacía de un relato ininterrumpido

En su búsqueda de un texto realista el *New Journalism* dota al escrito de algunos recursos estilísticos propios del ámbito literario que no tienen cabida en los textos periodísticos. Uno de los más llamativos se encuentra en el uso del diálogo y del monólogo interior como formas de revelación de las reflexiones y caracterización de los protagonistas. Ambos son presentados sin los signos de puntuación que acostumbran a ser utilizados en el estilo periodístico –interrumpiendo el desarrollo de las actitudes y pensamientos del narrador–, sino de forma integrada en el texto, carentes de marcas de puntuación o de las introducciones al diálogo habituales que puedan entorpecer la unidad visual del relato.

Este recurso permite, por un lado, mantener el formato visual propio del periodismo y por otro, contribuye al realismo con el que se pretende dotar al *New Journalism*. Joachim Lottmann consigue mantener esta característica con narraciones visualmente compactas en las que la subdivisión por capítulos queda reducida al máximo.

Tanto *Der Geldkomplex* como *Endlich Kokain* son ejemplos de ello al presentar una fórmula de redacción similar: textos concentrados en los que la narración parece sucederse ininterrumpidamente, siguiendo la estética de los textos periodísticos tradicionales. En ambas obras los diálogos carecen de introducción por parte del autor, pues aparecen integrados en el texto, presentando una simple marca tipográfica que desvela al lector que se trata de una conversación. Los monólogos interiores y las reflexiones de los personajes también continúan con la línea propia del *New Journalism*

en: Kyora, Sabine (ed.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Transcript: Bielefeld, 2014; Bleicher, Joan Kristin: “Sex, Drugs & Bücher schreiben. New Journalism im Spannungsfeld von medialem und literarischem Erzählen” en: Bleicher, Joan Kristin / Pörksen, Bernhard (eds.): *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2014, pp. 126 - 159.

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

al aparecer insertados en el texto sin tipografía que los anticipe, por lo que necesitan de la atención del lector para ser descubiertos como tales.

La caracterización de los personajes en la narrativa de Lottmann también continúa la línea marcada por el *New Journalism* al realizarse de forma activa. Este estilo es definido por la presentación que hace de los personajes a través de la acción: la descripción de los personajes es desarrollada a través de las reflexiones y los diálogos que estas figuras mantienen entre sí, lo que conlleva una escasez en las descripciones que tradicionalmente se pueden encontrar en la literatura. Si el *New Journalism* se caracteriza por presentar a los personajes a través de la acción mantenida, Lottmann incorpora esta técnica descriptiva a su prosa, llevándola a cabo mediante las consideraciones que despiertan en los personajes los sucesos, ya sean de forma dialogada o a modo de reflexión personal.

Otro de los recursos utilizado por el protagonista de las obras del autor alemán para describir los hechos es el uso del monólogo interior, con el que muestra sus actitudes y reflexiones con asiduidad, siendo este uno de los rasgos más característicos de su narrativa. En la novela *Der Geldkomplex* se pueden encontrar numerosos ejemplos en los que el lector puede detectar la autopercepción que el protagonista desarrolla mediante las conversaciones y reflexiones que mantiene a lo largo de la narración y que conforman una extensa parte del relato. Estos monólogos son los que ayudan al lector a construir la imagen del personaje:

Ich fragte mich manchmal, was mich eigentlich mit Elena verband. Warum mochte ich sie? Junge Türkenmänner schnalzten ihr hinterher wie einer Katze, wenn sie aufgedonnert und hüftschwingend neben mir herging, und sie drehte sich dann wutschnaubend um und stieß ordinäre Flüche aus – konnte mir das wirklich gefallen? War das nicht der absolute Alptraum für einen verklemmten Bürgerssohn wie mich? Wie konnte ich das überhaupt aushalten, die frauenhassenden Türkenmänner, die pornographische Sprache, die Unfreundlichkeit zwischen den Geschlechtern – ich, der Liebhaber der 50er-Jahre-Seligkeit? (Lottmann, GK: 65)

Sin embargo, *Endlich Kokain* presenta una estructura diferenciada en cuanto a la presencia de los monólogos interiores o las reflexiones del protagonista gracias a la figura del narrador que relata la acción. A diferencia de *Der Geldkomplex*, donde la narración es realizada por un narrador autodiegético, en *Endlich Kokain* el narrador

heterodiegético es combinado con las reflexiones que plasma la figura central en primera persona en su diario con lo que logra fusionar las dos figuras narradoras sin romper la unidad narrativa ni el tono de la narración. El narrador en tercera persona ofrece un relato de los hechos que busca sugerir neutralidad al lector, reservando una versión subjetiva que el protagonista ofrece en forma de diario.

Er wollte wirklich gern nach draußen. Aber vorher galt es, die Drogenerfahrungen des Vortags in sein wissenschaftliches Tagebuch einzutragen. Er hatte zum ersten Mal Rebecca in ihrer Wohnung besucht. Zu diesem Zweck war er von seiner bisherigen -jeweils um Punkt zwölf Uhr mittags und sieben Uhr dreißig abends ein sechzehntel Gramm Kokain-abgewichen. Er hatte nichts genommen und war clean zu ihr gefahren. Nun schrieb er:

“Gestern war Mittwoch, der 16. April 2013. Morgens extra nichts genommen, wg. Treffen mit Rebecca. Gegen 18 Uhr fuhr ich clean mit dem Daihatsu Hybrid und einem halben Gramm K. zu Rebecca in die Kupkagasse. Ich stellte das Auto neben einem Kinderspielplatz ab, der sich inmitten des Platzes vor dem hochherrschaftlichen Gebäude befand. [...]”

Das war Braums gewissenhafter Bericht, ehrlich, wahrhaftig und in einer Weise persönlich, die ihn selbst überraschte. Eigentlich hatte er sein Tagebuch viel wissenschaftlicher geplant gehabt. (Lottmann, EK: 49-54)

La narración de los hechos que presenta Lottmann en esta novela supone una gran proximidad con la voz del protagonista, tornándola en ocasiones ambigua al fundirse con el relato que tendría cabida en el diario, pues el relato diarístico revela los estados de ánimo del protagonista, sus impresiones y conclusiones. El autor utiliza este relato íntimo y personal de forma ambivalente, como reflejo del protagonista y como descriptor de la acción.

Un análisis en profundidad de los recursos utilizados por Lottmann permite detectar la crítica social en la narrativa ofrecida en *Endlich Kokain*, pues el lector es capaz de concebir estas detalladas descripciones como una crítica expresa a la realidad descrita en la novela, tan estrechamente ligada a la actualidad de su contexto.

Der ganze Vorgang war eigentlich verwunderlich, aber Braum wusste, dass in Österreich die Uhren anders tickten als in Deutschland. In Wien hatte der Rausch eine unerhört tiefe und gesunde Tradition und war fast niemals negativ konnotiert. Die Polizei hatte etwas gegen großkriminelle Dealer, aber nichts gegen die Leute, die sich ein paar schöne Stunden machten. Da war es

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

egal, ob sie Bier, Wein oder eben ein bisschen Koks verwendeten. (Lottmann, EK: 15)

Asimismo, estos fragmentos sirven para realizar un retrato del protagonista al añadir pinceladas a una imagen que el lector construye paulatinamente, descubriendo en cada nueva aportación un rasgo más del carácter de su figura principal, *JoLo* en *Der Geldkomplex* y Stephan Braum en *Endlich Kokain*:

Einen Fruchtsaft? Was sollte ich sagen? Ich war nicht in der Stimmung zum Hinsetzen und Plaudern, ich war Autist, ich war außerdem zu schwach zum Reden mit Fremden. (Lottmann, GK: 76)

Er gehörte ja selbst einer Generation an, die mit genau solchen Erlebnissen aufgewachsen war wie mit der sprichwörtlichen Muttermilch. Schon seine Eltern hatten ihn mit ihren LSD-Angebirggeschichten gelangweilt. [...] Er war immer der einzige gewesen, der nicht mitgemacht hatte beim Kiffen, beim Pilzeessen, beim Tantrasex und beim Komasaufen. Man konnte ihn fast schon dadurch definieren: der Stephan ohne Drogenerfahrung. (Lottmann, EK: 9)

Esta forma de representación del protagonista no solo dibuja al personaje, sino que también colabora en la confección de la situación en la que se mueve la figura central de la novela, con independencia de la intensidad narrativa que sostengan los hechos narrados:

Ich hatte eigentlich seit zwei Jahren jeden Monat weniger Geld für Lebensmittel, hatte es aber durch schiere Kreativität geschafft, keine Einbußen zu erleiden. (Lottmann, GK: 61)

Hätte ich es nicht ahnen können? Mein Weg hatte seit über drei Monaten kontinuierlich nach oben geführt, also dorthin, wo ich gewesen war, als die Trennung passierte. [...] Ich hätte es voraussehen und mich darauf vorbereiten können. Das hatte ich versäumt, als durchschnittlicher dummer Mann. Aber ich hatte insofern Glück, als es auf dieser prominenten Party passierte und ich betrunken war und in guter Form. (Lottmann, GK: 320)

A través de las reflexiones mostradas por el personaje de *JoLo* a lo largo de *Der Geldkomplex*, Lottmann imprime un carácter más realista y subjetivo al texto, pues se aproxima al testimonio que se lograría en una entrevista periodística, transformándose en la base de la descripción de los personajes en la novela.

El uso de los monólogos interiores aparece acompañado de conversaciones que colaboran en la construcción de las figuras centrales y secundarias, pero también en la representación del escenario en que se desarrolla la acción y que, en el caso de Lottmann, es especialmente importante. En estas conversaciones, aunque el autor considera necesaria una marca tipográfica, aparecen introducidas sin interrumpir el texto bruscamente:

In der Pause sagte ich ihr, sie müsse bedenken, dass wir uns nun in einer anderen sozialen Schicht befänden:

“Wir sind jetzt bei den Reichen, bei der herrschenden Klasse, und da gehen die Uhren anders, weißt du. Da müssen wir uns anders benehmen.”

“Nee, was ist das Problem? Hast DU EIN PROBLEM damit, oder was?”

“Elena, wir SIND jetzt die herrschende Klasse. Wir streiten uns nicht mehr mit irgendwelchen Schauspielern rum, oder mit Türstehern oder wem auch immer. Da stehen wir jetzt drüber. Das tun andere für uns, die wir dafür bezahlen, im Prinzip.”

“Wie? Was? Ich muss mich von der Tussi von schräg hinten anlavern lassen, und jemand anderes gibt ihr auffe Schnauze?!”

“Genau! Ich lasse sie entlassen, wenn du dich über sie geärgert hast.”

“Cool.”

Sie schmiegte sich an mich. Sie war so sanft geworden in letzter Zeit.
(Lottmann, GK: 300)

El personaje de Elena Plaschg, pareja del protagonista durante gran parte de la novela, no ha nacido en el seno de una familia acomodada y es caracterizada a lo largo de la narración como una persona de clase baja, sin educación. Pero esta conversación mantenida por la figura central de la novela y el personaje de Plaschg le revela al lector un retrato de la sociedad que goza de una buena posición económica, caracterizada como elitista y endogámica y a la que intenta seguir perteneciendo el protagonista.

Las personas pertenecientes a este círculo social son representadas a través de las conversaciones o actitudes que mantienen hacia el protagonista, tanto figuras relevantes del mundo cultural, educadas y baluartes de las buenas maneras, así como personajes para quienes el valor de la persona reside plenamente en sus posibilidades económicas, más que en las aptitudinales.

La constante motivación del protagonista por no ser excluido de este selecto grupo es el impulso que le lleva a desarrollar las estratagemas presentadas a lo largo de la novela y a tomar las decisiones que aparecen a largo de la narración. Con esta

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

estrategia Lottmann convierte al personaje protagonista en un retrato del extracto social más acomodado, al cual analiza y critica su entorno a través de sus reflexiones o los monólogos interiores desarrollados a lo largo de la obra.

Esta crítica a la sociedad también es realizada en la novela de 2014, *Endlich Kokain*, a través de las posibilidades que el *New Journalism* ofrece al autor alemán.

“Mein Psychotherapeut meint immer, ich hätte das Zwangsdanken, ausgenutzt zu werden...”

Sie war also in Therapie. Natürlich war sie das. Auch das kostete Geld, das vom Geliebten kam, wie sie sogleich erwähnte. Sie sagte das tatsächlich voller Dankbarkeit. Sie war ein gutes Mädchen. (Lottmann, EK: 68)

En el caso de esta segunda obra existen diferencias narratológicas con respecto a *Der Geldkomplex*, muestra de la capacidad de Joachim Lottmann para buscar el efecto realista a través del estilo del *New Journalism*. En *Endlich Kokain* la presencia de la figura del narrador heterodiegético hace que la narración pierda esta participación de los personajes secundarios y su caracterización dependa de la descripción que el narrador haga de ellos, aproximando el texto al campo literario pero manteniendo el tono cercano a la prosa periodística.

Los personajes son dibujados como figuras estereotipadas, bien destacando el ámbito profesional, bien aportando datos sobre su personalidad. Su tipificación tiene como resultado la presentación de un estrato específico de la sociedad.

Xenia war eine verkrachte ewige Studentin, ohne Einkommen, ohne Geld und süchtig. Noch einmal diese herrlichen Rahmenbedingungen: Sie war 27 Jahre alt, wunderschön, im 18. Semester und gerade deswegen Lichtjahre vom Examen entfernt. Sie würde keineswegs den nehmen, der jung, stark, potent und attraktiv war, sondern den, der ihr Kokain gab! DER war für sie interessant, DEN würde sie lieben: Stephan Braum! (Lottmann, EK: 60)

La construcción de los personajes es desarrollada de forma completa gracias a las conversaciones y los monólogos presentados a lo largo de la narración, pues la aportación de información añadida al discurso narrativo de la novela proporciona al lector una visión de las figuras que comparten espacio durante el desarrollo de la acción que pretende ser global y objetiva.

El texto puramente periodístico evitaría estas formulaciones, plasmando únicamente la información más relevante para la acción, pero el *New Journalism* pretende mostrar la acción desde su interior, formando parte de ella, para lo que mantiene todos los elementos que participan en la acción, incluyendo los matices que una conversación o una reflexión aportan, tanto sobre quien la realiza como acerca de aquello que supone el centro de esta dialógica.

3.1.2. *Third-person point of view* o la subjetividad del testigo

En su búsqueda por aportar cercanía al relato, el *New Journalism* aporta la visión de una tercera persona a los hechos narrados. Esta voz debe estar involucrada en la acción, siendo partícipe de lo narrado y así aportar y trasladar al lector la realidad emocional del suceso.

[...] is the technique of presenting every scene to the reader through the eyes of a particular character giving the reader the feeling of being inside the character's mind and experiencing the emotional reality of the scene as he experiences it (Kallan, 2001: 73)

La prosa de Lottmann consigue llegar a esta sensación de inmersión por parte del lector en la mente del personaje central tanto a través del narrador autodiegético de *Der Geldkomplex* como con el narrador heterodiegético de *Endlich Kokain*. En la novela dedicada a la crisis económica, esta técnica es llevada a cabo por la figura protagonista y complementada por los personajes secundarios, quienes construyen el escenario a partir de las vivencias que experimentan y que llegan al lector a través del narrador, mientras que en *Endlich Kokain* el trasfondo social se dibuja en las palabras del narrador al plasmar las observaciones surgidas de los diálogos o actitudes mantenidas por los personajes secundarios. Ambas posibilidades consiguen situar al lector en el centro de la narración, traspasando la frontera entre periodismo y literatura.

Pese al distanciamiento que *a priori* pudiera suscitar la utilización de un narrador en tercera persona en comparación con el relato transmitido por un narrador homodiegético, se puede observar que el primero introduce la historia asemejando el tono a la neutralidad característica del género periodístico, pero las interjecciones que ofrece muestran su capacidad de conexión con el protagonista.

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

Es war der zweite Frühlingstag des Jahres, der 4. März 2013, als Stephan Braum einen jungen Mann traf, der sein Leben – wenn das, was er bis dahin würgend dahingestottert hatte, Leben genannt werden kann – auf den Kopf stellte. Und der dennoch bald keine Rolle mehr spielte in Stephan Braums befremdlicher Biographie. (Lottmann, EK: 7)

Esta contextualización de los personajes también es importante al abordar los personajes secundarios. En *Der Geldkomplex* los personajes secundarios cobran un valor añadido al actuar como tipificación de la sociedad: el personaje de Elena Plaschg representa al proletariado más iletrado, la joven estudiante Luna simboliza las consecuencias de las acomodadas segundas generaciones y el escritor y periodista Sascha Lobo muestra la complejidad con que el término solidaridad es entendido en las clases sociales más privilegiadas: una obligación incómoda, fácilmente salvable a través del dinero, pero sin implicación personal ni sacrificios. Mediante el desarrollo activo de estos personajes, a través de sus acciones y discursos, Lottmann ofrece un retrato de la realidad social que contextualiza la novela, pero salvaguardando al lector de cualquier discurso moralizante o didáctico. El autor alemán deja en manos del lector la opción de desarrollar una crítica hacia el entorno dibujado en la narración.

Endlich Kokain, por su parte, presenta sin tapujos la hipocresía del mundo del arte, en el que las apariencias sociales, de crítica o éxito han ido ganando protagonismo frente al contenido que deberían ofrecer. Esta exposición de la realidad se realiza a través de personajes sin escrúpulos que se alimentan gracias al éxito de los demás, como la marchante de arte Ursula Töle, la joven drogodependiente y buscavidas Xenia o el artista pendenciero Hölzl, a quien el éxito hace que se le perdonen todos los excesos.

La elaboración de este muestrario a través de la figura del narrador –en primera persona en el caso de *Der Geldkomplex* y del narrador heterodiegético en *Endlich Kokain*– convierte al lector en ese testigo subjetivo e implicado en la obra tan característico del *New Journalism*.

Un rasgo esencial de la obra de Lottmann es la dependencia para su análisis del contexto que circunscribe la acción narrada, pues la finalidad de denuncia que reina en sus obras convierte la realidad social que las enmarca en el foco de atención. En *Der Geldkomplex*, el autor alemán realiza un retrato del comienzo de la crisis económica mundial en Alemania en 2008. A través de las experiencias vividas por el personaje de Jolo, Joachim Lottmann denuncia la mala gestión de las medidas burocráticas, en

concreto la ley Hartz-IV³¹, para combatir la pobreza y fomentar la igualdad de oportunidades sociales entre aquellos más desfavorecidos:

Beispielsweise sei das Hartz-IV-Gesetz verfassungswidrig, da die in Mithaftung lebenden Personen der Bedarfsgemeinschaft zu einer Art Arbeitsdienst gezwungen würden, vor allem die in eheähnlichen Gemeinschaften, bei denen die unter 25jährigen Stiefkinder nicht mehr ausziehen dürften.

Wie bitte? Warum lebten die denn auch in so scheußlichen “eheähnlichen Gemeinschaften”, warum heirateten die nicht ordentlich? Liebten die sich nicht? Dann sollten sie auch nicht rumficken und die Stiefkinder da mit hineinziehen. Aber wieso waren die schon 25 und durften nicht ausziehen? Ach so, wenn sie auszogen, kriegten die Alten kein Geld mehr für sie. (Lottmann, GK: 55-56)

El protagonista lamenta a lo largo del primer capítulo el malgasto que se hace desde las instituciones del dinero público por, entre diversos motivos, los prejuicios existentes acerca del concepto de pobreza y la imagen que se tiene de esta en la sociedad occidental en general y en la alemana en particular:

Ich hätte ihr gern gesagt, dass ich verarmt sei, dass ich altes Knäckebrötchen fremder Leute essen musste, dass ich bedürftiger war als alle ihre verdammten Hartz-IV-Berufssarmen. ICH war es, auf den sie gewartet hatte, nicht diese Sozialschmarotzer in Lichtenberg. (Lottmann, GK: 128)

Toda la acción en *Der Geldkomplex* es desarrollada a través del personaje protagonista, siendo este la herramienta de la que se sirve Lottmann para hablar sin tapujos ni consideraciones hacia la corrección política sobre una situación que acabará afectando a toda la sociedad, independientemente de su prestigio, posición social u ocupación. La crisis económica aparece retratada a través de las vicisitudes que vive el protagonista, en las que denuncia los esfuerzos que tiene que hacer no solo para subsistir, sino también para ser capaz de hacerlo lo más discretamente posible, aunque ello suponga llevar a cabo tretas más propias de un pícaro que de un afamado escritor:

³¹ El 1 de enero de 2003 entró en vigor la *Gesetz für moderne Dienstleistungen am Arbeitsmarkt* en el gobierno presidido por el canciller alemán Gerhard Schröder como un paquete de medidas para la lucha contra el desempleo. Esta ley fue concebida un año antes por Peter Hartz –hasta el momento miembro de la junta directiva de la compañía Volkswagen y después asesor del canciller Gerhard Schröder–. El paquete de medidas legislativas fue presentando diversas modificaciones a lo largo de los años hasta llegar a la *Viertes Gesetz für moderne Dienstleistungen am Arbeitsmarkt* o *Arbeitslosengeld II* el 1 de enero de 2005. Conocida comúnmente como *Hartz-IV* o *ALG II* es la ley que unificó las prestaciones por desempleo para parados de larga duración con las ayudas sociales.

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

Ich war auch hier zum Weltmeister des Sparens geworden. Als die Rechnung der Telekom zu hoch geworden war, war ich zu "Alice" gewechselt, danach hatte ich "Alice" in einen künstlichen Beschwerdekrieg verwickelt, der mir Zeit einbrachte. [...] Auch AOL schuldete ich die letzten Beiträge, und die städtischen Gaswerke forderten 1538,22 Euro von mir, zahlbar in zehn Tagen. Ich konnte also noch zehn Tage kochen, vorausgesetzt, ich besaß dafür die nötigen im Garzustand befindlichen Lebensmittel. (Lottmann, GK: 64)

Esta técnica será utilizada por Lottmann a lo largo de toda la obra, incluso para definir el perfil del personaje de Jolo. El dibujo de su carácter se realiza a través del monólogo interior, pero también a través del punto de vista de los personajes secundarios como Elena Plaschg, pareja sentimental del protagonista a lo largo de la obra:

"Warum bezahlst du nicht? Irgendwann werden sie die Bullen holen! Du bist doch stinkereich. Du bist doch in den Medien. Du bist ein verdammter Schriftsteller, verdammte Scheiße! Deine Bücher verkaufen sich wie geschnitten Brot. Du hast einen Vertrag mit einer verdammten Scheißzeitung. Du musst doch drei Euro haben! Wo ist das Geld?" (Lottmann, GK: 37).

Todas las consideraciones realizadas por el personaje de Plaschg a lo largo de la narración acerca de la situación económica de Jolo estarán relacionadas con las connotaciones sociales que conlleva el prestigio profesional: una situación acomodada económicamente.

De esta forma, las apreciaciones ofrecidas por el protagonista Jolo y por los personajes secundarios construyen el escenario social en el que se circunscribe la obra y aportan verosimilitud y realismo a la denuncia que pretende plasmar Lottmann en su literatura, invitando al lector a valorarlo mediante el testimonio implícito y personal del narrador.

Endlich Kokain, por su parte, mostrará la cara menos conocida del mundo del arte y de la cultura en general. Un mundo en el que los excesos, los actos moralmente reprochables y la importancia de la fama aparecen descritos con total naturalidad, como elementos cotidianos dentro de dicha esfera social:

Ursula Töle, die seltsame Vertraute Hölzls, setzte ihn unter Druck. Sie wusste mehr über Hölzl als dieser selbst. Natürlich hatte sie Braum kriminelles

Treiben als erste durchschaut. [...] Er rief bei Harry Schmeling an, dem eigentlichen Galeristen Hölzls. Zum Glück waren beide, Ursula Töle und Harry Schmeling, selbst keine Freunde der Polizei. Schmeling war im Gegenteil sehr daran interessiert, seine millionenschwere Ware nicht durch einen Fälschungsskandal zu gefährden. So ähnlich dachte auch Ursula Töle, die ebenfalls ihre persönlichen Aktien im Hölzl-Business hatte. (Lottmann, EK: 193)

De esta forma, “the illusion of seeing the action through the eyes of someone who was actually on the scene and involved in it, rather than a beige narrator” (Wolfe/Johnson, 1973: 18) que Wolfe acuñó como *third-person point of view*, es conseguida a través del discurso del personaje principal en el caso de *Der Geldkomplex* y de la narración tan cercana a los pensamientos y reflexiones del protagonista en la novela *Endlich Kokain*.

3.1.3. *Scene-by-scene construction* o la contextualización global

La técnica narrativa *scene by scene* cobra un especial protagonismo en la prosa de Joachim Lottmann, pues al estar las escenas narrativas tan estrechamente unidas al contexto social en que fueron desarrolladas muestran un alto grado de dependencia hacia este.

Este recurso narrativo responde a una de las marcas de descripción cultivadas por el *New Journalism* en sus narraciones, donde las descripciones están incluidas en la narración, desarrollándose con ella “[...] *in dramatic scenes, rather than through a summary of events*” (Hollowell, 1977: 26). Para ello Lottmann emplea las descripciones que realizan de forma activa los personajes de las novelas y las reflexiones que exponen los protagonistas a lo largo del relato; con estos elementos el autor alemán aporta información detallada y explícita sin interrumpir la narración mientras aporta un alto grado de simbolismo a los hechos narrados.

Este simbolismo se une a la función del narrador para construir la denuncia social que guía cada una de las obras de Lottmann, pues cada acción es descrita minuciosamente, a través de la visión del narrador lo que le confiere el carácter independiente propio del *New Journalism*:

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

the reader is transported to an action that speaks for itself. The effect corresponds to that third-person point of view [...] a story without a storyteller (Kallan, 2001: 74)

El narrador no ofrece ninguna conclusión o resultado, la escena se desarrolla para que el lector sea quien haga una valoración de lo ocurrido. La técnica de construcción escénica consigue que la voz del narrador pase a formar parte del escenario descrito.

Zu Hause wollte er ins Internet gehen, um über Kokain, Opium und Heroin zu recherchieren. Ihm fiel aber als erstes eine Mail einer alten Freundin auf, die ihm ein Buch empfahl. Auch sie wollte offenbar auf seine missliche Lage Bezug nehmen, denn das Buch hatte den Titel "Was sterbende Menschen am meisten bereuen". Es gab gleich einen Link zu einem Interview dazu, in dem der Verfasser breit über das letzte Stündlein der Menschen berichtete. Er war nämlich Sterbebegleiter, seit 18 Jahren schon. Demnach bereuten die Leute allesamt und übereinstimmend, zu wenig wirklich gelebt zu haben. [...] Aber Stephan Braum spürte: Diese Leute bereuten, so gelebt zu haben wie er, und genau deswegen mussten sie nun sterben. [...]

Die ersten belastbaren Informationen über die Erwägung gezogene neue Medizin bekam er sehr rasch bei Wikipedia. Dieses Unternehmen war eine Art Lexikon der Neuzeit und jeder benutzte es. Es hatte 150 angestellte Mitarbeiter und 450 Millionen User. Somit kamen auf einen Angestellten 30 Millionen Kunden. Stephan Braum, als altmodischer, schrullenhafter Knacker, verließ sich immer noch lieber auf den Großen Brockhaus, also auf sein 2-bändiges tonnenschweres Konversationslexikon. In diesem Fall aber wollte er plötzlich ganz up to date sein. (Lottmann, EK: 12-13)

La capacidad narratológica de Lottmann da muestra de la riqueza narrativa que le confieren los medios propios del *New Journalism*, pues es capaz de mostrar al lector las reflexiones del protagonista –ya sean acerca de la muerte o sobre la información acerca de la plataforma *Wikipedia*– mientras la acción continúa, transformando al público en testigo de los hechos narrados al evitar el filtro que una voz narrativa tradicional produce en el lector.

Pese a que, originalmente, el estilo del *New Journalism* comprendía las obras narradas en tercera persona, Joachim Lottmann hace que, en combinación con los recursos propios del género de la autoficción, la descripción sea realizada desde la perspectiva del narrador autodiegético, como sucede en *Der Geldkomplex*, donde el

lector queda enfrentado de nuevo a la acción, como un espectador directo de lo acontecido:

Am nächsten Morgen, eigentlich mitten in der Nacht, schlich ich aus der Wohnung. Es war erst vier Uhr, und man konnte Elenas Schnarchen bis ins Treppenhaus hören. Der Fernseher war noch an, es lief die Wiederholung der Sendung, die wir nach unserem Streit gesehen hatten, "Das Model und der Freak", mit Monica Ivancan. Es ging dabei darum, dass ein nacktes Model, also Monica Ivancan, einem verklemmten Loser, der noch Jungfrau war, die sexuelle Beichte abnahm, also wie er wichste und wie oft und wie lange und so weiter. Ich hatte es unter Krämpfen mitangesehen, damit Elena keinen Verdacht schöpfte und bald einschlief, auch ohne Koks. (Lottmann, GK: 164-165)

Esta técnica de narración *scene-by-scene* se combinará ocasionalmente en las obras de Lottmann con recursos para eludir el hilo temporal, como la analepsis o la prolepsis, en momentos faltos de acción significativa para la narración. La intención última de estos saltos temporales no será obviar escenas de la acción, pues son estas las que conducen a la narración, sino utilizarlas como herramientas para la definición de los personajes. Estos personajes son quienes funcionan como catalizadores del motor de la acción narrativa, ya que el verdadero objetivo de la narrativa de Lottmann es la crítica social. La acción adquiere una función vehicular, desarrollándose a través de los personajes, a quienes acompaña en su peregrinaje narrativo con una finalidad presente a lo largo de toda la obra: la crítica y denuncia social.

En el caso de *Der Geldkomplex* los elementos anacrónicos ayudan a componer y reflexionar sobre el presente del antihéroe Jolo. La plasmación de los recuerdos sirve para que el lector pueda comprender de forma global la situación del protagonista, cómo ha caído en desgracia económica a pesar del éxito cosechado durante tantos años con sus publicaciones.

Es war sehr heiß, als ich vor dem Pantheon stand. Die berühmte römische Hitze im Juli. An dem Brunnen des Vorplatzes hatten Carla und ich immer gesessen, sie eine erfolglose Galeristin, ich ein erfolgreicher Schriftsteller. Ich setzte mich wieder hin. Die gelbliche zerbeulte Sommerhose sah hier in der Hitze gar nicht so übel aus wie in Deutschland. Man konnte sie mit etwas Toleranz und Menschenliebe für Freizeitkleidung halten. [...] So etwas hatten Carla und ich ja wirklich gehabt: ein Haus direkt am Strand, privat geführt, nur für uns. (Lottmann, GK: 170)

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

En el caso de la novela *Endlich Kokain*, el narrador realizará breves referencias al pasado para ayudar a construir la figura de los personajes de la novela, tanto de su protagonista como de los personajes secundarios que le acompañan a lo largo del relato.

[...] War auch er Kokainist? Er glaubte es nicht, denn gerade dieser Künstler hatte die geistige Klarheit zu seinem Markenkern erkoren. Draschan trank noch nicht einmal Bier oder Kaffee. In seiner Studentenzeit hatte er allerdings alles genommen, was der Drogenmarkt hergab. (Lottmann, EK: 30)

Jetzt war es das. Rebecca fand zu ihren Lachsalven zurück, und sie steckte mich sogar an. Sie konnte so herrlich dreckig lachen, so vital, dass man glaubte, die ganze Bourgeoise zusammenkrachen zu sehen beziehungsweise zu hören. Sie kam ja aus einer der ersten Familien des Landes. Mit 16 war sie von zu Hause weggelaufen. Mit 18 hatte sie ihr erstes Kind bekommen, irgendwo in Marokko. Alles war kaputt und anarchisch verlaufen, bis sie langsam zu sich selbst fand, besser gesagt, sie selbst qua Eigenschöpfung herstellte. Ohne die zehnjährige Koksphase wäre das nicht möglich gewesen, und sie dachte gern daran zurück. (Lottmann, EK: 53)

El efecto conseguido por Lottmann en su prosa es dotar de relevancia a los detalles en los escenarios que describe, que constituirán la crítica social que revela la narración paulatinamente. Esta minuciosa representación de los hechos es llevada a cabo, o bien por un narrador autodiegético -como sucede en *Der Geldkomplex*-, o bien por la combinación de narradores autodiegético y heterodiegético que presenta Joachim Lottmann en *Endlich Kokain*, lo que provoca que la realidad presentada tome apariencia de parcialidad y, por lo tanto, de subjetividad.

La parcialidad sugerida en la elección de detalles presentados domina las tendencias nombradas anteriormente: la conducción de la narración a través de los diálogos, monólogos y reflexiones de los personajes y la detallada composición del escenario en el que suceden estas acciones son trasladadas al lector a través de un narrador capaz de difuminarse para darle una falsa apariencia de objetividad al relato. Estableciendo un símil filmográfico, es posible afirmar que la cámara, es decir, el lector, fija su atención en todo aquel objeto, persona o ambiente donde lo haga la mirada del actor, aquí el protagonista. El efecto conseguido es el de obtener una perspectiva incompleta del contexto por la subjetividad en la elección de los elementos descritos.

Ich hatte aber ein freundschaftliches, ja inniges Verhältnis zu meiner Kontoführerin, einer attraktiven Ostfrau um die 45 mit dem Namen Flegel,

und ich brachte sie dazu, das Konto offenhalten zu wollen. Bald käme das Geld, das große Geld vom Verlag, sagte ich ihr, und dann gäbe es nie, nie, niemals wieder Sorgen. Diese Frau Flegel war wirklich der *burner*. Sie war äußerst gepflegt und wirklich schön, dazu altmodisch. In ihren Augen schickte es sich wohl nicht für eine Dame jenseits der vierzig, noch zu flirten. Ich tat es deshalb um so mehr und brachte sie immer wieder zum Erröten. Sie hatte sicher seit dem Mauerfall, als der Papa rübermachte und die sechsköpfige Familie allein in Pankow zurückließ, die körperliche Liebe entbehren müssen. Wenn sie Wort gehalten hatte, diese aparte Frau Flegel, die ich einmal völlig unabsichtlich Frau Ferkel genannt hatte, dann war meine EC-Karte noch immer aktiviert. Wenn nicht, würde sie nun bei der Eingabe erschluckt werden. (Lottmann, GK: 245)

En este fragmento de *Der Geldkomplex* el retrato que ofrece el narrador Jolo de este personaje femenino muestra la subjetividad de su narración, pues no existen pruebas fehacientes acerca de la veracidad de sus afirmaciones, pero simultáneamente sirve para denunciar las consecuencias psicológicas que tuvo para los miembros de una generación concreta el pasado reciente de Alemania. Lottmann ofrece de nuevo, a través de las descripciones de los personajes secundarios, un completo retrato social de la Alemania de principios del siglo XXI.

Endlich Kokain mantiene el tono de denuncia característico en la literatura de Lottmann a lo largo de toda la obra, utilizando el estilo propio del *New Journalism* para hacer llegar la crítica al lector.

Schon am nächsten Tag saß er wieder im Wartezimmer, sogar ohne Anmeldung. Es handelte sich um einen Armenarzt, wie er jetzt wusste, und da waren Anmeldungen nicht nötig. [...]
Das Wartezimmer war rührend holzvertäfelt, mit 50er-Jahre-Stühlen möbliert, einem nierenförmigen Couchtisch, auf dem Gratis-Printmedien lagen, und erstaunlich klein. Unter dem Couchtisch lag ein kleiner Teppich, an der Decke hing ein Kunststoff-Kerzenleuchter. Die Armut war wohl ausgestorben im reichen Wien, jedenfalls war außer Braum nur noch ein Patient im Zimmer, ein Obdachloser. [...] Der Obdachlose ging auf Krücken und steckte in einem Adidas-Turnanzug, als wäre er schon im Krankenhaus. Er trug ein jugendliches Base Cap und einen langen weißgrauen Islamistenbart. Die ganze Zeit wartete unten ein Taxi mit laufendem Motor auf den Typ. War das vielleicht sogar ein Altjunkie? (Lottmann, EK: 55)

Este fragmento de *Endlich Kokain* traslada al lector la visión del narrador heterodiegético de la obra. El tono que domina el texto al describir la estancia es propio

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

del *New Journalism*, la atención al detalle domina la descripción mientras mantiene el tono informativo propio del texto periodístico. Sin embargo, las referencias sociales expresadas son muestra de la finalidad crítica del texto de Lottmann, pues revela el cambio acontecido en el panorama político vienés entre 2010 y 2014, cuando en las elecciones locales de 2010, el partido de ultraderecha FPÖ (*Freiheitliche Partei Österreichs*) logró un 25,77% de los votos, convirtiéndose en la segunda fuerza más votada de la capital³².

La técnica *scene-by-scene* produce una narración explícita, que expone el mínimo detalle y construye un texto en el que el lector es conocedor de la acción a través de una voz narrativa que consigue fusionarse con los hechos narrados gracias a los monólogos o reflexiones de los personajes y al uso que se hace del significado contextual de los elementos destacados en la narración de los diferentes escenarios. Esta atención a la especificidad del escenario en que se mueven los personajes, el significado que cobran determinados objetos o la combinación de estos colaboran en el desarrollo de la crítica social sobre la que Lottmann construye su obra.

En contraste con los textos periodísticos, cuya finalidad es aportar una información veraz de forma neutral, el *New Journalism* aporta los detalles más nimios en un texto para ofrecer al lector toda la información posible, transformando al público en un testigo del relato e involucrándole de esta forma en lo acontecido.

A las minuciosas descripciones que ofrece el estilo del *New Journalism* presente en la prosa de Joachim Lottmann se debe sumar el significado añadido que cobran los símbolos de estatus social que utiliza Lottmann y que Tom Wolfe bautizó como *autopsia social*.

3.1.4. Recording of status-life symbols o la autopsia social de Wolfe

Entre las innovaciones desarrolladas por el *New Journalism* se encuentra la elaboración de minuciosas descripciones realizadas con atención al mínimo detalle: los gestos, modales y costumbres ayudan a crear una imagen de los personajes descritos, pero también lo harán la decoración de las paredes o el color escogido para los muebles del lugar dónde se desarrolla la escena.

³² Datos extraídos de la web <https://www.wien.gv.at/english/NET-EN/GR101/GR101-109.htm>

Recording status-life symbols involves observing all the ways people communicate. It includes noting everyday gestures, habits, manners, customs, styles of furniture, clothing, decoration, styles of traveling, eating, keeping house, modes of behaving towards children, servants, superiors, inferiors, peers, plus the various looks, glances, poses, styles of walking and other symbolic details that might exist within a scene. (Kallan, 2001: 74)

Tom Wolfe acuñó esta técnica como “autopsia social” (Wolfe, 1973: 30) pues aporta una información muy valiosa acerca del estatus social al que pertenecen los personajes y ayuda, por lo tanto, a completar la descripción gracias al conocimiento contextual que aporta el lector.

En el caso de la narrativa de Joachim Lottmann, la autopsia social no es utilizada solo como técnica estilística para la descripción, sino que también debe valorarse por su finalidad reivindicativa y crítica. Si Lottmann utiliza la técnica *scene-by-scene* para componer la descripción de los personajes, la autopsia social derivada de la revelación de sus actitudes, gestos y consideraciones en escenas propias de la cotidianidad serán clave para mostrar los diferentes matices que perfilan a estas figuras, herramientas indispensables en la construcción de la denuncia social que refleja cada una de sus novelas.

La narrativa de Lottmann permite realizar un análisis de la sociedad a través de los personajes presentes en su narrativa, gracias a las relaciones interpersonales observadas por el protagonista, así como a las reacciones espontáneas de estos y cuya carencia de corrección política permite al autor ofrecer una cruda representación de la sociedad. En ocasiones las descripciones realizadas parecen responder a un muestrario de clichés sociales, pero esta tipificación de los personajes es utilizada como vía para la aproximación de las figuras al lector, manteniendo la contextualización ofrecida tan necesaria en la prosa de Lottmann, pues el autor disecciona la sociedad contemporánea a través de la estereotipación de los personajes.

En *Der Geldkomplex* encontramos esta tendencia en la construcción de todos los personajes, especialmente en el de Jens Tuborg, quien es descrito en diferentes momentos de la narración:

[..] Jens Tuborg, ein etwas älterer junger Mann, etwa 34 Jahre alt, der mit einer mädchenhaften Professorientochter zusammenlebte. Er wirkte männlich, kräftig und ernsthaft, sprach mich aber stets in meiner Funktion als öffentliche Person an, was ich hasste. [...] Der Mann war die Pest. Ich weiß nicht, ob er ein Karrierist war. Er verhielt sich fast so. Oder war er in Panik, weil er mit 34 immer noch wie ein Student leben musste? Wahrscheinlich zahlte die Professorientochter das Appartement. (Lottmann, GK: 14)

Er war ewige 32, also wahrscheinlich 38 Jahre alt. Da er aber die für sein Alter normalen beruflichen Erfolge nicht vorweisen konnte, gab er sich immer noch wie ein junger Mann – was übrigens alle in Berlin-Mitte taten. Niemand erreichte dort die normalen beruflichen Erfolge. Er kleidete sich also wie ein Student, verhielt sich auch so und war auch einer. Seit vielen Jahren schrieb er angeblich an seiner Doktorarbeit, damit der bereits 1999 erreichte Magistergrad nicht das Ende jeglicher gesellschaftlicher Verankerung bedeutete. Ich verstand schon, dass er allmählich jeden, der ihm vor die Flinte kam, nur noch "abschöpfte". Ihm selbst fehlte es an jeglicher Originalität. Schon seine Stimme war entsetzlich: eintönig, narrend, roboterhaft. (Lottmann, GK: 204)

Para su descripción el autor aporta información referida a su estatus social. El retrato de Jens Tuborg como el eterno estudiante, frustrado por la falta de éxito profesional, necesita que el lector sea conocedor de la situación que los estudiantes universitarios en Alemania suelen experimentar. Asimismo, la mención a la situación generalizada de los habitantes de Berlin-Mitte muestra la estrecha relación que la narrativa de Lottmann guarda con el contexto social del momento.

Endlich Kokain es muestra también de esta técnica. Las actitudes demostradas por los personajes suponen una denuncia en torno a la hipocresía existente en el mundo del arte, la permisividad ante determinadas actitudes sujeta al éxito de quien las acomete o de la estigmatización que supone el consumo de drogas en caso de no pertenecer a un grupo social de élite:

Da war zum Beispiel der Hölzl, ein stadtbekannter, sogar landesweit bekannter Künstler, Braum kannte ihn gut, ja *alle* kannten ihn gut. Man wusste auch, dass er exzessiv viel trank, und das liebten alle sogar an ihm. Er war der originellste, lustigste, liebenswerteste Mensch weit und breit, immer zu schrägen Scherzen aufgelegt [...]. Dass er auch kokste, war bekannt und völlig normal. Nun aber erfuhr Braum, dass Hölzl längst am Ende war, heillos überschuldet, ausgebrannt, kreativ ausgeholt, emotional erkaltet, impotent, trotzdem sexsüchtig, körperlich im Wrack, mit 100 000 Euro im Minus bei der Bank, vom Dealer gerade noch geduldet. [...] Er stand sogar vor einem weiteren großen Sprung nach oben. Denn in der Kunstwelt wurde es honoriert, wenn jemand sozusagen sein Leben für das Werk aufs Spiel setzte (Lottmann, EK: 47 – 48)

El personaje de Hölzl goza de un doble valor, pues a la crítica mostrada por Lottmann se une la información contextual que rodea a este personaje –inspirado en el artista alemán Martin Kippenberger³³–, muestra de la tendencia que los autores adscritos al *New Journalism* manifestaban al presentar a destacadas figuras de la política, las artes y los medios de comunicación dentro de un hilo argumental sujeto a la realidad social y política del momento. En *Der Geldkomplex* aparecen abundantes figuras del ámbito de la cultura, además del ya mencionado Kippenberger, como Sascha Lobo, de los medios de comunicación –Matthias Matussek– o la mención a otros como el presentador de televisión Dieter Bohlen, el crítico literario Diedrich Diederichsen o el expresidente de los Estados Unidos, Barack Obama. En *Endlich Kokain* el elenco de personajes que acompaña a Stephan Braum también es fácilmente reconocible en el mundo de la cultura vienesa y alemana: Boris Becker, Harry Lybke –rebautizado como Harry Schmeling–, Rainald Goetz, Helene Hegemann o uno de los personajes centrales de la obra, Martin Kippenberger, representado bajo el nombre de Josef Hölzl.

Estos personajes de renombre compartirán protagonismo con el denominado *composite character* (Hollowell, 1977: 30) típico en los textos adscritos al *New Journalism*. Este tipo de personajes suponen una extensión de la autopsia social que enunciaba Wolfe, pues necesitan de la universalidad de sus características para ser reconocidos como un tipo. En Lottmann es habitual encontrar la construcción de este *composite character* bajo apariencia femenina, en sus habituales coprotagonistas, como ocurre en *Der Geldkomplex* con Elena Plaschg o la hija del profesor y pareja de Jens Tuborg, Luna, y en *Endlich Kokain* en la piel de los personajes de Xenia o Ursula Töle. La descripción de los *composite characters* se realiza a lo largo de toda la novela. Lottmann estereotipa a estos personajes mediante su representación en diferentes situaciones, aunando en sus figuras rasgos representativos de todo un estrato social que mantendrán a lo largo de toda la historia, sin que se produzcan cambios en los valores morales o rasgos sociales que presentan.

De esta forma podemos encontrar un dibujo perfectamente perfilado de la figura de Elena Plaschg, imperturbable ante los esfuerzos que realiza Jolo por educarla de acuerdo con lo considerado correcto por el escalafón social al que él, *a priori*, pertenece

³³ Cf. §2.2.5., pp. 57 – 61.

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

y moldearla según los estándares sociales que caracterizan a la clase social más pudiente. Lottmann hace uso del ideario universal en cuanto a estereotipos, representando a esa figura joven, presente en muchos medios de comunicación de masas, cuya única cualidad parece residir en su físico y en la capacidad de explotación sexual de este para lograr el ascenso social y el mantenimiento económico, sin presentar ningún otro tipo de valía:

Und ebenso Unterschichtsmädchen wie meine damalige "Freundin" Judith. Sie hieß natürlich nicht Judith, [...] Ich sage also, sie hieß Elena, Elena Plaschg, und kam aus der Unterschicht. Ihr wirklicher Name war natürlich viel echter und einprägsamer, und sie kam auch nicht direkt aus der Unterschicht, sondern von der Straße. Das klingt nun noch schlimmer, soll aber nur heißen: Sie wurde auf der Straße sozialisiert, etwa ab dem zehnten Lebensjahr. (Lottmann, GK: 7)

Sie war ein intelligentes, lustiges Mädchen, hatte aber die fixe Idee, ich könne, würde, müsse, solle und wolle ihr GELD geben. [...] Sie war 27, ich zirka 20 Jahre älter und somit ganz automatisch und objektiv ein sogenannter Sugar Daddy. (Lottmann, GK: 8)

Aber Straßen- oder Unterschichtsmädchen sind nicht nachtragend. (Lottmann, GK: 9)

Sie rutschte unruhig hin und her, dachte ersichtlich an ganz andere Dinge und fragte schließlich, wann sie endlich "ihr Geld" bekäme. Wieso "ihr Geld"? Was stand ihr denn zu? Und nun begann sie IHRE Litanei, dass die Miete nicht bezahlt, das Telefon bald abgestellt sei, sie Schulden bei "Freunden" habe und dergleichen. Alles wie immer. In ihrem Portemonnaie steckten viele Hundert Euro, auch wie immer. Für den Koksdealer wahrscheinlich. [...] Trotzdem hatte ich eines Tages kein Geld mehr für das Biogemisch. Ich konnte also Elena Plaschg nicht mehr durchs Nachtleben kutschieren. Nun war es nicht mehr weit, bis ein neuer Sugar Daddy rekrutiert werden würde... (Lottmann, GK: 10)

So war das oft. Die Leute starrten Elena entweder hasserfüllt an, oder sie achteten gar nicht auf sie. (Lottmann, GK: 85)

Elena fand die anwesenden Frauen toll, die allesamt operiert, geliftet, gebotoxt waren, alle blond, alle 32, laut Pass 38 Jahre alt: deutsche Schauspielerinnen im öffentlich-rechtlichen Dauereinsatz, gut im Geschäft, forever young und scheußlich. (Lottmann, GK: 155)

Für Elena Plaschg ging ein Menschheitstraum in Erfüllung. Sie las die neuesten Schmuddelstorys über einen Mann, den sie persönlich kannte, der

mit einer Frau schlief, die vorher mit Jude Law geschlafen hatte! Damit war Elena auf Augenhöhe mit dem ganzen Hollywood-Personal dort, also der Glamourwelt. (Lottmann, GK: 212)

Siguiendo la línea mostrada en *Der Geldkomplex*, Lottmann presenta en *Endlich Kokain* el personaje de Xenia, una joven adicta, sin capacidad económica para sustentar sus adicciones que busca en hombres mayores la forma de mantener su tren de vida:

Xenia bettelte, nach Hause fahren zu dürfen. Sie sei endlich clean geworden und wolle nicht rückfällig werden. Die Süße wusste, was ihr bevorstand. (Lottmann, EK: 47)

Xenia, mit der er sich mehrmals unverbindlich getroffen hatte, war gar nicht das, was sie vom sich immer theatralisch behauptete: clean. Sie traf sich mit ihm, weil sie sich Stoff ihm erhoffte. Einmal hatte er ihr etwas "für einen Freund" mitgeben müssen. Das hatte sie natürlich selbst geschnupft. (Lottmann, EK: 59)

Der große Tag war da. Sicher kannte Xenia diese Lage bereits und würde von sich aus ein bisschen was von sich zeigen. Die eine oder andere kleine Gunst, da gab es ja viele Zwischenstufe. Sie konnte etwa harmlos sagen, sie sei vom vielen Herumlaufen so verschwitzt und wolle nur kurz duschen. (Lottmann, EK: 60)

Aber sie hatte natürlich in New York gelebt. Eigentlich kam sie aus Augsburg. Nach dem Abitur hatte sie eine einjährige Weltreise gemacht, mit einer Freundin zusammen, die Heroin nahm. [...] In New York hatte sie ja schon alle wichtigen Künstler kennengelernt. [...] Einmal hatte sie sechs Monate durchgearbeitet, ein speed run, eine Dauereuphorie, ermöglicht durch Kokain. Eine tolle Zeit. (Lottmann, EK: 64)

La función de estos personajes es dual, pues por una parte son una referencia cultural imprescindible para completar la construcción del resto de personajes que acompañarán a las figuras centrales a lo largo de la narración; por otro lado, funcionan como símbolo de una parte de la crítica desarrollada por Lottmann: la autocosificación femenina como forma de vida. A través de ambas figuras el autor muestra al público la motivación oculta de unos roles femeninos comunes en los programas de entretenimiento de los medios de comunicación denominados *programas basura* pero de gran calado entre el público más joven y menos formado.

3.1.5. Conclusiones parciales

La presencia de los elementos que permiten reconocer el estilo del *New Journalism* en la prosa de Joachim Lottmann queda fuera de toda duda, lo que permite una adscripción del autor alemán a este estilo con total garantía. Si bien aquellos autores que desarrollaron este estilo como Truman Capote, Tom Wolfe o Norman Mailer respondían a una voluntad de hacer evolucionar el periodismo de forma paralela a la sociedad, cabe preguntarse cuál es la motivación de Joachim Lottmann para elaborar una narrativa que pueda ser ubicada entre los parámetros estilísticos del *New Journalism*. La respuesta a esta cuestión se encuentra en la esencia del *New Journalism* y el contexto en que fue desarrollado: “a visión of modern America, of styles and attitudes reshaping the country in strange ways” (Weber, 2001: 5). Como sucediera con los creadores de este estilo, la narrativa de Lottmann es un muestrario de la realidad social en que es concebida. *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain* son un retrato de la Alemania de principios del siglo XXI, en la que un sistema capitalista sólidamente instaurado condiciona no solo el mercado, sino también las relaciones sociales o el arte. Joachim Lottmann crea en cada una de sus novelas un detallado escenario de actualidad con el que mostrar el camino que la sociedad alemana está recorriendo. Esta representación aparece en los textos con una doble variante: mediante los rasgos más característicos del *New Journalism* o realizando una innovadora reinterpretación del estilo al incorporar narradores autodiegéticos, como presenta en *Der Geldkomplex*, o al combinar un narrador heterodiegético con un relato desarrollado por un narrador en primera persona, como se puede observar en la novela *Endlich Kokain*. En ambos casos, los relatos juegan con la proximidad del estilo periodístico y aportan referencias propias de la realidad extratextual, logrando dotar de una aparente objetividad a un texto que selecciona cuidadosamente los detalles descritos, para crear un escenario en el que la crítica y la denuncia social formen parte del relato de forma intuitiva para el lector y conseguir contextualizar la narración también extratextualmente.

Pese a que el *New Journalism* supone una óptima herramienta para mostrar el escenario en que la actualidad se desenvuelve, la intencionalidad de denuncia que motiva la narrativa de Joachim Lottmann requiere un aumento de los medios que permitan revelar la verdad escondida en una realidad social que se ve sometida a las

convenciones sociales y los parámetros de la corrección política. Para ello, el autor alemán escoge desafiar las normas establecidas al exponer su propia figura pública, lograda mediante la aportación de elementos autobiográficos e inmiscuyéndose en la acción, reuniendo así los rasgos propios del género de la autoficción y del estilo periodístico *Gonzo* que se suman a los rasgos de una narrativa cuya definición no está completa sin valorar la extravagancia propia del *Camp* emitida con el distanciamiento característico de los dandis.

3.2. *Gonzo Journalism* y autoficción: la omnipresencia del autor

La estilística desarrollada por Joachim Lottmann incorpora en su objetivo de representar la realidad dos herramientas que *a priori* pudieran parecer antitéticas: el juego de la ficcionalidad propio de la autoficción y el compromiso con la actualidad del periodismo *Gonzo*. La combinación de ambos recursos proporciona a las novelas analizadas un carácter individualista que, sin embargo, logra componer una cosmovisión crítica de la Alemania del siglo XXI, pues la contextualización de los hechos narrados posibilita un alcance globalizador en la denuncia social que emiten.

Tanto el periodismo *Gonzo* como la autoficción nacieron en la década de los años 70 del siglo XX –fueron catalogados en el momento de su aparición– y comparten la base de su esencia: la representación del autor en la obra.

Las narraciones *gonzistas* realizan esta alusión desde un texto que parte de la veracidad del periodismo, pero limitándose a exponer el testimonio de lo vivido por su protagonista –quien, además, podrá aderezar estas experiencias con la fantasía de la ficción–. Este estilo comparte con el género de la autoficción la presentación de referencias autobiográficas, así como la posibilidad de incorporar elementos puramente ficticios al relato; pero a diferencia de los textos autoficticios, el estilo *Gonzo* narra el testimonio de lo vivido con un texto comprometido con el momento social desde el que informa, intercalando reflexiones sobre el mundo del periodismo, mientras que la autoficción juega con la representación del autor en la obra a través de sus recuerdos o las coincidencias onomásticas y biográficas, retando al lector a adivinar si los hechos narrados son imputables a su persona o a su imaginación y haciendo necesario un conocimiento del contexto autobiográfico revelado en las obras.

La figura del autor juega, por tanto, un papel primordial en la narración: si bien en ambos casos se hace necesario un conocimiento de la realidad extratextual, en el estilo *gonzo* el contexto que rodea a la noticia cobra tintes de crítica, mientras que en la autoficción constituye el elemento que posibilita el juego de la identificación entre el autor y el personaje. La combinación de ambos aspectos es aprovechada por Joachim Lottmann para construir su característica denuncia social.

3.2.1. *Gonzo Journalism*: definir lo voluble

El término *Gonzo Journalism* es utilizado por primera vez en 1970 por el editor del *Boston Globe Sunday Magazine*, Bill Cardozo, al referirse al artículo periodístico escrito por Hunter S. Thompson titulado *The Kentucky derby is decadent and depraved* (Vitullo, 2016: 7), publicado en la revista *Stalan's Monthly*.

En este artículo, Thompson presentó el derbi de Kentucky de forma inusual, utilizando el lenguaje e innovaciones estéticas características del *New Journalism*³⁴, pero con la particularidad que supuso el narrar la noticia protagonizándola. La propuesta del artículo fue, además, completamente atípica: Thompson, apremiado por la fecha límite de entrega de este, envió a la editorial desde Kentucky todas las notas que había elaborado, sin editar, reescribir ni ordenar (Beef/Torrey, 2008: 21), presentando un texto alejado de los cánones periodísticos de la época e innovador tanto en la forma como en el contenido. La atipicidad del artículo llegó incluso a la representación de las imágenes. Thompson declinó la presencia de un fotógrafo profesional, optando por un dibujante, Ralph Steadman, que trasladase de forma gráfica las experiencias que acumularon el periodista y el artista gráfico durante el derbi de Kentucky en 1970. De esta forma, la personal visión del evento trascendía la palabra y alcanzaba el plano visual.

La publicación de este artículo supuso el inicio de un estilo que, a pesar de las reminiscencias al *New Journalism*, parecía anunciar importantes innovaciones estéticas gracias a la ambigua relación que se establecía al convertir al periodista en el protagonista de la noticia, presentando como hechos sus propias experiencias. De esta forma, no solo rompía con la exigencia de neutralidad, veracidad y contraste que

³⁴ Cf. §3.1., pp. 71 – 95.

caracterizaba al periodismo hegemónico, sino que llevaba el *New Journalism* al extremo de la subjetividad, basando el relato únicamente en sus experiencias, constituyendo así un nuevo estilo: el *Gonzo Journalism*.

Esta tendencia ha sido analizada en numerosas ocasiones desde su nacimiento y sus características han sido recogidas en una serie de definiciones en las que se enfatizan tres elementos: subjetividad, compromiso con el contexto social y político que enmarca la acción narrada y metaperiodismo.

[...] the reader begins to get a picture of genre as one of radical subjectivity, which is politically and socially engaged, which challenges orthodoxies and norms of journalistic practice, which engages with depictions of the body, and which plays with ideas about truth and the epistemologies that allows us to understand the world. (Lerner, 2019: 405)

Gonzo consists of three primary elements: subjectivity, author involvement, and metajournalism. (Vitulo, 2016: 8)

[three] factors, which are essential for Gonzo Journalism: 1) a triple agent³⁵; 2) a certain social and cultural background; 3) a provoking and shocking manner of interpreting facts and events. (Robertnova, 2016: 275)

Estos elementos nacen de la combinación entre la actualidad narrada y la dependencia mostrada por el periodismo *gonzo* hacia la figura del autor, pues es este quien narra la acción desde su punto de vista, convirtiéndose al mismo tiempo en autor, protagonista y narrador; lo acontecido solo existe a través de él, de sus experiencias y observaciones. Esta narración periodística se basa exclusivamente en las experiencias del reportero, quien no recopilará otros testimonios que sirvan de contraste a su versión de los hechos y construirá un texto de visión unipersonal en el que la neutralidad del género periodístico queda anulada. Sus vivencias serán la única verdad que se desprenda del contexto. Si el periodismo se caracteriza por prestar una visión global y neutral de los hechos, el estilo *gonzo* limita estos acontecimientos a lo vivido por el periodista, sesgando de esta forma la información y llevando a entender la subjetividad como la presentación de los hechos reducida a la experiencia del autor.

³⁵ Con el concepto de triple agente, la académica Robertnova define las tres funciones que puede desarrollar el autor en las obras que responden al estilo *gonzo*: autor biográfico, narrador y protagonista simultáneamente. Para un análisis más exhaustivo de este concepto consultar Robertnova, 2016: 275.

La confirmación de esta postura es plasmada por James Green al reflejar la afirmación que hizo Thompson: “I like to get right in the middle of whatever I’m writing about – as personally involved as possible.” (Green, 1975: 108)

La subjetividad que se desarrolla en los textos *gonzo* se encuentra firmemente enmarcada en un contexto de actualidad. Es decir, el relato plasmará las vivencias concretas del reportero en un momento determinado, con el que se encuentra comprometido. El reportaje *The Kentucky derby is decadent and depraved* fue escrito en 1970, con el presidente Richard Nixon al frente de Estados Unidos y el Mercado de Valores estadounidense desplomándose; también es el año de las revueltas estudiantiles y las manifestaciones encabezadas por el *Black Panther Party*. El derbi de Kentucky se celebró dos días antes de que se produjese la *Matanza del 4 de mayo* en la Universidad de Kent, Ohio, como protesta a la invasión de Camboya por el ejército estadounidense. Todo ello se muestra en el artículo *The Kentucky derby is decadent and depraved* a través de las reflexiones o conversaciones mantenidas por Hunter S. Thompson pues, pese a tratarse de un artículo deportivo, este no ignora la problemática que estaba viviendo Estados Unidos en los convulsos años de la Guerra Fría. El compromiso del periodismo *gonzo* con el momento social se extiende a través de todas las líneas del reportaje.

De forma transversal también aparece el tercer pilar sobre el que sustenta el periodismo *gonzo*: el metaperiodismo. Este es entendido como la reflexión desde el periodismo sobre lo que este significa y a su vez desmitifica una profesión que adolece de un lado oculto a los ojos del lector:

[...] o metajornalismo terá, pelo menos, a virtude de desmistificar a profissão aos olhos do público. Explicar quem são os profissionais da informação, com trabalham, como, com quem e onde buscam a informação que dão a conhecer, que faltas profissionais e que excessos ético-deontológicos cometem são, em última análise, o fundamento deste ímpeto de informar sobre os informadores.” (Oliveira, 2010: 10)³⁶

³⁶ [...] el metaperiodismo tendrá, por lo menos, la virtud de desmitificar la profesión a ojos del público. Explicar quiénes son los profesionales de la información, cómo trabajan, con quién y dónde buscan la información que dan a conocer, qué faltas profesionales y qué excesos éticos-deontológicos cometen son, en un último análisis, el fundamento de este ímpetu de informar sobre los informadores. (Traducción propia)

Esta normalización del mundo periodístico aparece en la narración al reflejar las vicisitudes con las que se puede encontrar un reportero durante la elaboración de un reportaje: los problemas de alojamiento o el transporte, la tensión por hacerse con los mejores sitios desde donde informar o las diversas incidencias a las que debe enfrentarse un reportero con los diferentes departamentos de prensa. Thompson revela la cara oculta del periodismo, consiguiendo que el propio periodismo reflexione sobre sí mismo.

Si bien la subjetividad, el compromiso social y el metaperiodismo son los elementos primarios sobre los que se construye el *Gonzo Journalism*, estos adquieren un cariz añadido gracias a la espontaneidad que destila el texto y los personajes provocadores que lo protagonizan. La espontaneidad, en el caso de los textos de Thompson, es el motivo que llevó a Bill Cardozo a calificar como *gonzo* este nuevo estilo. Esta nace con la publicación de las notas de Hunter S. Thompson sin ningún tipo de edición y la elección del término parece influenciada por la variante musical de jazz *gonzo*³⁷, que remite a una forma de tocar música de manera volátil, voluble o inestable (Vitullo, 2016: 8). Esta inestabilidad y volubilidad se reproduce en los personajes provocadores, que aparecen unidos a la celeridad, reminiscencias al alcohol y al consumo de sustancias estupefacientes, propios de las narraciones de Thompson: “a crazed mix of sharp insight, humour, drugs, sex and violence”. (Hirst, 2004: 7).

Esta combinación de elementos construye un texto cuyo requerimiento básico es la representación del autor en la obra y que encuentra en la narrativa de Joachim Lottmann a su máximo exponente en la literatura en habla alemana. Sus obras son una traslación completa del estilo *gonzo* al ámbito literario, consiguiendo su adaptación total gracias a las innovaciones estilísticas que le permiten reemplazar el metaperiodismo por la técnica de la hipertextualidad.

Esta es entendida como la combinación de referencias entre dos planos, A y B, siendo definida por Genette como

toda relación que une un texto B [...] a un texto anterior A [...] en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin

³⁷ El término proveniente del ámbito musical debe su nombre a la composición de jazz titulada *Gonzo*, compuesta por Don Robey y Deadric Malone en 1960 (Vitullo, 2016: 8).

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

A, [...] y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. (Genette, 1989: 14)

En el caso de Lottmann, la reflexión que el autor alemán ofrece acerca de la literatura, la capacidad creadora del escritor e incluso las vicisitudes con que este se puede encontrar durante el proceso creativo son realizadas desde el posicionamiento de la hipertextualidad. Si el metaperiodismo es una reflexión *del* periodismo *hacia* el periodismo, la hipertextualidad posibilita a Joachim Lottmann poner el foco de atención en la actividad literaria y en los condicionantes que existen en su desarrollo.

El autor alemán consigue desarrollar en *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain* sendos relatos dinámicos y reivindicativos que responden a los requerimientos del periodismo Gonzo.

3.2.2. Subjetividad, compromiso social, hipertextualidad, espontaneidad e irreverencia: el estilo *Gonzo* de Joachim Lottmann

Der Geldkomplex y *Endlich Kokain* funcionan como ejemplos literarios de la adaptación de un estilo originalmente periodístico al campo de la literatura. Ambas novelas recogen el contexto social que les rodea cuando fueron concebidas y, como sucediera con el artículo periodístico de Thompson, posibilitan un análisis de este. Sin embargo, a la narrativa de Joachim Lottmann se debe sumar la innovadora estrategia con la que el autor prescinde de las reflexiones acerca del periodismo para amoldar los textos a la literatura, tornando el metaperiodismo en hipertextualidad, para dotar a sus novelas de una mayor complejidad narrativa en diferentes planos textuales.

En los siguientes apartados se muestran diferentes fragmentos representativos de la presencia del estilo *Gonzo* en las novelas estudiadas. La selección y presentación de los textos responde a los cuatro rasgos distintivos del estilo periodístico iniciado por Thompson: subjetividad, compromiso social, la adaptación del metaperiodismo en hipertextualidad y la espontaneidad con que son expuestos los diferentes argumentos en las novelas.

3.2.2.1. Subjetividad *gonzista*: cuando la realidad es versionada

La subjetividad es uno de los rasgos principales al analizar el estilo *gonzo*. Esta tendencia es compartida por Lottmann en sus obras, tanto desde un punto de vista

formal como de contenido. Por un lado, un tono marcadamente periodístico recorre sus obras, fruto de la segunda dedicación profesional del autor: el periodismo³⁸. Por otro lado, en las obras de Lottmann la acción transcurre a través del protagonista, provocando que la realidad que busca mostrar también dependa de la relación que el autor establezca con la acción. En ambas novelas la consumada subjetividad observable en el relato se desarrolla a partir de la sesgada representación de las acciones al plasmar únicamente aquellas protagonizadas por la figura central, careciendo de la visión íntegra y objetiva de los hechos que caracteriza al periodismo. Estos quedan reducidos al eje alrededor del que giran: Johannes Lohmer en *Der Geldkomplex* y Stephan Braum en *Endlich Kokain*.

En *Der Geldkomplex*, novela definida como “[...] das Psychogramm einer Neuen Armut” y “das Buch zur Krise” (GK, 2009: 4), el efecto de parcialidad conseguido al acotar la narración al protagonista confiere a la obra la subjetividad característica del estilo *gonzo*, pues no realiza un retrato global de la crítica realidad en la que está inmersa la Alemania del momento: la caída del Producto Interior Bruto, el aumento del desempleo y el incremento en el número de solicitudes de ayudas sociales no aparecen plasmadas en la obra. El contexto social queda limitado a la afectación que supone para el protagonista, quien abordará estos temas únicamente desde su punto de vista, evitando cualquier tipo de generalización.

MP3-Player hören ist übrigens auch sehr gut gegen den Hunger. [...] Ich hatte ohne alles Zutun 26 Kilo abgenommen. Aus einem ekelhaften alten Fettsack war in den letzten zwei Jahren ein drahtiger, sympathischer, altersloser Mitbürger geworden, dessen Anzüge nur viel zu groß waren. Diese Anzüge hatten etwas Vogelscheuchenhaftes. (GH, 2009: 71)

[...] Zum Glück klingelten diese Prepaidkassen selbst dann noch, wenn man seit Monaten kein Guthaben mehr hatte. (GK, 2009: 89)

Von meinem Einheitsmüsli besaß ich einen ganzen Zentner, das konnte mir so schnell nicht ausgehen. Ich aß in diesen Wochen die Luxusvariante mit Sojamilch und echter Banane. Die Sojamilch ersetzte ich später durch Milchpulver, das ich mit gekochtem Wasser zu Milch machte. Die Banane

³⁸ Es es conveniente recordar que Lottmann compagina su actividad literaria con colaboraciones regulares para la prensa escrita, en medios como *Spex*, *Der Spiegel* y *Frankfurter Allgemeine Zeitung* entre otros, además de compagnar la labor literaria con las publicaciones semanales que realiza en la plataforma digital del diario *taz* a través del blog *Auf der Borderline nachts um halb eins*.

hielt ich lange bei, es gab sie für 80 Cent das Kilo beim netten Obstman. (GK, 2009: 116)

[...] Er gab mir dann immer etwas Geld, weiß Gott nicht viel, aber doch zehn Euro, und das reichte dann wieder für zwei Wochen. (GK, 2009: 120)

[...] Ich sah wohl ziemlich schlimm aus, und meine Hose hatte genau am Knie einen deutlich sichtbaren Riss, so dass selbst alte Freunde nicht mit mir sprachen und meine Nähe mieden. (GK, 2009: 139)

Endlich Kokain supone una variación de las características estilísticas de Lottmann, pues la narración se realiza desde dos planos diferenciados: por una parte, el plano principal, relatado por un narrador heterodiegético y, por otra parte, la narración que se realiza desde el diario del protagonista, con un narrador autodiegético. En la novela dedicada al mundo del arte, Lottmann construye un nuevo personaje, Stephan Braum, quien ejercerá el papel de narrador a nivel autodiegético al construir un relato diarístico cuya motivación es documentar los efectos del consumo de cocaína de la forma más objetiva posible y construir un memorándum de los efectos secundarios del consumo. Sin embargo, este registro deriva en un diario personal que muestra la percepción del protagonista sobre lo acontecido:

Das war Braums gewissenhafter Bericht, ehrlich, wahrhaftig und in einer Weise persönlich, die ihn selbst überraschte. Eigentlich hatte er sein Tagebuch viel wissenschaftlicher geplant. (Lottmann, EK: 54)

El diario como herramienta narrativa limita lo narrado únicamente a aquello experimentado por el protagonista; sin embargo, la narración principal en tercera persona tampoco muestra ningún rasgo de objetividad o visión global de los sucesos. El texto se limita a relatar lo experimentado por el protagonista, desde su punto de vista y obviando la información que pudiera provenir de los demás personajes. La acción solo existe si Stephan Braum se encuentra en ella. Esta parcialidad en la narración, acompañada de la versión ofrecida por el personaje principal en el diario, consigue que resulte imposible para el lector contrastar la versión ofrecida por el protagonista con la de otros personajes.

Er hatte zum ersten Mal Rebecca in ihrer Wohnung besucht. Zu diesem Zweck war er von seiner bisherigen Dosierung - jeweils um Punkt zwölf Uhr

mittags und sieben Uhr dreißig abends ein sechzehntel Gramm Kokain - abgewichen. [...] Nun schrieb er:

Gestern war Mittwoch, der 16. April 2013. Morgens extra nichts genommen, wg. Treffen mit Rebecca. Gegen 18 Uhr fuhr ich clean mit dem Daihatsu Hybrid und einem halben Gramm K. zu Rebecca in die Kugasse. [...] Rebecca erschrak, als sie mich in der ebenfalls offenstehenden Tür sah, denn sie hatte mich nicht so früh erwartet. [...] Sie wusste wohl immer noch nicht, dass ich genauso kontrolliert war wie sie. (Lottmann, EK: 49 – 50)

La narración centrada en las experiencias del protagonista es la verdadera condición innovadora del estilo *gonzo*, pues este nace *de* y *en* la figura del narrador, quien no solo protagoniza la narración de forma activa –trasladando la noticia-relato desde un enfoque completamente subjetivo y parcial–, sino que además relata sus vivencias en un contexto determinado –el marco sobre el que se dispone a informar–.

3.2.2.2. *JoLo* y Stephan Braum: la deformidad del compromiso social

Las referencias extratextuales ofrecidas por los textos inscritos en el periodismo *Gonzo* son tan evidentes como imprescindibles para el lector, pues la narración parte de unos hechos de actualidad, fácilmente reconocibles en el panorama sociopolítico protagonizados por el autor. El reconocimiento de este contexto por parte del lector es un requisito básico para que los personajes puedan ser ubicados en una realidad tangible, el imaginario histórico actual, pues el autor puede aderezar la narración con elementos ficticios pero factibles, haciendo más difícil para el lector la diferenciación entre realidad y ficción.

Gonzo was the result of the interaction of economic, cultural, and social factors as well as the biography and creativity of Thompson himself. (Vitullo, 2016: 320)

No obstante, la presencia de elementos ficticios no goza de una libertad absoluta, ya que esta queda supeditada a la información paratextual del relato. Es decir, aunque las referencias extratextuales que ofrece la narración no necesitan mantenerse fieles a la realidad, la ficcionalización de esta no es aleatoria, pues busca mostrar la forma en que el autor y protagonista ha experimentado los hechos, focalizándose en lo más amargo, destacando aquellos aspectos menos atractivos, pero igualmente valiosos:

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

[the] gonzoists amplify that taken for grantedness, warp it by making the ugly amusing, the figure a caricature and the narration and speculation looney.
(Green, 1975: 108)

La ficcionalización de la acción no tiene como objetivo embellecer la figura del autor, sino que la deformación que se realice de los hechos narrados servirá para mostrar el lado menos amable de la figura que los protagoniza, llegando incluso a su caricaturización.

Lottman cumple con esta premisa *gonzista* al utilizar sus propias referencias vitales y extrapolarlas, buscando la caricatura de sí mismo, a través de un retrato ficcionalizado de su figura pública.

[...] Gerade als ich alles zugeben wollte, klingelte mein Handy. [...]
Widerwillig gab sie mir das kiloschwere Motorola von 1997. Ich zog die Antenne heraus und drückte den Knopf.
"Hallo, ja?"
"Ist dort... ha, ha, ha, der... der 'Erfinder der deutschen Popliteratur'?"
Die Stimme schien einem jungen Mann zu gehören, vielleicht war es auch einen älteren Mann, der aber so albern aufgelegt war, dass man an einen feixenden Lummel dachte. Ich reagierte wie immer sachlich und unbekümmert:
"Tja, so kann man es natürlich ausdrücken. Hier spricht Johannes Lohmer!"
"Ha – ah – ah – aaah! Der große... ha-a-a... ERFINDER..."
[...]
"Du bist berühmt. Du gibst fremden Leuten Autogramme, hast du vorhin erzählt. WO IST DAS GELD?!" (Lottmann, GK: 163)

El autor utiliza su autoproclamación como fundador de la literatura pop alemana de forma humorística, realizando una parodia de sí mismo y de un hecho que él considera como uno de sus mayores logros, pero que a su vez ha suscitado opiniones encontradas en el ámbito literario. De esta forma, en *Der Geldkomplex* utiliza su dimensión literaria para dotar al texto de elementos referenciales de la realidad y al mismo tiempo conseguir una imagen grotesca de su proyección pública. La deformidad de su personaje es producto de la evolución que el estilo *Gonzo* sufre en su obra y que culmina con la creación de la ficticia figura de Stephan Braum en *Endlich Kokain*.

En su novela de 2014, el retrato de Lottmann se ve todavía más distorsionado, pues la no concordancia onomástica podría distanciar al texto del autor, pero los datos

ofrecidos, especialmente al comienzo de la novela, clarifican esta relación desde el inicio:

“[...] Du weißt, dass ich Journalist war.”

Ja. Er hatte von seinem Bruder so etwas Ähnliches gehört. Der hatte ihm einen Artikel genannt, aus der FAZ, den er im Internet aber nicht finden konnte. (Lottmann, EK: 8)

La identificación entre el autor y el protagonista de la novela se construye más allá de los datos biográficos y es llevada a la realidad gracias a las publicaciones realizadas por el propio Lottmann en su blog *Auf der Borderline nachts um halb eins*, en las que afirma:

Ich musste selbst eine penible, kontrollierte Kokainzuführung bei mir vornehmen und tat das auch. (Lottmann, 2017)

Als ich die entsprechende stimulierende Substanz dann hatte, begann die kontrollierte Einnahme, beginnend mit einer so minimalen Menge [...]. Wie es weiterging, lässt sich im Roman besser nachlesen, als ich es hier schildern könnte. (Lottmann, 2017)

Die Wirkung war phantastisch. Ich hatte Allmachtphantasien, erlebte tolle Dinge mit wildfremden Menschen und zettelte sogar eine Schlägerei an, nachts um vier Uhr im Bordell. (Lottmann, 2017)

Ich habe bis zum Ende des Buches über zwanzig Kilogramm wieder abgenommen, und zwar dauerhaft. Noch heute sprechen mich Freunde von früher und Verwandte darauf an, dass ich plötzlich so gut aussehen würde und so viel schlanker sei als früher [...]. (Lottmann, 2017)

Estas afirmaciones, realizadas tres años después de la publicación de la novela, recuerdan a las experiencias relacionadas con alcohol y sustancias estupefacientes que Hunter S. Thompson plasmaba en sus obras literarias, estrechando aún más la relación entre autor y protagonista. Es aquí donde se muestra la evolución que el estilo *gonzo* cobra en la obra de Lottmann: en *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain* el autor prescinde de un protagonista homonímico, pero sin perder por ello la participación del autor. El protagonista se asemeja en ambas obras de forma caricaturizada al propio Lottman, pues el autor logra deformar su figura mediante los hechos ficticios que presenta a lo largo de la narración y que combina con la realidad documentada y reconocible para el lector. Esta deformidad de su propio personaje es producto de la evolución que el estilo

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

gonzo sufre en su obra y que culmina con la creación de la ficticia figura de Stephan Braum en *Endlich Kokain*.

La vigencia del estilo *gonzo* en ambas obras no se limita únicamente al código creado por Lottmann para ofrecer referencias a su figura bajo el personaje de Stephan Braum o Johannes Lohmer; el compromiso con el contexto social que rodea a sus obras es una característica continua en su narrativa, junto al hecho de mostrarla alterada, ficcionalizada.

La relación contexto-protagonista presente en *Der Geldkomplex* es más explícita, menos ficcionalizada que en la novela que Lottmann dedica al mundo del arte, *Endlich Kokain*. La presencia de personajes reconocibles de la esfera cultural alemana es una constante en la novela, consiguiendo que algunos de ellos, como Sascha Lobo, Maxim Biller, Thomas Meinecke o Heike Melba-Fender se prestasen a participar en la presentación de la novela el 8 de febrero de 2010. De esta forma, estas personalidades del campo literario dotan de un doble valor a las referencias extratextuales de la obra: por un lado, otorgan factibilidad a los hechos narrados; por otra parte, aumentan la sensación de caricaturización del texto mediante la lectura pública de los fragmentos que se refieren a ellos³⁹.

En *Der Geldkomplex*, publicada en pleno auge de la crisis económica mundial, este periodo de recesión económica es retratado de forma extrema al poner al protagonista en la bancarrota absoluta, transformando a un escritor de éxito y reconocimiento en la esfera literaria alemana en un marginado social. Esta situación permite a Lottmann poner al frente de la acción a su *alter ego*, *JoLo*, para mostrar las miserias de una sociedad en crisis, económica y moral.

Früher, als ich noch Geld hatte, war dieses Bedürfnis nicht so stark gewesen. Oder gar nicht vorhanden. Jetzt im Alter, Jahre später, ausgezehrt durch Armut und literarische Pleiten, sah ich mein Leben anders. Seit dem Verkaufserfolg von "Die Jugend von heute" waren vier Jahre ins Land gegangen, Hungerjahre, elende Jahre wie 1941 bis 1945, ich meine, auch diese vier Jahre kamen den Überlebenden damals wie eine Ewigkeit vor, obwohl sie wenigstens zu essen hatten. (Lottmann, GK: 96)

³⁹ Sascha Lobo o Maxim Biller aparecen nombrados explícitamente, mientras que Heike Melba-Fende o Tomas Meinecke lo hacen mediante pseudónimos o referencias alusivas, pero nominalmente no identificativas.

Lottmann muestra la inseguridad económica a la que se enfrentan la mayoría de los escritores, la inestabilidad que conlleva el oficio de literato, focalizando en su protagonista las vicisitudes económicas y el rechazo social que sufre una parte de la población y, por extensión, en sí mismo. La figura central de la novela pasa a ser una herramienta para mostrar el compromiso que el autor toma con el contexto que le rodea y del que realmente quiere informar. La referencialidad de la realidad colabora en la gestión del compromiso social, poniendo el foco de atención sobre aquellos aspectos que deben ser destacados desde la realidad social y que, aunque funcionan como temas secundarios a lo largo de la novela –en algunos casos como simples pinceladas de realidad–, ayudan a componer el tema central de la misma. El efecto de *lottmannización* aumenta la proyección de la denuncia que tiñe la novela por completo, aunque la veracidad de los hechos quede en entredicho. El foco individual y subjetivo parece alejarse hasta ser extrapolable una generalidad: la aporofobia latente de la sociedad capitalista actual en general y de la sociedad alemana en particular.

Este método es utilizado de nuevo en la novela *Endlich Kokain*, donde el compromiso con el contexto y las referencias extratextuales se muestran tanto a través de la acción narrada en tercera persona, como en el diario personal del protagonista, siendo de nuevo deformadas por el “efecto Lottmann”:

Der Politiker beginnt mit der ersten ‘Tour’: Er nimmt ein Bad in der Menge und umrundet einmal die gesamte Tanzfläche, was gute zehn bis zwanzig Minuten in Anspruch nimmt. Er könnte dafür ein Papamobil gebrauchen, wie der Papst auf dem überfüllten Petersplatz. Der jugendlich wirkende Landbauer lässt sich von den noch einmal zehn Jahre Jüngeren feiern. Pausenlos flammen die Blitzlichter von Handycameras auf. Hände werden nicht geschüttelt, sondern im Rapper-Stil in Kopfhöhe zusammengeklatscht. Die Kumpels werden umarmt, geknufft, geherzt, Getränke werden ausgegeben, Scherze gemacht. Es herrscht Euphorie pur. Das Seltsame ist, dass ich mich gar nicht deplatziert fühle! Ich bin der einzige Mensch über 40 in dem Laden, aber keiner scheint es zu merken. (Lottmann, EK: 41)

La crítica a las estrategias mediáticas de los líderes políticos aparece estrechamente enlazada con la visión del protagonista de sí mismo, de su imagen y su integración en un grupo generacionalmente diferente, así como el reconocimiento de las consignas propias de encuentros políticos con el gentío en ambientes populares. Lottmann consigue deformar la realidad sin que la factibilidad de los hechos se vea

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

mermada, elaborando así la mirada crítica sobre la sociedad contemporánea. Este efecto se consigue también al criticar las relaciones que se establecen en la denominada “escena bohemia” de Viena:

Die handelnden männlichen Personen konnten jedes Alter und jedes Aussehen haben, solange sie Humor besaßen. Die weiblichen Personen mussten alle jung sein. Das waren die ewigen Gesetze der Wiener Boheme. Stephan Braum hatte Jahre in dieser Stadt gelebt, ohne sie zu kennen. Nun holte er alles nach, und er hatte es eilig. (Lottmann, EK: 88)

En la escena descrita, Lottmann pone de manifiesto la diferencia en términos de reconocimiento social que sigue existiendo entre el género masculino y el femenino, incluso en un ámbito supuestamente más liberal e igualitario como el del arte. Lottmann denuncia este hecho poniendo de nuevo en el centro a su protagonista; cualquier hecho u observación nacerá de la figura central de su narración.

Todos los elementos externos a la novela consiguen un notable protagonismo, convirtiéndose en un personaje más de la novela. Lottmann hace un uso parcial de la realidad a la que se refiere al destacar aquellos aspectos que considera dignos de reflexión y rediseñarlos hasta conseguir una realidad social *lottmannizada* pero comprometida en la que destacan los aspectos más crudos, más desagradables.

La novedosa vía con la que Joachim Lottmann hace uso de los recursos que el estilo *gonzo* le proporciona, continúa con la innovadora adaptación que el autor alemán hace de las reflexiones metaperiodísticas propias del estilo. El autor alemán encuentra en la hipertextualidad la herramienta adecuada para completar su versión literaria del periodismo *Gonzo*.

3.2.2.3. La adaptación del metaperiodismo en *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain*: la hipertextualidad

El metaperiodismo conforma el tercer pilar del estilo *gonzo*, que en el caso de la narrativa de Lottmann se ve sometido a un proceso de literaturización. En sus obras se puede comprobar cómo el metaperiodismo ha derivado en hipertextualidad, pues ambas obras presentan el proceso de escritura, pero lo hacen bajo diferentes apariencias.

En su obra *Endlich Kokain*, Joachim Lottmann muestra el proceso de escritura bajo la creación del diario que el protagonista redacta a lo largo de la novela, en el que recoge sus reflexiones y experiencias y que se encuentra subordinada a la narración principal. Concebida al comienzo de la acción como un archivo de carácter científico para controlar los efectos que las diferentes dosis de cocaína tienen sobre el protagonista, el diario deriva en una narración subyacente a la principal, que aporta una visión más personal de los hechos por parte del protagonista:

Liebes Tagebuch!

In aller Form will ich nun festhalten, wie die ganze Geschichte mit Harry Schmeling ausging. Ich dachte ja, nun würde womöglich alles auffliegen. [...] Berlin hatte sich sehr verändert. Je dicker und unbeholfener ich wurde, desto mehr war ich dieser jungen, umtriebigen Stadt ferngeblieben, in der ich so deplatziert war wie eine Schildkröte beim Pferderennen. (Lottmann, EK: 199 – 200)

El diario funciona como un relato metadieético en el que se pierde el tono periodístico que envuelve la narración principal. En sus líneas, el protagonista desarrolla las reflexiones surgidas ante las acciones mostradas por el narrador, pues estas responden a los hechos sucedidos en el relato principal. En la mayoría de los casos, el diario sirve para aproximar todavía más la acción al protagonista, individualiza al máximo un relato ya de por sí parcial y subjetivo con un texto que rompe con el enfoque que aportaba el narrador omnisciente del texto principal. Simultáneamente, muestra al lector el proceso de escritura dentro de una obra literaria, trasladando así el metaperiodismo a la hipertextualidad.

En la novela sobre la crisis económica, *Der Geldkomplex*, Joachim Lottmann cumple con el requisito hipertextual a través del travestimiento burlesco, pues “reescribe un texto noble, conservando su ‘acción’, es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento [...] pero imponiéndole una *elocución* muy diferente, es decir, otro ‘estilo’, en el sentido clásico del término.” (Genette, 1989: 75). El protagonista debe escribir una novela para responder al adelanto literario que le ha proporcionado su editorial y en su lugar propone la publicación de un diario, que el protagonista va redactando e intercalando al relato principal, a pesar de las diferencias estilísticas que él mismo valora:

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

So schrieb ich damals, man mag es nicht glauben, wie ein 13jähriges Mädchen, ich, der Erfinder der schnörkellosen, transitiven Popschreibe – und ich schämte mich nicht. (Lottmann, GK: 258 – 259)

La afirmación realizada por el protagonista permite constatar el cambio de estilo, con lo que consigue extremar la subjetividad de un texto cuya evolución depende de las acciones y deliberaciones de la figura central. El diario supone la presentación de las reflexiones que suscita en Johannes Lohmer el regreso a su anterior realidad, cómo evalúa y valora aquello que anteriormente no se cuestionaba, pero que las experiencias vividas en momentos de crisis económica le hacen reconsiderar.

Das ist mein Restaurant, hier bin ich zu Hause... endlich angekommen, seit so vielen Jahren, oben, wo ich hingehöre... [...] Zum Glück ist mein Hemd frisch gebügelt. [...] Ich bestelle eine kleine Suppe für neun Euro, das billigste Gericht, das sie anbieten, nur eine Pfütze, die allerdings in einem Riesenteller serviert wird. [...]. Hier herrscht noch eine klare Hierarchie [...]. Jeder hat seinen Platz, klare Befehle, perfekte Umgangsformen, zwischendrin Schmah und Schleimerei. Meine Welt eben. (Lottmann, GK: 296)

La presencia de un texto de estilo narrativo diferenciado del texto principal aporta a las obras de Lottman el carácter ambivalente propio del estilo *gonzo*. En *Endlich Kokain* la diferencia es más apreciable gracias al cambio de narrador y a la propia idiosincrasia del texto diarístico que desvela una mayor implicación y, por lo tanto, aumenta el carácter subjetivo de la narración. En *Der Geldkomplex* este cambio debe considerarse a través del estilo que muestra el protagonista en el relato principal y el que persigue en el diario, que él mismo califica como propio de una joven adolescente. El cambio de narrador y la ruptura del estilo respectivamente consiguen interrumpir la linealidad del texto que busca la aparente neutralidad propia del tono periodístico.

Sin embargo, se debe considerar que tanto la subjetividad, como la hipertextualidad o el compromiso con la actualidad no son elementos que lleven al texto a la irreverencia característica de los textos *gonzo per se*; para conseguirlo, este estilo se ayuda de la espontaneidad y de la imagen de *enfant terrible* con que es presentado el protagonista del relato.

3.2.2.4. *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain*: la simulación de la frescura creadora

El periodismo de estilo *Gonzo* fue catalogado como tal gracias a la espontaneidad que destilaba el texto original de Thompson y esta constituye un rasgo apreciable en ambas novelas de Lottmann. A diferencia del texto de Thompson, donde la falta de edición fue el detonante para explotar su espontaneidad, en la narrativa de Lottmann esta frescura en la creación es resultado de un objetivo del autor. En *Der Geldkomplex* el frenesí que subyace en el protagonista es representado a través de las atropelladas reflexiones ofrecidas por el protagonista, Johannes Lohmer, dejando que sean estas las que aporten esta aparente espontaneidad a la novela. Las oraciones sencillas, breves y alternadas con preguntas retóricas dirigidas a sí mismo, hacen que las deliberaciones del protagonista parezcan espontáneas y francas, bajo la falsa apariencia de un texto falto de revisión:

Alles noch da. Alles wie früher. Die einfachen Blechduschen auf porösem Zementboden, die wenigen Umkleidekabinen, weiß und blau angestrichen. [...] Nur ich saß immer noch hier, mit meinen Gefährten: den Dingen. [...] Ich hätte aufstehen und ein bisschen herumgehen können, aber warum? Fünfundzwanzig Meter weiter war es auch nicht besser, mein Leben. Ich blieb jetzt einfach sitzen, bewegte mich nicht mehr, basta. (Lottmann, GK: 232)

En *Endlich Kokain*, la celeridad presente en la narración representa los efectos que el consumo de cocaína provoca en el protagonista en *Endlich Kokain*:

[...] Er dachte an seine alte Freundin Juliane, die seit elf Jahren Krebs und furchtbare Schmerzen hatte, die aber gleichzeitig einer fernöstlichen Sekte angehörte, die ihr Gehirn vollkommen zerstört und unbrauchbar gemacht hatte, so dass diese Freundin von einer Hölle in die andere fiel, nein, eigentlich in der Hölle des zerstörten Gehirns lebte, während die Hölle der Schmerzen und des Krebsleidens dagegen sekundär war, eigentlich, und dass man vielleicht sagen konnte, dass die wahre und einzige Aufgabe, die Gott den Menschen stellte, die sei, solche Besessenheiten, die ja in der einen oder anderen Form - meistens in Form der Verliebtheit und sexuellen Hörigkeit - jeden treffen, in einem Akt schier übermenschlicher Courage abzustreifen und die erhabene Freiheit des Denkens wiederherzustellen... (Lottmann, EK: 37 - 38)

Esta narración atropellada, simuladora de los efectos euforizantes⁴⁰ que provoca la cocaína al ser consumida, sirve de símil a la espontaneidad que caracteriza al estilo *Gonzo*, aparentando ser un texto carente de revisión y edición al contrastar con la cuidada redacción de otros fragmentos de la obra y logrando intensificar de esta manera el tono subjetivo del relato. Este efecto de espontaneidad se ve acrecentado por las particulares condiciones en las que la novela fue escrita: Joachim Lottmann estuvo consumiendo cocaína de forma regular durante el proceso de creación literaria, trascendiendo el relato de ficción para convertirlo en el catalizador de su proceso creativo.

La impostura del primer borrador y la frescura que destila la narrativa de Joachim Lottmann ratifican la intencionalidad de confeccionar unas novelas de estilo *Gonzo*, con unos textos en los que las premisas de este estilo periodístico se desarrollen al completo, resultando suficientemente provocadoras para el lector, objetivo que conseguirá gracias al perfil irreverente de sus protagonistas.

3.2.2.5. La irreverencia de los protagonistas *gonzo*

La insurrecta imagen que ofrecen los protagonistas de ambas novelas se asemeja al perfil controvertido, sin prejuicios sociales a la hora de probar nuevas experiencias, del personaje que construyó Hunter S. Thompson en torno a su figura pública.

Las evocaciones al sexo o al consumo de alcohol o sustancias estupefacientes son continuadas en ambas obras de Lottmann, utilizándolas como vía para describir a los protagonistas:

Aber wir hatten Glück. Wir schiefen miteinander, und erst dann sprachen wir über den Jens. Während ich in ihr war, flüsterte sie meinen Namen ins Ohr [...]. (Lottmann, GK, 2009: 181)

Es ist allerdings ein größerer Schritt, als man denkt, plötzlich Psychodrogen zu nehmen. Das macht man nicht so einfach. Die Hemmschwelle war hoch, natürlich nicht so hoch wie bei Heroin, aber immer noch hoch genug. (Lottmann, GK: 98)

⁴⁰ Estos efectos euforizantes suponen un aumento de la frecuencia cardíaca y de la presión arterial, así como un incremento de las secreciones salivar, gástrica y de la sudoración entre otros (Ambrosio Flores, 2008: 155).

Deshalb wurde er mehr als überrascht, sozusagen kalt erwischt, als der junge Mensch neben ihm nun das Thema Spanking⁴¹ anschlug. [...] Xenia wollte von Herrn Braum gefesselt, geschlagen und erniedrigt werden. (EK, 2014: 76)

La descripción de los protagonistas se basa, tanto en *Der Geldkomplex* como en *Endlich Kokain*, en la imagen que proyectan socialmente, sin importar su valor personal. Su valía está determinada por sus ganancias económicas o el inventario de relaciones sexuales mantenidas, de forma que su valoración depende de la consideración que los demás hagan de ellos, no de su propia percepción. En el caso de *Der Geldkomplex*, se describe a un autor de éxito sumido en una crisis económica mientras que en *Endlich Kokain*, el protagonista es un periodista de éxito retirado por motivos de salud.

Ihre Rechnung sah wohl so aus: Sie war 27, ich zirka 20 Jahre älter und somit ganz automatisch und objektiv ein sogenannter Sugar Daddy, [...]. In MEINER Rechnung war ich ein erfolgreicher deutscher Schriftsteller, ein auf dem geistigen Olymp thronender, der dem jungen, unbeholfenen Ding ein bisschen half, Manieren zu lernen und gesellschaftsfähig zu werden. [...] Jeder weiß doch, auch wenn man es verdrängt: Niemand von uns hat Geld. Wenn man dennoch einmal zu Geld kommt, spart man es sofort zur Gänze, wie die Eichhörchen, für die vielen harten Winter, die das Leben noch für uns bereit hat. (Lottmann, GK: 8 – 9)

Irgendwann wollte er sich für die freimütige Offenheit seines Gesprächspartners revanchieren und erzählte seinerseits von Dingen, die ihm nahegingen. Das waren Krankheiten, das Alter, das gefährliche Übergewicht, die dunklen Andeutungen seines Arztes über die geringe verbleibende Lebenszeit. Er verschwieg, dass er schon seit elf Jahren keinen Sex mehr gehabt hatte. Er verschwieg erst recht – da er sich das selbst kaum eingestehen konnte –, dass er eigentlich auch vorher schon skandalös wenig Sex gehabt hatte. Er wollte andererseits den anderen nicht langweilen und konzentrierte sich so auf den ihm prognostizierten baldigen Tod. (Lottmann, EK: 9 – 10)

En *Der Geldkomplex* las referencias al ámbito sexual o al consumo de drogas y alcohol aparecen de forma circunstancial, provocadas por la situación económica en la que ha derivado el protagonista. Las alusiones están marcadas por un tono anecdótico, confirmando que no conforman la línea narrativa central. Sin embargo, *Endlich Kokain*

⁴¹ El *spanking* es una práctica sexual que consiste en infringir azotes durante el acto sexual, así como establecer un juego de roles en el que uno de los miembros ejerce una posición de dominación sobre el otro. (<https://www.salud180.com/sexualidad/spanking-como-juego-sexual>)

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

presenta un registro de mayor intensidad, se puede observar cómo la esencia del estilo *gonzo* domina la novela al completo:

Das Kokain machte mich selbstbewusst, der Wodka erzeugte nun eine Art Glücksgefühl. Vielleicht war es die Mischung aus beidem? (Lottmann, EK: 23)

Im Lokal sah es auch ganz danach aus. Man konnte das Zeug fast riechen, so kokain- und strichningeschwängert wirkte die Luft. (Lottmann, EK: 223)

“Ach Ursula, dir muss ich doch nichts vormachen. Dort drinnen läuft eine Orgie mit Prostituierten, und du bist doch keine. Ich darf dich nicht hineinlassen.” (Lottmann, EK: 243)

Joachim Lottmann muestra en ambas obras aspectos de la estética *gonzista*, aunque estos sean notables con diferente intensidad: el estrecho compromiso con la actualidad es un rasgo más destacable en *Der Geldkomplex* que en *Endlich Kokain*, pero a pesar de ello atraviesa esta novela al desenmascarar la hipocresía reinante en el ámbito cultural vienés. Por su parte, la hipertextualidad es más trascendente en la obra de 2014 gracias a la mayor frecuencia de secuencias diarísticas. Pese a ello, ambas novelas responden a los preceptos del estilo *Gonzo* al combinar los factores primarios de este estilo –subjetividad, hipertextualidad y compromiso con la actualidad– dentro de un elaborado texto en el que el autor consigue crear el efecto de espontaneidad requerido por este estilo narrativo. Asimismo, el hecho de que la acción sea protagonizada por personajes provocadores completa las exigencias que debe afrontar todo texto que busque ser clasificado como *gonzo*.

La innovación que ofrece Lottmann en estas dos obras se produce de forma dual, por un lado, muestran la evolución a la que somete el autor al estilo *Gonzo* al incluir estas características en unos textos de carácter literario, logrando así elaborar una dura crítica social desde la literatura pero sin caer en un exceso de ficcionalización que haga perder a la reivindicación un ápice de verdad; por otro lado, Joachim Lottmann consigue aumentar la sensación de denuncia al aunar un relato de actualidad proyectado sobre las experiencias de los personajes con información autobiográfica suficiente para la identificación entre Joachim Lottmann y sus protagonistas, Johannes Lohmer y Sebastian Braum, combinando el estilo periodístico *Gonzo* con el género de la autoficción.

3.2.3. Autoficción: surcar la mentira para llegar a la verdad

El término autoficción fue acuñado por Serge Doubrovsky para clarificar el estilo literario de su novela *Fils* en 1977, considerándola como “ficción de acontecimientos estrictamente reales” (González, 2015: 9). Esta paradójica definición es muestra de lo ambivalente de un término que encuentra su equivalencia en lengua inglesa con el término *factionality*, fusionando en un solo vocablo los conceptos *fact* y *fictionality*, que ha suscitado numerosos debates⁴² en torno a la validez de una denominación híbrida que remite a la autobiografía y a la ficción, coincidiendo todos ellos en lo problemático de trazar unos límites definitorios entre literatura y relato no literario:

Neben der offensichtlichen Frage der Grenze zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen berühren sowohl die zur Autofiktion gerechneten Texte wie die literaturtheoretischen Konzepte der Autofiktion Fragen der Gattungsgrenzen und der Grenzen zwischen Literatur und Nicht-Literatur (Zipfel, 2009:286)

El problema de la definición genérica de la autoficción reside precisamente en su indefinición o en la indeterminada posición en que se coloca, al situarse de forma desafiante en el quicio de la frontera que comunica la nación de la ficción con la nación de la autobiografía, sin querer pertenecer en teoría plenamente a ninguna. Además no queda claro que la autoficción quiera constituirse en nación independiente – [...], pues, al poder cuestionar los estatutos nacionales de ambos territorios, sus posibilidades son dobles y simultáneas. (Alberca, 2007: 162)

La antítesis que provoca la unión de autobiografía y ficción nace al entender que la primera se construye sobre la base de la verdad, movida por la intención de relatar hechos verídicos, mientras la ficción se origina en la imaginación del autor, por lo que el lector es consciente en todo momento de que todo lo narrado pertenece al mundo de lo ficticio. Esta consideración nace del “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1994: 64), existente entre el lector y el autor, por el cual se entiende que:

⁴² Manuel Alberca resume en su estudio *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) las diferentes valoraciones que se han hecho en el mundo académico del concepto autoficción. Por otro lado, Franz Zipfel expone las dudas que nacen al analizar el término autoficción en el ámbito académico y compararlo con las novelas autobiográficas o novelas personales planteadas por Lecarme (Lecarme, 2004: 13 – 23), confirmando que estas dudas existen en el mundo académico independientemente de la lengua y la cultura que cultive el género de la autoficción (Zipfel, 2009: 285 – 314).

[E]l autobiógrafo está obligado a ser veraz, al menos lo anuncia y hasta lo promete, pero si no lo es, porque se equivoca involuntariamente o de forma voluntaria mente, no podemos concluir que hace ficción [...]. Si por el contrario el autobiógrafo inventa, sustituye o transforma deliberadamente su biografía, a eso ya no podríamos llamarle ficción, sino engaño. (Alberca, 2007: 47)

De esta forma, el género de la autoficción cultiva ambas posibilidades mediante la figura de un autor que juega a la identificación con el protagonista dentro de una narración que podría ser real o ficticia.

La propuesta y la práctica autoficcional [...] se fundamentan de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje *es* y *no es* el autor. (Alberca, 2007: 32)

Para lograr dicha insinuación, se debe tener en cuenta la diferenciación que Lejeune realizó entre identidad y parecido (Lejeune, 1994: 75), pues “la *identidad* es un hecho inmediatamente aprehensible, aceptado o rehusado, en la enunciación; el *parecido* es una relación, [...], establecida a partir del enunciado” (Lejeune, 1994: 75). Esta aclaración es básica para comprender la autoficción en su totalidad, pues necesita de la conexión entre lector y texto y del conocimiento que este tenga de las referencias extratextuales que la narración ofrece al constituir una de las posibilidades que el género autoficcional ofrece al autor para reflejarse en el texto.

Darriusecq señala que la identificación entre el autor y el personaje puede realizarse mediante una identificación directa –la coincidencia onomástica– (Darriusecq, 1996). Sin embargo, autores como Zipfel amplían las posibilidades de identificación entre autor y personaje:

So gibt es zum einen andere Möglichkeiten der Identifikation des Autors mit einer Figur der erzählten Geschichte als die Namensgleichheit, z.B. über die vorherigen Werke, und zum anderen Möglichkeiten der Fiktionalisierung jenseits des Paratextes, z.B. durch die Integration fiktiver Elemente auf der Ebene der Geschichte oder die Verwendung der dritten Person anstatt der ersten. (Zipfel, 2009: 305)

Asimismo, el escritor podrá decantarse por las referencias indirectas, en las que aportará datos autobiográficos y referencias fuera de la identificación nominal que ayudarán a establecer la relación de parecido entre el protagonista y el autor. Si bien

esta última alternativa se encuentra para algunos académicos fuera del espectro de la autoficción, también es celebrada por muchos como un nuevo giro dentro del género: el autor debe insinuarse entre líneas, debe ofrecer la posibilidad de ser y no ser, jugando con el conocimiento previo del lector y ofreciéndole referencias que le permitan componer al personaje. El juego que propone la autoficción es el de reconocer en el protagonista al autor y adivinar si los hechos que este experimenta son ciertos o si son esa segunda opción que nunca se dio, pero que el protagonista imagina. Por ello, es de vital importancia la diferenciación entre identificación y parecido, pues la primera se consigue al establecer una relación homonímica entre la figura central y el autor, mientras que la segunda es el resultado de la suma de referencias ofrecidas en el texto que sirvan para relacionar autor y protagonista.

Joachim Lottmann añade a estos dos factores la intensidad ofrecida ante la creación de un *alter ego*, Johannes Lohmer –en su acrónimo JoLo– que acoge las semejanzas que podría provocar la identificación nominal, pues, como afirma Schmitt “los autoficcionalistas se sitúan continuamente en un proceso de *autopoiesis*, de producción de su propia identidad en interacción con su entorno” (Schmitt, 2014: 59). Asimismo, la creación de un *alter ego* permite al autor alemán potenciar una de las ventajas exhibidas por la autoficción:

La autoficción permite a los autores hablar de sí mismos y de los demás [...] haciendo uso de una mayor libertad creativa, sorteando la autocensura intrínseca a todo relato autobiográfico e imaginando lo que apenas puede saberse de manera fidedigna. (Casas, 2018)

Esta intencionalidad supone una declaración de intenciones similar a la conseguida al cumplir con el tercer requerimiento de la autoficción que acompaña a los expuestos por Alberca –“la identidad entre autor, narrador y personaje protagonista” (Alberca, 2009: 14) y “que esta identidad sea reconocible por parte del lector” (Alberca, 2007: 31)–:

A las condiciones de Alberca añadimos el matiz apuntado por Lecarme (1993): que el intitulado genérico indique claramente que se trata de una novela (obra de ficción) para que pueda hablarse de “autoficción” (1993: 227). (Vila, 2015: 123)

Esta última condición tiene el objetivo de mantener la paradójica relación enunciada por Genette: “C’est moi et ce n’est pas moi⁴³” (Genette, 1991: 97), que resulta un requerimiento esencial en el juego entre identidad y parecido. Joachim Lottmann resuelve esta condición al acompañar los títulos de sus novelas con el subtítulo *Roman*.

En los relatos autoficticios las referencias paratextuales se revalorizan más allá de las estrategias puramente comerciales, pues “por más que a primera vista el paratexto parezca tener una función simplemente comercial, su estudio es imprescindible para comprender las implicaciones sociales de la lectura y los procesos de creación de una figura autorial dinámica que va más allá de los límites del texto” (Arroyo, 2014: 66).

De esta manera se contribuye a rediseñar el pacto establecido entre lector y texto en tanto en cuanto el autor reconoce que la veracidad de lo narrado entra en el campo de la ficción y requiere del lector el conocimiento previo del entorno extratextual de la novela, pues solo así podrá comprender la complejidad de la narración en su totalidad. En el caso de la narrativa de Joachim Lottmann esta información es doblemente valiosa, pues tanto el requerimiento de compromiso como la dualidad entre identidad y parecido necesitan del dominio de estas referencias para que la novela pueda acometer la denuncia social que domina su temática.

La realidad extratextual se convierte en un elemento indispensable en la narrativa de Lottmann, pues sin ella no se puede ahondar en una comprensión total de sus obras. El conocimiento del contexto que rodea sus novelas es un requerimiento constante para el lector –desde la relevación de la particular idiosincrasia del mundo editorial en su primera publicación, *Mai, Juni, Juli* hasta la situación pandémica experimentada durante el comienzo de la década de los años 20 en su última novela *Sterben war gestern. Aus dem Leben eines Jugendforschers–. Der Geldkomplex y Endlich Kokain* son novelas que necesitan de un profundo conocimiento de la realidad subyacente para ser comprendidas en su total dimensión: las vicisitudes económicas de Johannes Lohmer en la primera de ellas y el periplo comercial de Stephan Braum en *Endlich Kokain* establecen la base para ahondar en la verdadera cuestión de fondo: la

⁴³ “Soy yo y no soy yo” (Traducción propia)

crisis económica en la que se encuentra Alemania y el capitalismo descarnado al que se ha visto sometido el mundo del arte.

3.2.3.1. ¿Identidad o parecido? El juego de la identificación propuesto en *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain*

Las referencias identificativas autor–narrador–protagonista requeridas por el género de la autoficción cuentan con una presencia constante en las novelas de Joachim Lottmann, constituyendo el hilo conductor de sus novelas.

En *Der Geldkomplex*, el autor alemán se decanta por el uso del acrónimo *Jolo*, válido tanto para su nombre real, como para el del protagonista de su novela, Johannes Lohmer que combina con la aportación de referencias directas a su figura pública, tanto biográficas como profesionales:

So schrieb ich kurz meinen Bericht für die *taz* darüber, direkt in der Redaktion in der Rudi-Dutschke-Straße, [...]. (Lottmann, GK: 35)

Von einem Autor der Popliteratur –und eine qualifizierte Minderheit hält mich dafür– [...] (Lottmann, GK: 69)

Ich war nämlich gern im Bundestag, aus biographischen Gründen. Schon mein Vater hatte dort gegessen, noch in Bonn. (Lottmann, GK: 53)

El proceso de identificación entre el autor y el protagonista se consigue a través del uso del acrónimo, pues en el momento en que se desvela su significado, Johannes Lohmer, la identificación se rompe y se transforma en parecido. Esta forma de identificación indirecta se ve aumentada con la aportación de información autobiográfica que Joachim Lottmann realiza a lo largo de la novela, logrando que el juego de identificación sea dual.

Endlich Kokain presenta un uso análogo de esta última opción. Descartada la identidad nominal, pues el protagonista de su novela responde al nombre de Stephan Braum, Lottmann utiliza la información autobiográfica que permita al lector establecer un *parecido* entre el protagonista y el autor:

Du weißt, dass ich Journalist war. (Lottmann, EK: 8)

Ich bin am 6. Dezember 1959 geboren. (Lottmann, EK: 11)

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

Lottmann consigue crear un símil con Stephan Braum al compartir con él la que fue su profesión principal y su fecha de nacimiento, con la consecuente identificación, aunque parcial, entre autor y protagonista.

La propuesta de identificación que hace Lottmann a sus lectores no queda limitada a referencias onomásticas o datos autobiográficos, sino que utiliza extensamente referencias extratextuales a su figura pública en ambas obras.

Tal como sucede con el estilo *gonzo*, Lottmann consigue revisar las técnicas referenciales que construyen el género autoficticio al añadir en ambas obras información reconocible para aquel lector que tenga un conocimiento de su figura pública, pues esta información es publicada por el propio Lottmann, bien en las redes sociales⁴⁴, bien en el blog para la versión *online* del diario *taz*⁴⁵:

Um zu erfahren, an welchen Orten gedealt wurde, traf er sich mit Thomas Draschan, dem großen und erfolgreichen Bruder des kleinen verkifften Stefan Draschan. (Lottmann, EK: 28)

Der Wartburg Tourist 353 Super war ja ein Automobil für die kommunistische Elite. (Lottmann, GK: 75)

En el primer caso, las referencias explícitas a Stefan Draschan concuerdan con las múltiples publicaciones realizadas por ambos a través de sus cuentas en diferentes redes sociales, evidenciando la amistad que les une y haciendo patente para los lectores de las obras de Joachim Lottmann que no solo el protagonista es real, sino también los personajes secundarios, más allá de las personalidades célebres del mundo de la cultura que acostumbran a aparecer a modo de cameo cinematográfico en sus obras.

El automóvil *Wartburg*, por su parte, se ha convertido en un elemento reiterativo dentro de las publicaciones periodísticas del autor. Su vehículo le ayuda a evidenciar la identificación entre autor y protagonista, pues el automóvil se ha convertido en figura central de diversas publicaciones del autor en redes sociales y en algunas de las colaboraciones que realiza con el periódico digital *taz*.

⁴⁴ Información extraída de los perfiles en redes sociales de Joachim Lottmann : <https://www.facebook.com/joachim.lottmann.5> (Última visita: 2 de abril de 2023) y Stefan Draschan: <https://www.facebook.com/stefan.draschan> (Última visita: 2 de abril de 2023).

⁴⁵ A continuación se muestran algunas de las entradas en las que Joachim Lottmann nombra el automóvil: <http://blogs.taz.de/lottmann/2019/11/09/mein-haus/>
<http://blogs.taz.de/lottmann/2018/08/14/drei-maenner-und-ein-auto/>

Estas aportaciones consiguen la unión entre la figura real y la ficticia, pues los planos de realidad y ficción pasan de fluir paralelos a aproximarse hasta transformarse en uno solo. La fusión de planos tiene su culminación cuando el lector encuentra en sendas obras referencias realizadas por Joachim Lottmann en su blog *Auf der Borderline nachts um halb eins*, consiguiendo así entremezclar su obra literaria y la periodística. En *Der Gelkomplex* aparece de forma explícita la carta dirigida a la canciller Angela Merkel publicada por Joachim Lottmann en la entrada *Offener Brief an Angela Merkel*⁴⁶ con fecha 12 de julio de 2008, con la única salvedad del nombre que firma la misiva: en el blog es Joachim Lottmann y en la novela es Johannes Lohmer.

En el caso de *Endlich Kokain*, Lottmann presenta una referencia menos explícita pero que muestra la misma complicidad, gracias a la entrada titulada *DREI ROMANE. Über die Einnahme von Kokain beim Schreiben*⁴⁷, fechada el 18 de mayo de 2017, tres años después de la publicación de la novela. En ella explica el proceso de creación de esta obra, provocando una identificación total entre autor y protagonista.

Ich schrieb ja bekanntlich den Drogenroman "Endlich Kokain, der mich zu einem Erfolgsautor machte. Schrieb ich allen Ernstes 356 Seiten über Kokain, ohne zu wissen, was das ist? Natürlich nicht. Ich baute selbstverständlich die Versuchsanordnung des Romans nach. (Lottmann, 2017)

Ich musste also selbst eine penible, kontrollierte Kokainzuführung bei mir vornehmen und tat das auch. (Lottmann, 2017)

Als ich die entsprechende stimulierende Substanz dann hatte, begann die kontrollierte Einnahme, beginnend mit einer so minimalen Menge [...]. Wie es weiterging, lässt sich im Roman besser nachlesen, als ich hier schildern könnte. (Lottmann, 2017)

Die Wirkung war phantastisch. Ich hatte Allmachtphantasien, erlebte tolle Dinge mit wildfremden Menschen und zettelte sogar eine Schlägerei an, nachts um vier Uhr im Bordell. (Lottmann, 2017)

Ich habe bis zum Ende des Buches über zwanzig Kilogramm wieder abgenommen, und zwar dauerhaft. Noch heute sprechen mit Freunde von

⁴⁶ Consultar la entrada del blog https://blogs.taz.de/lottmann/2008/07/12/offener_brief_an_angela_merkel/

⁴⁷ Consultar la entrada del blog <http://blogs.taz.de/lottmann/2017/05/18/joachim-lottmann-drei-romane-ueber-die-einnahme-von-kokain-beim-schreiben/>

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

früher und Verwandte darauf an, dass ich plötzlich so gut aussehen würde und so viel schlanker sei als früher [...]. (Lottmann, 2017)

Estas afirmaciones muestran el uso que hace Lottmann de todos los medios disponibles para alcanzar la identificación entre autor y protagonista, de forma que el código existente entre ambos se establece en un canal bidireccional, de ida y vuelta. El juego de identificación propuesto por la autoficción es resuelto por Lottmann en su figura pública, consiguiendo de esta forma cumplir con los dos primeros requisitos establecidos por Alberca: la identidad entre autor, protagonista y narrador y el reconocimiento de esta identidad.

3.2.3.2. Novela e hipertextualidad: elevar el grado de veracidad de la autoficción

El reconocimiento de la identidad, considerado por Alberca como imprescindible a la hora de reconocer la autoficción en un texto, responde a la honestidad demostrada por este género literario pues el ámbito de la autoficción en ningún momento busca el engaño al lector, sino más bien proponer un juego de identificación dentro de un marco de ambigüedades. El autor le ofrece al lector la posibilidad de identificar lo narrado como real, gracias a la concepción de la figura del autor como protagonista de la obra, pero sin confirmar ni desmentir la ficcionalización de los hechos.

La narrativa de Joachim Lottmann no limita la construcción de la autoficción a la base de su persona, de sus datos biográficos, de su profesión e incluso de su nombre, sino también de la realidad, al acompañar de referencias extratextuales fácilmente reconocibles los hechos narrados. En *Der Geldkomplex* la Eurocopa de fútbol de 2008 y el nombramiento de Barack Obama como presidente de los Estados Unidos ponen fechas exactas a las acciones en la novela y la figura del *enfant terrible* del arte vienés Martin Kippenberger en *Endlich Kokain* ayuda a entender las referencias aportadas.

Estas informaciones paratextuales tejen un entramado que combina realidad y ficción, tanto en los hechos presentados como en la información biográfica del autor, y que dota de una mayor veracidad al texto, ya que son hechos fácilmente comprobables.

Oh nein, es ging gegen die Türken. Es war mehr als nur ein Spiel. Es waren zwei Welten, die gegeneinander kämpften, zwei Systeme, zwei Philosophien. Diktatur gegen Demokratie, Freiheit gegen Unterdrückung, Orient gegen

Okzident, Mann gegen Frau, Mittelmeer gegen Nordpol und so weiter.
(Lottmann, GK: 101)

Allah ist groß, eh? BALLACK ist es, ihr Blindgänger! (Lottmann, GK: 109)

[...]: Michelle Obama watschelte wie ein Kerl die Treppe vom Capitol hinunter [...]. Um so zarter war natürlich Obama. [...] Die Kameras konzentrierten sich fast alle auf den scheidenden Präsidenten George W. Bush, wohl aus alter Gewohnheit. (Lottmann, GK: 341 – 342)

Las referencias explícitas al partido disputado entre las selecciones de fútbol de Alemania y Turquía en el Campeonato de Europa de fútbol de 2008 ayudan a fechar con precisión los acontecimientos relatados en el 25 de junio de ese mismo año y el nombramiento presidencial de Barack Obama el 20 de enero de 2009, sitúa al lector en el contexto que rodea la obra al final de la novela, aumentando la sensación de credibilidad en los hechos relatados al concretar las fechas y los lugares en los que sucede la acción.

El uso de este recurso en *Endlich Kokain* se ve limitado por el carácter del texto, pues se entremezclan en la narración personajes anteriores a la actualidad referida en la obra, como ocurre con el personaje Hölzl, que encarna al artista Martin Kippenberger, fallecido en 1997. El carácter de autenticidad que podría proporcionar a la narración lo aporta la aparición de exdeportistas como Boris Becker o Lothar Matthäus, artistas como Armin Boehm o figuras pertenecientes al mundo del espectáculo como Hansi Hinterseer, pero se pierde en un texto que cuenta entre sus figuras secundarias con un artista fallecido: si bien las actuaciones de los demás personajes podrían considerarse verídicas o factibles, la presencia de un personaje ya fallecido aporta al texto la ficcionalidad necesaria para apartarlo de la escritura de no ficción.

Sin embargo, Lottmann consigue recuperar la veracidad de nuevo a través de su blog, en la entrada del 25 de septiembre de 2016 titulada *Dokumentation: Der Kippenberger Skandal. Joachim Lottmann über zwei Texte, die Kunstgeschichte schrieben – und ihn selbst vernichteten*⁴⁸, en la que confirma la amistad que existió entre el artista vienes y él.

⁴⁸ Consultar <https://blogs.taz.de/lottmann/2016/09/25/dokumentation-der-kippenberger-skandal-joachim-lottmann-ueber-zwei-texte-die-kunstgeschichte-schrieben-und-ihn-selbst-vernichteten/>

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

La convivencia de referencias extratextuales que aportan veracidad con otras que son fácilmente adivinables como ficción es propia de este género, pues no es un requisito indispensable que el límite entre aquello real y lo ficticio se vea marcado claramente:

[...] en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se propone simultáneamente como ficticio y real. Este es sin duda uno de sus rasgos característicos, también una de sus rémoras y limitaciones. (Alberca, 2007: 33)

La innovación que ofrece Lottmann en el campo de la autoficción parte de la complementación que ofrece a sus novelas desde publicaciones ajenas a sus obras, ya sea desde su labor periodística y las publicaciones en el blog *Auf der Borderline nachts um halb eins*, hasta las redes sociales en las que realiza publicaciones periódicamente. Estas ayudan a discernir lo que pertenece al mundo real de lo que proviene de la fantasía del autor, consiguiendo ubicar sus novelas en el centro de los cuatro ejes que se necesitan en el campo de la autoficción: autor–protagonista, realidad–ficción.

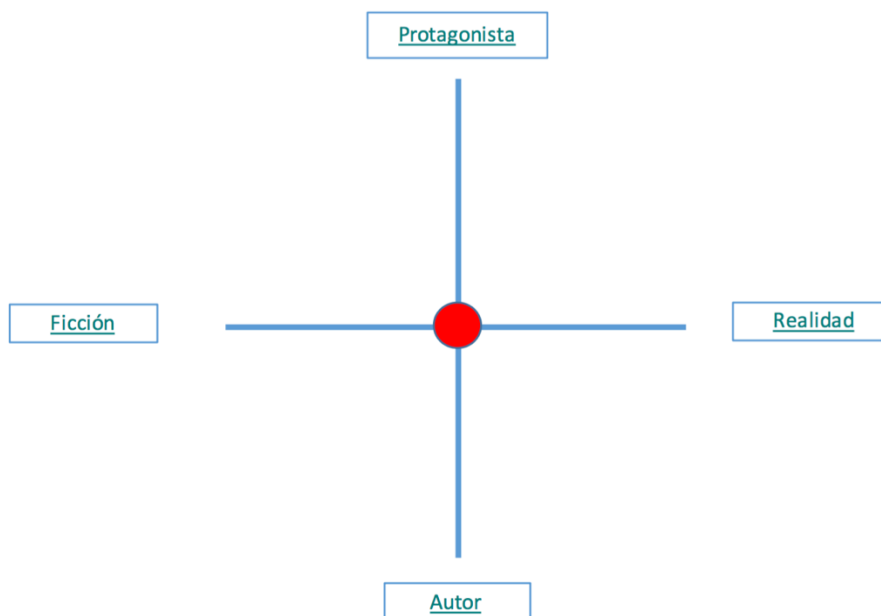


Gráfico 1

De esta forma, la hipertextualidad juega también un papel decisivo en la obra de Lottmann desde la perspectiva de la autoficción, pues el juego de referencialidad mostrado por Lottmann en sus obras permite entrelazar en sus novelas los planos de la realidad con los de la ficción, es decir, si la hipertextualidad era la combinación de referencias entre los planos A y B, en la narrativa de Lottmann se debe sumar a estos dos un tercer plano, C, el del relato intratextual que tomaría como referencia el plano B y de forma inevitable es relacionado por el lector con los condicionantes del plano de la realidad.

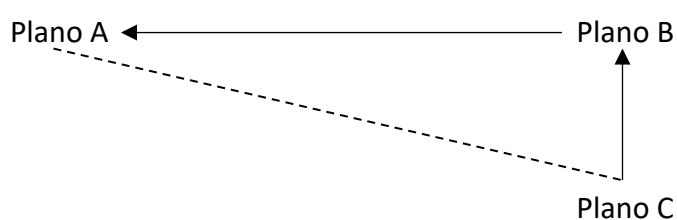


Gráfico 2

Si se aplica esta premisa a la práctica de la autoficción, esta queda definida como una hipertextualidad de la realidad, pues el relato generado remite de forma inequívoca a una realidad que se podrá evocar de forma más o menos explícita o simplemente podría no existir en el texto generado por el autor, pero que, por el propio juego de identificación que provoca el autor, no podría existir sin aquello generado en el plano A, el de la realidad. En la autoficción tanto la continua referencialidad hacia una realidad determinada como la supresión de esta son indicativos de la fuerza generadora que ha tenido el plano real en la narración final.

Joachim Lottmann ahonda aún más en la convivencia entre estos planos al incorporar los relatos diarísticos en ambas novelas: *Der Geldkomplex* ilustra el proceso creativo, incidiendo en mostrar la vertiente más privada de las relaciones editorial–autor y las exigencias que se derivan de esta y *Endlich Kokain* intensifica el factor de subjetividad de la narración para ahondar en el compromiso mostrado el autor con el contexto. En ambos casos se puede comprobar cómo se reafirma la tendencia mostrada por la representación del autor en la obra que apuntaba Alberca:

La figura del escrito pierde su carácter heroico y en consecuencia se “democratiza”, es decir, se hace más pequeña y banal. [...], la figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de los últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un creador improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria, cuando no se conforma con la mediocridad del oficinista o burócrata que gestiona con ombliguismo autista su carrera literaria (Alberca, 2007: 24)

En el caso de Lottmann, la imagen de sí mismo desarrollada por el autor responde a esta exigencia de la autoficción, pues esta se encuentra caricaturizada, al presentar a un antihéroe cuya motivación principal es la propia salvación dentro de una sociedad cuyos estándares morales se encuentran en una posición crítica. Tanto el escritor sometido al ostracismo social por la crisis económica representado por Johannes Lohmer en *Der Geldkomplex*, como el periodista jubilado anticipadamente, con dificultades de socialización exhibido en la piel de Stephan Braum en *Endlich Kokain* son muestra de esta autocaricaturización, pues en ambos casos se pueden observar rasgos que permitan la asociación entre personaje y autor.

La hipertextualidad provoca un efecto dual en la construcción del personaje principal: por un lado, extrema la presencia del autor dentro de su obra, al transformarlo en protagonista del texto principal y del texto secundario; por otro lado, permite a Joachim Lottmann presentar su figura autocaricaturizada para mostrar la cara menos amable de la creación sociedad en *Der Geldkomplex* o *Endlich Kokain*. En ambos casos, los relatos nacidos en las obras juegan un papel relevante en estas, adquiriendo su propio carácter dentro de las novelas: el relato diarístico en *Der Geldkomplex* es el elemento clave que permite al protagonista solucionar sus problemas económicos gracias al suculento adelanto recibido por parte de la editorial y además, reinsertarse socialmente al ser aceptado de nuevo por un círculo social que le había excluido a raíz de la crítica situación económica en que se encontraba. *Endlich Kokain* utiliza el diario como justificación al sometimiento del autor frente a las apariencias. Al bautizarlo como *wissenschaftliches Tagebuch* parece tener un propósito más allá de la mera adhesión a los preceptos de belleza contemporáneos; sin embargo, al mostrar sus reflexiones más puras, sin ambages y profundizando en la crítica al capitalismo, permite que el lector comprenda de forma más completa al antihéroe Stephan Braum.

El resultado de esta fusión de condicionantes es una recepción de los textos por parte del lector en los que se destaca la implicación del autor y su presencia a lo largo de la novela, pues el lector percibe lo relatado como una posibilidad fehaciente durante los períodos de actualidad narrados.

3.2.4. Conclusiones parciales

Der Geldkomplex y *Endlich Kokain* son dos novelas cuya rica composición estilística puede generar dudas ante su adscripción a un género o estilo narrativo, pues la variedad de características que contienen hace que no pertenezcan de forma ortodoxa a ninguno de los estilos o géneros con que son relacionadas. El hermanamiento de características propias de la estética del periodismo *Gonzo* y del género de la autoficción consigue un texto compacto en el que la denuncia social se aborda magistralmente gracias a la conjunción de los factores de ambos. Lottmann sitúa sus obras en la frontera entre géneros, matizando sus rasgos para mantener siempre presentes la denuncia social y la verificabilidad de los hechos, consiguiendo con la fusión de los elementos la elaboración de una dura crítica social desde el ámbito literario, pero sin caer en un exceso de ficcionalización que reste factibilidad a la reivindicación mostrada.

El estilo *Gonzo* y el género de la autoficción presentan coincidencias que los relacionan –ambos necesitan al autor, no solo como creador, sino especialmente como protagonista de lo narrado–, pero también diferencias que podrían alejarlas, pues la autoficción no expresa en ningún momento un claro compromiso con el contexto que rodea a la obra, no evidencia las carencias sociales, políticas y morales del marco que las circunscribe. Es más, no existe ningún requerimiento por el que las obras pertenecientes a la autoficción deban ser narradas desde la actualidad, mientras que el *Gonzo Journalism* demanda, por definición, esta conexión entre texto y actualidad. Sin embargo, al unir ambos requisitos Joachim Lottmann consigue que la denuncia social presente en el texto se acentúe constantemente, pues amplifica la sensación de veracidad en el lector, quien además es capaz de extrapolar las particulares vivencias del protagonista al contexto que rodea la redacción de la novela.

Asimismo, la combinación de elementos *Gonzo* y autoficticios coarta la posibilidad de invención de los segundos, pero al mismo tiempo encuentra un trampolín para deformar la realidad y moldear las referencias extratextuales a su antojo:

“Hartz-IV” war auch ein “FROG”, ein Freund also des großen deutschen Bundeskanzlers Gerhard Schröder, gewesen. Er organisierte Lustreisen von Gewerkschaftsführen in die besten Bordelle der Welt. [...] Das war wirklich etwas für die dicken, schwitzenden, völlig überforderten sozialen Aufsteiger aus der Arbeiterschaft, die plötzlich auf Augenhöhe mit den Bossen verkehren sollten und mit heimlichen sechsstelligen Sonderboni beschenkt wurden. [...] Die Sache mit den Bordellen und bezahlten Nutten in Sekretärrängen – eine brasilianische Prostituierte erhielt als Chefsekretärin bei VW aufgrund ihrer Sonderausbildung zur Topdomina in einem Spezialbordell in Hong Kong eine Vergütung von 6000000 Euro jährlich – diente ja nur einem höherem Zweck: Die Gewerkschaftsbosse mussten so lange von den Damen verwöhnt werden, bis sie der Abschaffung der Arbeitslosenhilfe und vieler anderer Sozialleistungen zustimmten (GK, 2009: 52).

Un análisis conjunto de las estéticas propias del periodismo *Gonzo* y de la autoficción permiten observar las referencias extratextuales que demanda el género autoficticio y el compromiso social que caracteriza al estilo periodístico originado por Thompson al recordar Joachim Lottmann uno de los mayores escándalos de la política alemana reciente. Asimismo, este fragmento confirma la *lottmannizada* versión de la realidad que realiza el autor alemán al nombrar ejemplos concretos del ascenso de meretrices en la cúpula de la compañía Volkswagen que, sin embargo, no gozan de libertad absoluta pues la presentación de los elementos ficticios se supedita a la información paratextual del relato. Es decir, aunque las referencias extratextuales que ofrece la narración no necesitan mantenerse fieles a la realidad por completo, la ficcionalización de la realidad no es aleatoria. Estas serán deformadas por la esencia del *Gonzo*, que a su vez verá parcelado su ámbito de actuación al contexto que rodea a la novela, pues la autoficción imprime al texto una profundidad que supera la provocación que puedan despertar los personajes irreverentes propios del estilo *Gonzo*.

La innovación en la narrativa de Joachim Lottmann reside no solo en la conjunción de elementos de un estilo y un género diferenciados, sino también del equilibrio que consigue al entremezclar estos elementos de forma complementaria, unificándolos en una narrativa que se fusiona con la realidad, tanto a nivel texto-

realidad, por lo comprometido de su narrativa, como al identificar autor–protagonista hasta conseguir que la duda sobre la ficcionalidad recaiga sobre las experiencias vividas por el protagonista, pero no sobre el contexto que ha denunciado, complementándose para poner el acento sobre la denuncia social en la que se encuadran las novelas.

Para llegar a esta denuncia social, Lottmann complementa los rasgos estilísticos analizados con el histrionismo que aporta la sensibilidad *Camp*. El análisis de esta conjugación de elementos se debe realizar de forma conjunta, pues el periodismo *Gonzo* y el juego de identificación propio de la autoficción dibujan su límite gracias a la sensibilidad *Camp* que el autor alemán aporta a través de diferentes vías.

3.3. “It’s good because it’s awful”: formular la denuncia a través del *Camp*

La amalgama de rasgos estilísticos que desarrolla Joachim Lottmann en su narrativa se encuentra incompleta si no se contempla la estética *Camp* dentro del conjunto, dado que se trata de un elemento indispensable a la hora de analizar su obra y aprehenderla en su totalidad. El mosaico narrativo que conforman el *New Journalism*, periodismo *Gonzo* y el género literario de la autoficción encuentra en lo *Camp* el elemento de unión que permite discernir su finalidad: realizar una denuncia social objetiva de aquellos aspectos en los que la sociedad alemana necesita trabajar.

Desde que la filósofa norteamericana Susan Sontag popularizase el término *Camp* en 1964 a través de su ensayo *Notes on Camp*, publicado en la revista *Partisan Review*, este ha experimentado numerosas variaciones en la forma de ser entendido, pues contiene una percepción tan amplia que le permite ser asociado con lo artístico, lo social, lo literario o lo reivindicativo. Es, por lo tanto, requisito fundamental entender esta estética desde su dinamismo, pues está expuesta al contexto en que se encuentra y sujeta a evolucionar con este. Desde su nacimiento lo *Camp* ha experimentado variaciones en la forma de ser entendido, lo que ha provocado que hoy en día podamos encontrar la teoría *Camp* moviéndose entre los parámetros de la teoría *queer* o la estética *kitsch* y asociada a una extravagante teatralidad. Sin embargo, estos elementos no son los únicos que determinan la estética *Camp*, pues para que esta se dé también debe adoptar una frívola visión de los hechos más serios o viceversa, dotar al entorno más frívolo de una seriedad rigurosa.

3.3.1. La sensibilidad *Camp*: realismo desde el exceso

La definición de lo que significa el adjetivo *Camp* es compleja. De origen incierto,⁴⁹ el *Oxford English Dictionary* considera probable su origen en el verbo francés *se camper* aunque también baraja opciones como una variación del verbo *camping*, que en el siglo XVI designaba a los hombres que se vestían con ropas femeninas para las representaciones teatrales. También se pueden encontrar dentro del mismo concepto seis entradas diferentes. En ellas se recogen los diferentes significados asociados a este adjetivo, pudiendo diferenciarse las entradas relacionadas con comportamientos atribuidos a la homosexualidad masculina de aquellas vinculadas a la teoría *Camp* de Susan Sontag en 1964: el del *Camp* como sensibilidad, como una forma de entender el mundo y la sociedad a través del prisma de la frivolidad.

El concepto *Camp* ha sido objeto de múltiples estudios desde que la filósofa norteamericana divulgase este término ligado al amor por el exceso, por la extravagancia, por todo aquello que –sin tener cabida en los estándares sociales del buen gusto– destilaba un atractivo especial, una atrayente capacidad de gustar.

Exaggerated, affected, over the top, esp. in a knowing or playful way; (deliberately) not restrained by traditional or prevailing ideas of good taste or decorum. Esp. used with reference to the style or execution of a work of art or entertainment, or a dramatic performance. (OED Online: 2020)

Susan Sontag definió este concepto en su ensayo *Notes on Camp* como “[...] the love of the exaggerated, the ‘off’ of things-being-what-they-are-not” (Sontag, 2001: 279), acompañándolo de cincuenta y ocho premisas en las que establecía las condiciones necesarias para que un objeto o persona pudieran ser considerados *Camp*. Para ello se apoyaba en algunos ejemplos cercanos a la cultura popular y otros adscritos a un academicismo más selecto. De esta forma, en las páginas que ocupa el ensayo conviven figuras literarias de la talla de Oscar Wilde o Jean Cocteau con personajes del entorno audiovisual como Gina Lollobrigida o Mae West, así como objetos propios del *Art Nouveau* con los musicales producidos por Warner Brothers a principios de la década de los años treinta. Pese a las diferencias que *a priori* se puedan detectar entre estos

⁴⁹ Cf. *Camp*, adj. and n.5. *OED Online*. Oxford University Press, June 2020. (<https://www.oed.com/view/Entry/26746?rskey=r2Ulr&result=6&isAdvanced=false#eid>) BIBLIOGRAFÍA

elementos, la base de esta ecléctica combinación es la esencia *Camp* que destilan individualmente y que Sontag entiende como “[...] a variant of sophistication, but hardly identical with it.” (Sontag, 2001: 275). Por lo tanto, no es casual que esta estética aparezca ligada a teorías tan heterogéneas como las concernientes a lo *queer*, las relacionadas con el concepto *kitsch* o el Pop, así como la *High Culture* o que a partir de él se haya desarrollado el concepto *Herausgeber-Camp*⁵⁰.

Susan Sontag estableció entre las primeras premisas del *Camp* que “7. All Camp objects, and persons, contain a large element of artifice.” (Sontag, 2001: 279); este artificio debe fluir de forma natural desde el interior del objeto o de la persona. Por este motivo los elementos naturales carecen de esta esencia, pues pese a que la artificiosidad debe emanar espontáneamente del objeto o persona *Camp*, nunca podrá ser encontrado de forma innata en la naturaleza.

Dicha artificiosidad natural es un componente determinante en lo *Camp*, pues una parte decisiva de la clasificación de un objeto o persona como tal es la pureza, lo genuino de su artificio; por ello quedan excluidos fuera de esta consideración todos aquellos elementos o seres que busquen conscientemente ser *Camp*.

Sin embargo, esta natural artificiosidad no debe ser entendida como una falta de conciencia, pues siguiendo las afirmaciones de Sontag “[...] Camp is either completely naïve or else wholly conscious [...]. An example of the latter: Wilde’s epigrams themselves” (Sontag, 2001: 283). Es decir, bajo la pátina de excentricidad, exageración o teatralidad subyace una temática que podría ser tratada con mayor gravedad, pero que el *Camp* aborda desde una apariencia frívola, dando como resultado lo que los académicos han bautizado como *Naïve Camp* y que la autora igualó al *Camp* puro:

23. In naïve, or pure, Camp, the essential element is seriousness, a seriousness that fails. Of course, not all seriousness that fails can be

⁵⁰ El concepto de *Herausgeber-Camp* es desarrollado por Moritz Baßler en la publicación dedicada a la revista *Der Freund*, cuyos editores eran los autores Christian Kracht y Eckhart Nickel, “*Der Freund. Zur Poetik und Semiotik des Dandysmus am Beginn des 21. Jahrhunderts*” (Baßler, 2009). En este estudio se establece el dinamismo que el concepto *Camp* lleva implícito, pues el canon de estética *Camp* no es fijo, sino que responde a los cambios que aparecen en su entorno: “Bereits was wir unter Herausgeber-Camp zu fassen versucht haben, impliziert ja, dass man ein und dasselbe Textphänomen unter verschiedenen Aspekten betrachten und werten kann. Je reicher die kulturellen Assoziationen und je dichter die Verweise innerhalb der acht Ausgaben, desto dominanter prägt sich das Rezeptionsgefühl der Ambiguität aus” (Baßler, 2009: 211 – 212).

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

redeemed as Camp. Only that which has the proper mixture of exaggerated, the fantastic, the passionate, and the naïve. (Sontag, 2001: 283)

Es decir, aquello que se puede considerar como *Camp* puro es lo que es capaz de aparentar una seriedad que queda atenuada por la combinación de extravagancia, ironía e inverosimilitud que profesa porque, como afirmaba Sontag en su nota número veintiséis, “26. Camp is art that proposes itself seriously, but cannot be taken altogether seriously because it is ‘too much’” (Sontag, 2001: 284).

Precisamente este *too much* al que hace referencia Sontag sirve de nexo de unión con la obra de Lottmann y conduce a una de las características más destacadas de su prosa: el histrionismo como herramienta de denuncia. La seriedad que falla, así como la excentricidad propia de la sensibilidad *Camp*, recorren transversalmente su narrativa, consiguiendo crear una narración que se mueve entre los polos de lo serio y lo extravagante, en la que el lector encontrará la seriedad de la denuncia bajo la extravagancia de las situaciones descritas por Lottmann y la excentricidad de unos personajes esculpidos mediante reacciones llenas de frivolidad, excentricidad y barroquismo.

3.3.2. Johannes Lohmer y Stephan Braum: un *alter ego* para glorificar al personaje

La extravagancia propia de los motivos *Camp* y el efecto *too much* conseguidos por Lottmann aparecen acompañados de lo que Sontag estableció como *glorification of character* (Sontag, 2001: 285) y que es definido en su nota número treinta y tres:

33. Character is understood as a state of continual incandescence – a person being one, very intense thing. This attitude toward character is a key element of the theatricalization of experience embodied in the Camp sensibility. (Sontag, 2001: 286)

La glorificación del personaje enunciada por la filósofa norteamericana es conseguida por Lottmann al extremar los defectos de su *alter ego* hasta conseguir la intensidad que requiere la sensibilidad *Camp*. El histrionismo que define las acciones de los protagonistas en ambas novelas se une a la imposibilidad de separar personaje y autor, producto del género de la autoficción practicado por Lottmann en su narrativa. Las acciones narradas están protagonizadas por unos personajes barrocos, extremos en todas sus decisiones, que siguen la estela de la definición de *Camp* realizada por

Malinowska, para quien “[to] make Camp is to be *divine*. To be *divine* means to be: outlandish, freakish, over-exaggerated and tacky”(Malinowska, 2014: 19) y en este sentido los personajes desarrollados por Lottmann responden a los requisitos que exige el *Camp*: estridentes y exagerados, se sitúan en los márgenes de las convenciones sociales.

Esto provocará que los temas que deberían abordarse de una forma seria y meticulosa en *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain* acaben convertidos en una consecución de hechos extravagantes al envolverlos en personajes excéntricos y un contexto extremadamente frívolo. El lector se encuentra, gracias al barroquismo que presentan los personajes centrales de ambas novelas, ante una seriedad que fracasa frente al exceso, un texto en el que triunfa la forma sobre el contenido, como recogía Sontag en su nota número treinta y ocho:

38. Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of “style” over “content”, “aesthetics” over “morality”, of irony over tragedy. (Sontag, 2001: 287)

El triunfo del estilo sobre el contenido, de la estética sobre la moral, debe ser entendido en términos de no normatividad, de operatividad en la marginalidad (Stepien, 2014: 2), rasgo observable en las novelas analizadas, pues tanto *Der Geldkomplex* como *Endlich Kokain* son la realización práctica de la fallida seriedad: el sobrio trasfondo socio-político que enmarca sus novelas y la crítica social que se deduce de ambas obras son presentados desde la irreverencia propia del *Camp*.

Ambas obras alcanzan el estatus *Camp* por medio de la exageración. Si bien en *Der Geldkomplex* será su particular deformación de los sucesos el elemento que consiga crear el efecto de exageración y extravagancia, *Endlich Kokain* utiliza al personaje protagonista como pieza básica sobre la que construir el exceso *Camp*. En ambos casos, el juego de identificación entre autor y protagonista propuesto por Lottmann consigue aumentar el efecto de glorificación del personaje al poner el foco en la contrariedad que suscita la factibilidad de los hechos narrados: *Der Geldkomplex* funciona como reflejo de la crisis financiera acontecida en 2008, así como la crítica a la ley Hartz IV; sin embargo, el histrionismo con que refleja el autor la bancarrota de un novelista de éxito a través

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

de sus personajes es muestra del gusto del *Camp* por lo marginal, por el exceso, por aquello que nos resulta atrayente a pesar de su vulgaridad.

El análisis realizado en la novela de 2014, *Endlich Kokain*, de la hipocresía social, la dictadura de las apariencias y el mercantilismo exacerbado existente en el mundo del arte en la Alemania contemporánea sigue la línea de la excentricidad que caracteriza la obra del autor alemán. Junto a la picaresca de unos personajes excéntricos se desarrolla un escenario que desnuda a las clases pudientes y habla sin tapujos de las consecuencias de la capitalización del arte: este ya no es un área independiente, sino un sector movido por el motor del dinero, no por la creatividad. Para Joachim Lottmann el *Camp* es la herramienta que busca reflejar lo vergonzoso e inaceptable (Hotz-Davies, 2018: 22).

En ambas novelas conviven los ingredientes necesarios que permiten distinguirlas como obras adscritas al espectro *Camp*, no obstante la intensidad de estos mecanismos varía en cada una de ellas. En *Der Geldkomplex* la hiperdramatización del contexto gana protagonismo, consiguiendo aumentar la sensación de la seriedad fallida pues, pese a la gravedad que encarna el contexto sociopolítico que envuelve la obra, la suma de las desmedidas condiciones que rodean al protagonista y el manifiesto juego de identificación provocan que la crítica que el texto pretende mostrar se aliene con el efecto *Camp*, resultando en una ambigua percepción de la apolitización y descompromiso que afirmaba Susan Sontag (Sontag, 2001: 277). Sin embargo, el efecto *Camp* en *Endlich Kokain* se consigue especialmente a través del barroquismo de su personaje principal, llevando a cabo la glorificación del personaje que Sontag consideraba como un aspecto primordial dentro de la sensibilidad *Camp*.

En ambos casos se hace necesario un análisis detenido en aquellos elementos que cobran un cariz *Camp* gracias a los elementos narrativos en los que se desarrolla.

3.3.3. *Der Geldkomplex* o la narración *Camp* de la crisis económica y social

El 15 de septiembre de 2008 la entidad financiera Lehman Brothers, sita en Estados Unidos, se declaró en quiebra. El desmoronamiento de una de las mayores corporaciones bancarias mundiales fue el detonante de una recesión económica que arrastró a la globalizada economía mundial, desencadenando una crisis que también afectaría a todos los ámbitos de la sociedad. Europa quedó rápidamente contagiada de la que ha sido considerada por Ben Bernanke, ex director de la Reserva Federal de los

Estados Unidos, como la mayor crisis económica desde los años de la Gran Depresión Americana (Yedder, B. A.: 2018) y la República Federal de Alemania, a la cabeza de la Unión Europea, sufría las consecuencias de una regulación económica insuficiente por su laxitud y excesiva permisividad: la compra-venta de deuda, las denominadas “hipotecas basura”, así como el alto riesgo de las actividades financieras más lucrativas colocaron a la economía global en una situación equiparable a la acontecida tras el lunes negro de 1929. Los préstamos bancarios fueron duramente restringidos y los países desarrollados entraron en una recesión económica que duraría un lustro.

Joachim Lottmann aborda esta crisis económica en la novela *Der Geldkomplex*, poniendo fin a la trilogía compuesta por *Die Jugend von heute* (2004) y *Zombie Nation* (2006), con la que retrata la Alemania de principios del siglo XXI. Publicada en 2009, cuando los efectos de la crisis que comenzó un año antes ya son una realidad en la sociedad alemana, sugiere un aire de vaticinio que aumenta la tónica *Camp* de los hechos relatados. En la novela de la crisis económica se suceden las diferentes representaciones de los efectos que la acuciante crisis económica tiene en el protagonista y las diferentes tretas que utiliza este para gestionarla y librarse de sus responsabilidades económicas.

La crítica situación en la que se encuentra este autor de éxito es transmitida al lector con sarcasmo e ironía, eclipsando la gravedad del tema tratado mediante una prosa que conjuga excentricidad y frivolidad, dejando esa sensación de *too much* en el lector que manifestaba Susan Sontag como determinante en el caso del *Camp* más puro. La forma de representación *Camp* de lo que es un autor venido a menos aparece a lo largo de toda la novela en los diferentes apuntes que realiza el autor sobre la vida cotidiana del protagonista, JoLo:

Ein weiteres Jahr verging, und meine Lage verschlechterte sich. Die letzten beiden Bücher verkauften sich schlecht, ja miserabel, und die Geduld meines Verlags war praktisch aufgebraucht. [...] Längst hatte ich mein Auto abmelden müssen, obwohl es sich um das einzige Auto auf dem deutschen Markt handelte, dass keine Kosten verursachte, [...]. (GK, 2009: 10)

Seit Wochen bezahlte ich das S-Bahn-Ticket nicht mehr. Jetzt fiel es mir auf, und ich schämte mich, dass ich mich daran schon vollkommen gewöhnt hatte. (GK, 2009: 29)

[...] Jetzt im Alter, Jahre später, ausgezehrt durch Armut und literarische Pleiten, sah ich mein Leben anders. Seit dem Verkaufserfolg von "Die Jugend von heute" waren vier Jahre ins Land gegangen, Hungerjahre, elende Jahre wie 1941 bis 1945, ich meine, auch diese vier Jahre kamen den Überlebenden damals wie eine Ewigkeit vor, obwohl sie wenigstens zu essen hatten. Dafür musste ich kein Gewehr tragen. (GK, 2009: 96)

[...] Mein Problem war aber oftmals die Qualität der Nahrung, die ich zu mir nahm. In der Küche lagerten nur noch verfaulte oder gar keine Lebensmittel. [...] Zum Beispiel schmeckten Haferflocken, deren Verfallsdatum seit Jahren abgelaufen war, zunächst einmal nicht schlecht. Ich kochte sie auf einem Spirituskocher, [...], mit heißem Wasser auf und mischte sie mit alter Marmelade, die im heißen Brei wieder flüssig wurde. [...] Nun hatte ich kein Geld mehr, keine EC-Karte, keine Kreditkarten, keine Wertgegenstände, aber seltsamerweise eine noch nicht abgelaufene Karte der DAK-Krankenversicherung. (GK, 2009: 140)

En estos apuntes, Lottmann no solo expone al lector cómo ha llegado el protagonista a la crítica situación económica en que se encuentra, también rompe con los convencionalismos que dominan la idea de la pobreza en el primer mundo, pues JoLo es un autor reconocido, que ha cosechado grandes éxitos con sus publicaciones, pero que se ha visto abocado prácticamente a la bancarrota en los últimos años. Su perfil no se corresponde con la visión generalizada que la sociedad tiene de la pobreza, pues ni su formación académica ni su ocupación profesional son susceptibles de entrar en el paradigma de pobreza desarrollado en la sociedad contemporánea y sus reacciones son impropias de un personaje que al principio de la novela afirma "Ich sprach nicht über Geld, ich konnte es einfach nicht" (GK, 2009: 8), pues según él mismo afirma este es un rasgo reconocible en las personas elegantes y de alta cuna.

Ohne darüber je nachzudenken, war für mich die erste und letzte aller Wahrheiten, dass feine Menschen über Geld weder redeten noch groß nachdachten. (GK, 2009: 7)

Por ello busca una forma de ocultar su falta de recursos e intenta mantener una imagen digna que ofrecer, alejada de la imagen de pobreza que domina la conciencia social:

Ein weiteres Problem war meine Garderobe. Ich hatte keine intakte Hose mehr für das alte gutsitzende dunkle Jackett, und so trug ich eine fast weiße Leinenhose dazu, was einfach unmöglich war. [...] Die weiße Hose hatte ich

drei Tage in kaltes Wasser mit Waschpulver gelegt, damit wenigstens die Flecken rausgingen. Nun sah sie fast gelb aus. (GK, 2009: 155 – 156)

La perseverancia que muestra el protagonista por mantener la apariencia de normalidad en torno a sí consigue un efecto de caricaturización del personaje, que comparte con el género de la autoficción, consiguiendo que la gravedad de lo narrado quede en un segundo plano, por detrás de la forma que adopta la representación del personaje.

También aborda los problemas de salud mental a los que puede verse abocada una persona en una situación crítica, aunque en el caso de Lottmann esta se haga a través del prisma *Camp*, es decir, utilizando la frivolidad y la extravagancia para transformar la tragedia en ironía:

War ich wirklich einmal so arm gewesen? Hatte es wirklich diese Abende gegeben, in denen ich Elena Plaschg bitten musste, mein bereits ausgetrunkenes Mineralwasser zu bezahlen, und diese dann im ganzen Lokal herumkrakeelte, ich sei ein Schnorrer, ich wolle sie ausnehmen wie ein ganz ordinärer Zuhälter? War ich wirklich einmal so tief gesunken? [...] Ja, und hatte ich wirklich einmal vor Hunger so deliriert, dass ich der *Bundeskanzlerin persönlich* einen offenen Brief geschrieben hatte?! In dem ich mich allen Ernstes über die "Verschwendung von Steuergeldern" im Afghanistankrieg beschwert hatte? (GK, 2009: 336 – 337)

La ironía debe ser entendida, como afirma Horn, como la base que sostiene la sensibilidad *Camp*, "which relies on parody –often achieved through stylistic exaggeration, excessive theatricality, or other forms of over-articulation– irony, and humor to create incongruities and discrepancies within (popular) texts." (Horn, 2017: 21). Esta combinación de elementos es la que estimula el *Camp*, especialmente cuando la sinceridad no es suficiente (Sontag, 2001: 288).

Dicha necesidad de expresar aquello para lo que la sinceridad no basta, es la que lleva a Lottmann a la representación de la crisis económica a través de la experiencia vital de su *alter ego*, JoLo; es decir, pese a que no se trivializa la pobreza ni la crisis económica o la aporofobia que sufre el protagonista, la natural exageración con que el autor aborda estas cuestiones hace que la seriedad que debería acompañar a un tema de gran calado social como este, quede diluida ante la excentricidad de los hechos

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

descritos. Ese efecto se ve aumentado por la absoluta naturalidad con que el protagonista narra dichas acciones.

La sensibilidad *Camp* también está presente al denunciar la corrupción existente bajo las leyes que han de salvaguardar el estado de bienestar y procurar la protección de los ciudadanos más desfavorecidos, como ocurre con la ley Hartz IV. La presentación de esta ley en la novela de Lottmann supone la realización de la participación de todos los elementos que componen su narrativa de forma activa. Ejemplo de compromiso con el contexto, el tono sereno que domina la narración, contrasta con los hechos narrados, pues estos resultan *too much* en el sentido del *Camp* más puro: “Er organisierte Lustreisen von Gewerkschaftsführen in die besten Bordelle der Welt” (GK, 2009: 52), “[...] bis sie der Abschaffung der Arbeitslosenhilfe und vieler anderer Sozialleistungen zustimmten. (GK, 2009: 52). La combinación de dirigentes sindicales, prostitución y sobornos es presentada en un texto que parece perderse en detalles superficiales: “Dieser Hartz IV, also er hieß natürlich anders, hatte auch einen Vornamen, den ich nicht mehr weiß, [...]” (GK, 2009: 52) y cuya suma de efectos culmina en una narrativa que aplica el *Camp* bajo el manto de la ironía, al recurrir a unos hechos aparentemente descabellados, que pudieran ser entendidos como una exageración de la realidad, pero cuyo objetivo es el de permitir al autor describir el escenario con una sinceridad desbordante. El resultado de esta franqueza en *Der Geldkomplex* es un retrato de una crisis no solo económica, sino también social. Al descalabro económico resultante de unas operaciones financieras demasiado jugosas para ser duraderas, se une el beneplácito de los organismos sindicales a la aprobación de unas leyes que supusieron una clara merma a las garantías ofrecidas por el estado de bienestar alemán.

Esta crítica a la ley no solo será abordada desde un retrato de los excesos y de los oscuros intereses que se esconden detrás de ella, Joachim Lottmann también elige el *Camp* para mostrar la ceguera que los prejuicios sociales provocan en las autoridades:

[...] Ich hätte ihr gern gesagt, dass ich verarmt sei, dass ich altes Knäckebrötchen fremder Leute essen musste, dass ich bedürftiger war als alle ihre verdammten Hartz-IV-Berufssarmen. ICH war es, auf den sie gewartet hatte, nicht diese Sozialschmarotzer in Lichtenberg. (GK, 2009: 96)

Joachim Lottmann muestra el sesgo que se establece ante la pobreza y cómo esta parece destinada únicamente a determinados sectores, sin apreciar que cualquier

individuo es susceptible a ella, sin importar su origen social, formación académica o sector laboral. Nuevamente, la colección de hechos narrados es abordada con la combinación de naturalidad y extravagancia características de la esencia *Camp*, consiguiendo que el estilo triunfe sobre el contenido, que la estética gane a la moralidad y que la ironía eclipse la tragedia de lo acontecido. En este caso, el triunfo del estilo y la estética sobre el contenido y la moralidad no debe ser entendida desde un análisis estilístico del texto, sino sobre una reflexión en la construcción del *alter ego* y el contexto que le rodea. La exageración aparece en las condiciones de vida del protagonista, Johannes Lohmer, quien se ve abocado a una situación que empeora paulatinamente a lo largo de la novela y le lleva a situaciones críticas, impropias de un autor de su calado y con un bagaje literario tan reconocido. Con ello el autor expone la aporofobia que domina a la sociedad alemana y las consecuencias que su tragedia económica tiene para él en términos sociales: el rechazo de sus seres queridos, de sus amigos y de cualquier contacto que el protagonista pudiera tener en el círculo literario berlinés.

“Ich werde nicht runterkommen, Lohmer.”

“Du musst unter Leute. Du darfst dich nicht so einschließen, obwohl ich es verstehe!”

“nein, es geht mir super, und ich kann jetzt BESTIMMT NICHT.”

“Ja, ja, das Wetter soll ja morgen sowieso schöner sein, und wir könnten ja auch morgen...hallo? Wir könnten...hallo, bist du noch da? Hallo? Hallo!! Sascha!”

[...] Nur kristallklarer finanzieller Erfolg würde Sascha Lobo die Schamröte in den Hendlkopf treiben. Ich MUSSTE wieder eine große Reportage schreiben, die von allen mit Bewunderung gelesen wurde. (GK, 2009: 121 – 122)

Entweder war mein Telefon schon jetzt kaputt, oder es ging mit dem Teufel zu: Überall sprang nach endlosem Getute nur die Mailbox an, wohl ein dutzendmal. Ich sprach überall mein optimistisches Sätzchen drauf, ich sei jetzt einsatzbereit, hey was geht, Mann, was läuft, wer stellt was auf heute, meld dich doch. Als ersten erreichte ich dann endlich Thomas Lindemann, der mir erstaunt mitteilte, er säße mit allen anderen in der “June Bar”, und warum ich denn nicht auch da sei? [...] Angeblich hatte er mir eine SMS deswegen geschickt. Ich sah noch einmal nach. Keine SMS. War auch das Handy kaputt? (GK, 2009: 131)

El fallo de la seriedad en este caso viene dado por la presentación de los hechos con unos protagonistas claramente identificados: los autores Sascha Lobo y Thomas

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

Lindemann. Ambos son escritores reconocidos en el círculo cultural alemán, especialmente por su exposición pública y su labor periodística. Joachim Lottmann utiliza a ambos escritores –con los que ha compartido publicaciones y con quienes *a priori* no muestra una mala relación pública– como ejemplos de la denunciada aporofobia de la sociedad alemana y del talante clasista e hipócrita que critica en el ámbito literario berlinés.

En el caso del periodista Lobo, la ruptura de la seriedad no se produce durante la lectura de la novela, sino que llega durante la lectura de presentación de la novela organizada por la editorial Kiepenheuer & Witsch el 8 de febrero de 2010: Sascha Lobo participó en la lectura de presentación escogiendo los pasajes en los que él mismo aparece. Con esta colaboración, la crítica enunciada por Lottmann se ve eclipsada con el aumento de la teatralidad y consiguiendo adoptar el denominado efecto *too much*. Sascha Lobo es una relevante figura pública, cuya estética ha sido tradicionalmente asociada a sectores antisistema y que hace gala de sentirse cercano a grupos políticos de ideología progresista, por lo que el público podría esperar de su personaje una reacción de verdadera solidaridad. Sin embargo, en la novela representa la confusión que ha resultado en la sociedad contemporánea entre solidaridad y caridad, entendida esta última como la limosna que se da al necesitado, pero que no conlleva ningún tipo de compromiso a largo plazo.

Nun, da er so berühmt geworden war, und so reich, nutzte ich die Spaziergänge dazu, ihm neben meinem seelischen auch das finanzielle Leid zu beichten. Er gab mir dann immer etwas Geld, weiß Gott nicht viel, aber doch zehn Euro, und das reichte dann wieder für zwei Wochen. (GK, 2009: 120)

En el caso de Lindemann, la figura de este periodista funciona como culmen al rechazo de los homólogos de JoLo. Los intentos de seguir en contacto con aquellos que consideraba sus iguales son infructuosos; sus coetáneos se muestran esquivos con el protagonista de la novela e incluso Lindemann, quien parece mostrar cierta empatía hacia JoLo, no puede evitar el sentimiento de rechazo que provoca la caída en desgracia de la figura principal de la novela. La ingenuidad con la que JoLo evita reconocer la creciente aporofobia del sector literario berlinés se torna extravagante, pues el círculo

cultural al que se refiere termina siendo retratado como un entorno hipócrita, en el que la solidaridad es superficial, no real.

Joachim Lottmann consigue que las conclusiones sean desarrolladas por el lector, desvinculándose de acusaciones directas cuando la extravagancia no es suficientemente visible, recurriendo al *Camp* más ingenuo, aquel que recogía Sontag en su nota número 21: “[...] *Camp* rests on innocence. That means, *Camp* discloses innocence, but also, when it can, corrupts it.” (Sontag, 2001: 283). Esta inocencia se ve corrompida por la interpretación que hará el lector, entendiendo los hechos expuestos como una muestra del rechazo al que se enfrenta el protagonista por parte de su círculo más próximo.

El relato de la recuperación social del protagonista, gracias a su recuperación económica, también aparece poblada de rasgos que permiten registrarlo como *Camp*. La ironía, mostrada en un texto de carácter aparentemente ingenuo, domina la última parte de la novela:

Die Freunde saßen an mehreren Tischen, und an jedem Tisch winkte mir jemand zu, ich soll doch dort Platz nehmen und nicht woanders. Es war wieder so wie früher, als ich mit einem Buch in den Bestsellerlisten geführt wurde, nein, es war noch besser. Ich fühlte mich wie der heimkehrende Sohn. (GK, 2009: 306)

Sascha Lobo, dessen letztes Ratgeberbuch am Buchmarkt zerschellt war und der die teure Miete seiner neuen Wohnung in der Schönhauser Allee nicht mehr bezahlen konnte, nahm mich in den Arm. [...] Er drückte mich mehrere Sekunden lang, [...], richtig innig und fast tränentreibend! Keiner konnte mehr sagen, dass ich nicht geliebt wurde. (GK, 2009: 307)

La recuperación económica del protagonista supone la recuperación social y el regreso a las relaciones que ha visto distanciarse. JoLo es recibido como un héroe por unos colegas de profesión que están sufriendo las mismas vicisitudes por las que ha pasado él, pero con una diferencia: ahora la crisis es global y cualquier sector social es susceptible de verse expuesto a ella.

Der Geldkomplex exhibe la sensibilidad *Camp* de forma constante en lo relatado: la extravagancia de los personajes combinada con la exageración de lo narrado eclipsa la denuncia social que recae de forma soslayada en el texto: el retrato de la sociedad alemana como una sociedad aporofóbica y materialista, en la que el entramado social

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

es sensible a la capacidad económica de sus miembros y la solidaridad es ejercida solo teóricamente, sin una aplicación práctica.

La convivencia de la seriedad histórica con la extravagancia *Camp* crea en *Der Geldkomplex* un texto apto para una doble lectura. Por una parte, la gravedad de los hechos históricos presentados bajo la apariencia de la frivolidad, por otro lado, la necesidad de un escenario exagerado, barroco, desde el que poder realizar la crítica descarnada que realiza Lottmann de la sociedad alemana. De esta forma, cada uno de los hechos históricos representados tiene su equivalencia *Camp* en la novela mediante los elementos distorsionadores que provocan el sometimiento de la seriedad al histrionismo de personajes y hechos:

<i>DER GELDKOMPLEX</i>	
Crítica social objetiva	Crítica social bajo el prisma <i>Camp</i>
Seriedad	Extravagancia – “Too much”
Crisis económica mundial de 2008	La crítica situación del autor
Ley Hartz IV	<ol style="list-style-type: none"> 1. Exposición de la figura pública a la cual la ley debe su nombre. 2. Desvelar los prejuicios que mueven a las autoridades a aplicar la ley Hartz-IV y qué se entiende por pobreza.
La precaria situación de los autores en el sistema de mercado creado por las editoriales.	La extrema situación en la que se encuentra el protagonista y las extravagantes acciones que emprende, tales como el trueque como forma de pago en la peluquería o tener acceso a alimentos solamente en los actos sociales.
La aporofobia reinante en el círculo literario alemán en particular y en la sociedad alemana en general.	La actitud esquiva de los colegas de profesión hacia JoLo, especialmente las de los autores Sascha Lobo y Thomas Lindemann y la reintegración social del protagonista devenida de su recuperación económica.

Tabla 1

Cada uno de los puntos expuestos en el ámbito de lo serio es trasladado a la novela dentro de la sensibilidad *Camp*, consiguiendo un efecto histriónico que recorre la novela y que hace fracasar la sobriedad propia del ámbito histórico mediante la exageración de los datos objetivos hasta llegar al efecto de exceso propio del *Camp* más puro.

3.3.4. *Endlich Kokain*: la moralidad del pícaro *Camp*

Con su novela de 2014, Joachim Lottmann construye un relato en el que su protagonista, un experiodista aquejado de sobrepeso y rechazado socialmente por ello, destapa la hipocresía y superficialidad reinante en las clases poderosas y la mercantilización y caída en el capitalismo que ha sufrido el –aparentemente bohemio e independiente– mundo del arte, consecuencia en ambos casos de la dictadura de las apariencias a la que está sometida la sociedad contemporánea. Esta denuncia se promulga a través de un texto que cumple con las premisas necesarias para ser considerado *Camp*: extravagante, exagerado y extremadamente histriónico; la narrativa de Lottmann consigue eclipsar la seriedad de las acusaciones que se ciernen sobre los personajes y la sociedad al llevar al extremo tanto a las figuras como las situaciones presentadas.

Endlich Kokain utiliza multitud de elementos para llegar al marco de la sensibilidad *Camp*, tales como la extravagancia, la ironía o la exageración, pero es especialmente la “glorification of the character” (Sontag, 2001: 285) con la que el efecto *Camp* impregna toda la novela. Los personajes presentados encarnan el triunfo del estilo sobre el contenido, de la estética sobre la moral y de la ironía sobre la tragedia, consiguiendo crear el efecto *too much* que Sontag apuntaba como pilar básico de la sensibilidad *Camp*. El antihéroe Braum, definido a través de sus defectos en la novela, ve paulatinamente aumentada la intensidad de su personaje, desde la presentación al comienzo de la novela hasta la materialización de la extravagancia en los últimos momentos del relato. Experiodista de éxito, es una figura que debiera estar en el momento cumbre de su carrera profesional; sin embargo, ve cómo esta se ha visto bloqueada por el rechazo social sufrido desde hace una década a consecuencia de su apariencia física, una obesidad mórbida que le acarrea también diversos problemas de salud:

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

Das waren Krankheiten, das Alter, das gefährliche Übergewicht, die dunklen Andeutungen seines Arztes über die geringe verbleibende Lebenszeit. Er verschwieg, dass er schon seit elf Jahren keinen Sex mehr gehabt hatte. Er verschwieg erst recht [...], dass er eigentlich auch vorher schon skandalös wenig Sex gehabt hatte. (EK, 2014: 10)

Der ganze Körper ist im Eimer, trotzdem. Glaub mir, ich weiß oft nicht mehr, wie ich die Treppe hochkommen soll. Ich stehe auf der untersten Stufe und denke: heute schaffe ich es nicht mehr. Deswegen bin ich ja auch pensioniert worden. Ich bin Invalide. (EK, 2014: 11)

Es un personaje cuya valía personal aparece ensombrecida por sus complejos físicos, que derivan en una grave inseguridad para entablar relaciones sociales:

Braum musste sofort daran denken, wie hässlich er selbst war, jedenfalls wie fett und aufgedunsen, und er schämte sich und bekam augenblicklich einen Schweißausbruch. (EK, 2014: 30)

Sin embargo, todos estos complejos quedan apartados cuando Braum comienza a consumir cocaína. El recurso que *a priori* debía ayudarle a perder peso, termina convirtiéndose en la herramienta gracias a la cual deja atrás sus complejos y se torna un triunfador, tanto en el ámbito social como en el laboral.

Er hatte als erstes den Gedanken, dass nun das Leben spät, aber tatsächlich nicht zu spät, die Wende zum Guten genommen hatte. Abnehmen, leicht werden, gesund und glücklich werden –es war doch noch möglich! Die nie erlebte Jugendzeit– sie konnte kommen! (EK, 2014: 36)

Die neue Bodylotion-Methode⁵¹ wollte er auf einer Geburtstagsparty ausprobieren. Ja, man hatte ihn eingeladen, und das war bereits die Frucht seiner jüngsten Aktivitäten. [...] „Bist du eigentlich dünner geworden?“ fragte Rebecca Winter, eine Bekannte aus der Journalismusszene. Er nickte stolz. [...] Nun stand er im Raum und mochte sich gar nicht mehr setzen. Er ging von einem Gast zum anderen, blieb ewig neben den Leuten stehen, ohne dass ihn seine Knochen schmerzten. Wunderbar. (EK, 2014: 43)

Gracias al consumo de cocaína, Braum descubre una nueva seguridad en sí mismo, rompiendo con las limitaciones autoimpuestas durante años:

⁵¹ El método referido por el protagonista supone la mezcla de un cuarto de gramo de cocaína, agua mineral y leche corporal para su posterior aplicación sobre la piel según aparece referido en la novela. Cf. Lottmann, J.: *Endlich Kokain*, p. 43.

Braum, der in seinem bisherigen Leben die Taktik verfolgt hatte, derartiges wegzulächeln und sich dadurch unangreifbar zu machen, fühlte auf einmal eine neue, ganz andersartige Kraft in sich. (EK, 2014: 18)

Das Kokain im Blut baute ständig Hemmungen ab. Er merkte sogar, dass bestimmte gesellschaftliche Hemmungen, die er ganz selbstverständlich ein Leben lang gehabt hatte, [...] wie von selbst vor seinen Augen zerbröselten wie nassgewordenes Styropor. (EK, 2014: 59)

Vorbei war es mit dem schnaufenden Auftritt eines Heinz-Erhardt-Wiedergängers, mit dem humorlosen bis bemitleidenswerten Habitus eines 50er-Jahre-Generaldirektors. Heute hätte man Stephan Braum fast schon für einen Mann in den besten Jahren halten können, um im alten Jargon zu bleiben. (EK, 2014: 181)

Su recién adquirida seguridad está unida a la idea de delgadez, de responder a las normas socialmente establecidas para poder gozar de la integración y la aceptación de los demás. Junto al incremento de su vida social, ve aumentar su éxito social al entrar en contacto con círculos muy selectos de la política o el arte:

Im Briefkasten befand sich eine Einladung des Außenministers. Der hohe Herr, zugleich Vizekanzler des ehemaligen Riesenreiches, lud Stephan Braum zum Wahlkampfauftakt ein, bei dem tausend freiwillige Wahlkampfhelfer der Öffentlichkeit vorgestellt werden sollten. (EK, 2014: 179)

La metamorfosis sufrida por el personaje principal encarna los cambios suscitados por la sociedad actual y el dictado de las apariencias a la que se ha visto sometido.

Joachim Lottmann incide en la presencia de la dictadura de las apariencias en dos círculos muy determinados: el de la clase dominante y el del arte. Ambos círculos son particularmente representativos de la deriva sufrida por la sociedad actual. En el primer caso, la clase dominante debería mostrarse especialmente ajena al dictado de las apariencias y velar por los intereses de la sociedad, pero *Endlich Kokain* retrata este segmento social como una clase social descomprometida, carente de principios que la rijan, sin unos fines específicos y eclipsada por la necesidad de aceptación.

Elegante Limousinen schwebten am Hotel Kummer vorbei. Am Hotel Imperial fuhren sogar zwei Maybach-Karossen vor, Diener in Uniform öffneten den Wagenschlag. [...] Hier war noch Aufschwung, Wirtschaftswunder, Lebensfreude, und passend dazu knatterte gerade eine

Brigade Redbull trinkender Vespamädchen über den Asphalt. [...] Wenn ich dagegen an die öde autofreie Zone in meiner Geburtsstadt Hamburg dachte, dieses stehende Grundrauschen einer orientierungslosen, unglücklichen Masse, die dort herumstiefelte wie eine Häftlingsbelegschaft beim Hofgang, überkam mich das ganze Glück, dem alten Leben entronnen zu sein und nun in dieser Stadt zu leben, für immer, nach dem schönen Motto: Ganz Wien / Greift auch zu Kokain! (EK, 2014: 141)

En el caso del mundo del arte, el autor presenta dos vías críticas que se entrelazan, al entenderse el dictado de las apariencias como una consecuencia de la intrusión del capitalismo en el mundo del arte. Su mercantilización ha provocado que la calidad quede postergada al negocio y que este se base en gran medida en un entramado de capital relacional, en el que la cocaína y la normalización de su consumo juegan un papel fundamental:

Braum erkannte an dieser Story, dass anscheinend alle in diesem Freundeskreis auf irgendeine Weise mit Drogen zu tun hatte. Vielleicht sogar alle, die in Wien kreative Berufe ausübten? (EK, 2014: 46)

Eine Frau, die mit ihm kokste, natürlich auf seine Kosten, erzählte von ihren Kontakten zu Popstars. (EK, 2014: 88)

Mit gutem Stoff war man überall der König, soviel hatte ich inzwischen gelernt. (EK, 2014: 204)

La sensación de éxito del antihéroe de la novela nace de la sensación de reconocimiento social que experimenta el protagonista en relación al círculo social en el que se mueve. Los defectos de Stephan Braum disminuyen conforme aumenta su consumo de cocaína, así como su éxito social y económico se ve aumentado gracias a los contactos que establece en el mundo del arte.

Elena! Das hier ist unser guter Meister Braum, der baldige Nachlassverwalter vom Hölzl! Kümmere dich mal heute um ihn, das ist bald dein wichtigster Kollege! Zeig ihm mal, wie man in der Szene Spaß hat! (EK, 2014: 207)

Lottmann utiliza el creciente capital relacional que se alza en torno al protagonista Braum para evidenciar la corrupción del mundo del arte, exponiendo las limitadas posibilidades de crecimiento que existen para aquel que no esté dispuesto a unirse a las normas no escritas de un círculo corrupto. Asimismo, también utiliza a los personajes secundarios para señalar de nuevo a los culpables de la deriva mercantilista

y sin escrúpulos en que se ha tornado el mundo del arte: galeristas, representantes e incluso artistas se prestan a participar de un *modus operandi* alejado de la esencia del arte:

Denn Thomas Draschan, selbst ein nicht ganz erfolgreicher Maler und Künstler, hatte die Idee, einige der vielen unvollendeten Gemälde Hölzls, die dort ratlos herumstanden, einfach fertigzumalen. Braum hatte nichts dagegen. Die Rechnungen stellte er auf seinen Namen aus, ganz korrekt. (EK, 2014: 133)

‘Wissen Sie, der arme Josef, also der arme Herr Hölzl, liegt zwar jetzt im Koma, hat aber vorher eine extrem kreative Phase gehabt...’

‘Habe davon gehört.’

‘Und ja, da wäre schon was. Durchaus, Herr Schmeling!’

‘Deswegen wollte ich Sie sehen, Braum.’

‘Tja, ich auch, also... aber wegen eines Problems wollte ich auch noch vorsprechen. Es gibt da, Herr Schmeling, ein Gerücht, die... äh, die Originalität der Werke betreffend. Haben Sie davon gehört?’

‘Keine Sorge, Braum! Bisher stand die Frage nach der Originalität eines Werkes immer schon im Raum, seit über 2000 Jahren. Das adelt doch jedes Werk. Ich hoffe natürlich, daß die Erkennbarkeit der Sachen als echte Hölzls gewährleistet ist.’

‘Das kann ich reinen Herzens garantieren! Ich arbeite nur mit einer absoluten Spitzenkraft zusammen, ich meine, was jetzt die Sichtung, Auswahl, Bewertung und so weiter, also was die Positionierung im Markt und so weiter anbetrifft. Als bester Freund kann ich das ja auch.’ (EK, 2014: 205-206)

Zehn Künstler stellten auf ihren Befehl hin Kunstwerke her. Es waren keine plumpen Handwerker, aber auch keine gut eingeführten Namen im Kunstbetrieb, sondern junge, bei Harry Schmeling unter Vertrag stehende und von ihm hochgradig abhängige Nachwuchskräfte des Kunstbetriebs, die anonym blieben. Alle Werke waren Elena Mutis Werke, sie gab Signatur, Namen und Gesicht – und hoffentlich auch die Idee dazu. Schließlich war ein Kunstwerk allein durch die dahinterstehende Idee definiert. Man mußte kein Prophet sein, um einer potenten, aus dem Vollen schöpfenden modernen Künstlerin, die den schönsten Körper seit Gina Lollobrigida hatte, eine glänzende Karriere vorherzusagen. Erst in den Medien, dann im ganzen Art Business. (EK, 2014: 210)

Endlich Kokain muestra cómo el arte se ha convertido en negocio. El comercio con las obras pictóricas responde a necesidades puramente comerciales, al ritmo frenético que impone un mercado en el que prima el principio de la oferta y la demanda. No existe ningún código de buenas prácticas para el mercado del arte. Al convertir el

arte en producto mercantil, se desvirtúa su concepción, adaptándolo a los requerimientos de un mercado que representa los valores de la sociedad contemporánea: materialismo en forma del valor de las apariencias, capitalismo feroz bajo el entramado de falsificaciones creado por las personas que deben velar por la autenticidad de las obras y la importancia de las relaciones en un mundo cada vez más comercializado.

Braum y los secundarios que le acompañan en este periplo representan la glorificación del personaje, pues la intensidad de la acción parte de la intensificación que experimenta el personaje, de acuerdo con la premisa que desarrolló Sontag y que supone que la importancia reside en el personaje, no así en la declaración: “32. [...] The statement is of no importance – except, of course, to the person [...] who makes it. What the Camp eye appreciates is the unity, the force of the person.” (Sontag, 2001: 285 – 286)

<i>ENDLICH KOKAIN</i>	
Crítica social objetiva	Crítica social bajo el prisma <i>Camp</i>
Seriedad	Extravagancia – “Too much”
Los graves problemas de salud que afectan al protagonista.	La decisión de consumir cocaína para perder peso.
El beneplácito existente hacia las drogas por parte de la sociedad vienesa influyente.	La normalización del consumo de drogas en cualquier estrato social mostrada a través del personaje Ludwig Fachinger, de raíces adineradas y en buena posición social y laboral.
La mejora de la autoestima del protagonista en las relaciones sociales, superando barreras psicológicas y complejos que habían limitado extremadamente su vida social y relaciones interpersonales.	La mejoría en la autoestima producto de una mejor apariencia física gracias a la pérdida de peso por el consumo de drogas.
La desprotección del artista frente al sistema capitalista.	El negocio que establece Braum en complicidad con los agentes de Hölzl, quienes solo están interesados en ganar dinero.

<p>La falta de control en la autoría de las obras de Hölzl y por extensión en el mercado artístico en general.</p>	<p>El concepto de éxito representado a través de la fiesta celebrada en el hotel Adlon que aparece en el último tercio de la obra.</p>
<p>Lottmann basa gran parte de lo expuesto en el libro en sus propias experiencias vitales.</p>	<p>Lottmann confiesa en su blog tres años más tarde el consumo de cocaína que llevó a cabo para la redacción del libro, concluyendo el artículo con la siguiente afirmación: “Noch heute sprechen mich Freunde von früher und Verwandte darauf an, dass ich plötzlich so gut aussehen würde und so viel schlanker sei als früher, ob das womöglich und tatsächlich an der von mir erfundenen ‘Kokaindiät’ liege.” (Lottmann, 2017)</p>

Tabla 2

3.3.5. Conclusiones parciales

Joachim Lottmann aúna las posibilidades que le ofrecen el género de la autoficción y el compromiso social propio del periodismo *Gonzo*, amén de la subjetividad en la narración propia del *New Journalism* para construir lo que Malinowska ha definido como “new meanings of the old senses of reality” (Malinowska, 2014: 18) al conjugarlas con la extravagancia desarrollada por los personajes de ambas novelas. El barroquismo que atesoran sus escritos no se muestra en un texto recargado, en los que el lector quede abrumado por múltiples y diferentes recursos estilísticos, sino que este queda patente en la propia idiosincrasia de los personajes protagonistas, quienes son dibujados en los límites de la vulgaridad, consiguiendo llevar a cabo su finalidad más significativa: “[...] Camp enables us to be repulsed and laugh at the same time.” (Bauer, 2018: 42), de forma que la idea preestablecida acerca de los temas que trata Joachim Lottmann en ambas novelas sea analizado bajo un prisma diferente, uno que permite contraponer lo serio y transformarlo en frívolo. Siguiendo las afirmaciones de Bauer:

Camp always indulges in excess. It is the “bit too much”. It destabilises our affective responses: Camp is tragic and funny, serious and frivolous [...], “Good” and “bad”, all at the same time. (Bauer, 2018: 41)

La denuncia exhibida por ambas obras es el resultado de la combinación de recursos que la estética *Camp* ofrece al autor y del conocimiento extratextual que atesora el lector. Es la suma de ambos factores la que consigue que no caigan en la mera provocación.

Joachim Lottmann desarrolla una denuncia cruda y sin tapujos de dos momentos muy diferentes de la historia reciente de la sociedad alemana, utilizando para ello la teatralidad y la extravagancia propias del *Camp*, que se transforma en el hilo conductor de ambas novelas. Sin él, estas obras pierden su esencia por completo, pues tanto la crítica como la reivindicación son las verdaderas protagonistas en ambas narraciones, no tanto las acciones perpetradas por los personajes presentes en ellas.

La sensibilidad *Camp* es el elemento que aporta un valor añadido a estas obras y que permite desarrollar el barroquismo sobre el que se construye el entramado en ambas narraciones. Analizar ambas novelas sin tener en cuenta el factor *Camp* conllevará el error de considerar la irreverencia y la provocación como su objetivo principal, pues esta concepción eclipsará la formulación de acusaciones de malversación de fondos, la aporofobia, el materialismo o la corrupción del mundo político y del arte, pues todos los personajes secundarios de las novelas de Lottmann, así como los protagonistas, son fácilmente reconocibles en la vida fuera de la ficción.

La fallida seriedad y la glorificación del personaje presentados en *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain* respectivamente son las armas con las que Joachim Lottmann ataca a la conciencia de la sociedad alemana. Más allá del escándalo, el *Camp* le ayuda a sostener una crítica consciente y veraz, siendo este el único elemento exento de exageración y por lo tanto válido para la denuncia.

La crítica y el lector se encuentran ante unos textos controvertidos, en los que la representación de la realidad se lleva a cabo desde un escenario histriónico, donde la extravagancia de los hechos relatados y la crudeza con que son narrados consiguen evocar el espíritu *Camp* de atracción por lo desagradable. Simultáneamente, este hecho consigue que se acentúe el efecto de crítica y denuncia ante hechos e informaciones que son expuestos sin tapujos mediante una narración clara, carente de eufemismos y alejada del lenguaje políticamente correcto. Joachim Lottmann opta por una representación exorbitada de la realidad, sin perder el objeto de crítica principal de la

obra, para poder llevar a cabo una denuncia comprobable y verídica sin caer en la hipérbole.

La exageración se encuentra por lo tanto en los hechos narrados, nunca en la información extratextual que se aporta, en una práctica que converge con la afirmación realizada por Christopher Isherwood en su obra *The World in the Evening*:

You can't camp about something you don't take seriously. You're not making fun on it; you're making fun *out* of it. You're expressing what's basically serious to you in terms of fun and artifice and elegance. (Isherwood, 1954: 214)

Este es el equilibrio que Joachim Lottmann muestra en su narrativa, convirtiendo el efecto *Camp* en el altavoz apropiado para realizar una denuncia que además haga cuestionarse al lector los parámetros aprehendidos de una sociedad en la que lo no normativo parece no tener cabida si no es a través de la excentricidad y el histrionismo. Para que el valor *Camp* tenga un efecto de mayor calado, el autor alemán decide utilizarlo aplicando el tono que, tradicionalmente, ha caracterizado a una de las figuras de mayor irreverencia de la cultura occidental: el dandi.

3.4. Joachim Lottmann: un dandi tradicional en el siglo XXI

Calificar a Joachim Lottmann con el apelativo de dandi requiere de un trabajo de análisis capaz de superar las connotaciones que este término ha ido adquiriendo a lo largo de su historia. Es necesario, por tanto, realizar una contextualización global de la figura del dandi para comprender las razones que permiten incluir al autor alemán en el conjunto del dandismo, pues esta figura se muestra dinámica y flexible, mostrando una alta capacidad de adaptación a los cambios sociales que le han llevado a adquirir y perder evocaciones en un recorrido que discurre paralelo a la sociedad.

El dandi es una figura cuyo análisis continúa siendo un desafío para las ciencias humanas y sociales. En constante evolución, su adaptabilidad a los diferentes contextos históricos y sociales que lo rodean conlleva a su vez que los intentos por definirle sean tan diferentes como las épocas en las que aparece, si bien la elegancia y la exquisitez en

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

los modales son distintivos constantes que le definen, con independencia de los diferentes contextos⁵² en que se puede encontrar esta figura.

Fruto de dicha adaptabilidad son los diferentes modelos de dandi que se pueden observar en la sociedad occidental a lo largo de la historia: desde los modelos más tradicionales como George Brummell (1778 – 1840) –considerado el dandi original–, Jules Barbey D’Aurevilly (1808 – 1889) u Oscar Wilde (1854 – 1900) hasta aquellos que se desarrollaron durante la Posmodernidad en ámbitos tan dispares entre sí como el artístico –con el artista pop Andy Warhol (1928 – 1987) a la cabeza–, el mundo de la moda –con remisión obligada al diseñador alemán Karl Lagerfeld (1933 – 2019)–, el campo de la música –en el que David Bowie (1947 – 2016) es uno de los modelos de dandi más destacado– y en la literatura –especialmente gracias a los escritores circunscritos a la literatura pop alemana a finales del siglo XX–. Pese a las evidentes diferencias entre ellos, todos se caracterizan no solo por su supuesto buen gusto y su exquisitez, sino también por un rasgo fundamental en su definición en el siglo XX: la necesidad de un público ante el que mostrarse.

El camino recorrido por esta figura desde sus inicios en los salones ingleses hasta la actualidad ha provocado que la imagen del dandi quede frecuentemente reducida a términos como frivolidad o esnobismo, desdibujando la auténtica complejidad de su contorno. Por ello resulta necesaria una panorámica de los aspectos más destacados de esta figura en los diferentes contextos históricos que ha ido encontrando durante su desarrollo.

3.4.1. La evolución del dandi

A continuación se muestra un breve recorrido por la figura del dandi basado en el análisis que realizaron de esta figura Jules Barbey D’Aurevilly, Charles Baudelaire, Albert Camus hasta llegar a la concepción del dandismo que se desarrolló durante la década de los años noventa en el entorno de la *Neue Deutsche Popliteratur*. La extensa cantidad de estudios relativos al dandismo desde diferentes puntos de vista ha resultado

⁵² Los diccionarios de la lengua española *Real Academia de la Lengua Española*, la lengua alemana *DUDEN*, la lengua francesa *Le petit Robert* y la lengua inglesa *Oxford English Dictionary* coinciden en señalar la inclinación por la moda, el buen gusto y los modales refinados como las características prominentes del dandi.

decisiva a la hora de delimitar el objeto de observación para este trabajo, por lo que se ha considerado imprescindible remitir únicamente a los textos originales –en el caso de Barbey D’Aurevilly, Baudelaire y Camus– para complementar este estudio con una visión general de la figura del dandi construida a finales del siglo XX. Para ello se parte de la obra de Joachim Bessing, *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre* (Bessing, 2002) y de los análisis más destacados realizados en torno al dandismo y a la *Neue Deutsche Popliteratur*.

3.4.1.1. *Du Dandysme et de George Brummell*: el dandi más allá de la estética

Dentro de los diversos modelos comprendidos en el dandismo destaca el de George “Beau” Brummell (1778 – 1840), considerado el dandi por antonomasia y precursor de una figura con la que sentó precedentes no solo estéticos, sino también actitudinales gracias a su discurso mordaz y la irónica crítica con que expresaba sus opiniones. Solo cinco años tras su muerte, otro dandi, Jules Barbey D’Aurevilly, elaboró el primero de los múltiples análisis realizados sobre la figura de George Brummell, bajo el título *Du Dandysme et de George Brummell* (1845), con el que ofreció un detallado examen que hacía hincapié en la importancia del dandi más allá de su gusto por el refinamiento y el estilo elegante (D’Aurevilly, 2015: 23). Para D’Aurevilly, el dandi original es considerado como una figura nacida no solo de la sociedad, sino también del hastío existente en ella, “[...] mais le Dandysme est le produit d’une société qui s’ennuie, et s’ennuyer ne rend pas bon⁵³” (D’Aurevilly, 2015: 50) y se podría entender como síntoma del declive social al que se enfrentaba la sociedad del momento. El periodo de Regencia en suelo inglés fue un periodo en el que los esfuerzos de la clase dirigente estaban destinados a cuestiones alejadas de las preocupaciones de la población, con un regente, George IV, designado a espaldas de su padre y que mostraba un mayor interés por cuestiones de estilo y alcoba que por temas políticos. Mientras tanto, en tierras francesas, la instauración de un nuevo régimen, aparentemente contrario al establecido en Inglaterra, auguraba cambios en la sociedad tal y cómo había sido conocida hasta ese

⁵³ [...] pero el dandismo es el resultado de una sociedad que se aburre, y el aburrimiento no produce nada bueno. (Traducción propia)

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

momento: la proclamación como emperador de Napoleón I (1804 – 1814) fue resultado de sus logros profesionales. Pese a carecer de un linaje que le validase, el emperador francés gozó también del reconocimiento eclesiástico, lo que le otorgaba una mayor autoridad frente a los países vecinos al mostrar Francia que los gobernantes también podían serlo por su capacidad, no solo por abolengo. Estos cambios se sucedían en una sociedad poco acostumbrada a los cambios en la jerarquía social, pero también espectadora del declive al que la clase dirigente la había llevado.

Ante los cambios que sobrevenían en la sociedad, Brummell no se limitaba a actuar como un mero espectador, sino que era presentado como un rebelde conducido por su propia moral en una sociedad hastiada y alienada, pero que a la vez respetaba los códigos establecidos:

Tout Dandy est un *oseur*, mais un oseur qui a du tact, qui s'arrête à temps et qui trouve, entre l'originalité et l'excentricité, le fameux point d'intersection de Pascal. (Barbey D'Aurevilly, 1879: 43-44)⁵⁴

El dandi es capaz de burlarse de la norma para elaborar su crítica hacia ella mientras se mantiene dentro del sistema, lo que solo es posible gracias al respeto mostrado por los códigos sociales y morales que él mismo denuncia.

Le Dandysme, au contraire, se joue de la règle et pourtant la respecte encore. Il en souffre et s'en venge tout en la subissant; il s'en réclame quand il y échappe; il la domine et en est dominé tour a tour: [...]. (Barbey D'Aurevilly, 1879: 16)⁵⁵

El recorrido vital de George Brummell es perfecto ejemplo de esta combinación de burla y respeto. Educado en Eton y Oxford, desarrolló parte de su carrera en la milicia, para ascender posteriormente a una carrera en la corte gracias al favor del entonces príncipe de Gales. Dotado de un don para las relaciones sociales, Brummell exhibía su

⁵⁴ “Todo dandi es un *osado*, pero un osado que tiene tacto, que se detiene a tiempo y que encuentra, entre la originalidad y la excentricidad, el famoso punto de intersección de Pascal.” (Traducción de Jorge Salvetti en *El gran libro del dandismo: Tratado de la vida elegante, Honoré de Balzac. El pintor de la vida moderna, Charles Baudelaire. Del dandismo y de George Brummell, J.A. Barbey d'Aurevilly*. Mardulce: Kadmos, 2015, p. 296)

⁵⁵ “El dandismo, por el contrario, se burla de la regla y no obstante sigue respetándola. La padece y se venga de ella sin por ello dejar de padecerla; la invoca al tiempo que huye de ella; la domina y es dominado por ella alternadamente: [...]” (Traducción de Jorge Salvetti en *El gran libro del dandismo: Tratado de la vida elegante, Honoré de Balzac. El pintor de la vida moderna, Charles Baudelaire. Del dandismo y de George Brummell, J.A. Barbey d'Aurevilly*. Mardulce: Kadmos, 2015, pp. 277 - 278)

frivolidad y comentarios ácidos en las reuniones que se realizaban en los salones ingleses, mostrándose como acicate de una sociedad a la que a su vez se mantiene fiel, para lo que utilizaba como herramienta de crítica aquello que precisamente denunciaba. Brummell sabe manejar a la perfección los engranajes de la sociedad, jugando con los límites de lo socialmente aceptable evitando excederse y consiguiendo guardar un delicado equilibrio:

I was on such intimate terms with the Prince, that if he had been alone I could have asked him to ring the bell without offence; but with a third person in the room I should never have done so, I knew the Regent too well. (Jesse, 1844: 269 – 270).

Pese a su caída en desgracia en sus últimos años, endeudado y exiliado a Francia, Brummell es el referente que engendró el dandismo: una figura crítica con su entorno, pero a su vez, partícipe de él. La osadía mostrada a través de sus comentarios y el hieratismo de su pose no destila rebeldía, sino el atrevimiento de observar y señalar lo criticable, aunque manteniéndose a una distancia que le permita no comprometerse y continuar siendo partícipe de las normas que él mismo critica y por lo tanto, de la estructura social del momento.

[...], der Dandy bedarf der gesellschaftlichen und ästhetischen Konvention, um sie zu verletzen; er muss den Balance-Akt beherrschen, in seiner Impertinenz gleichzeitig unwiderstehlich faszinierend zu sein. (Metzler, 2000: 820-821)

Esta fusión de impertinencia y encanto es clave en el desarrollo de la figura que inició George Brummell, pues al mismo tiempo puede entenderse como símbolo del hastío en que se encontraba la sociedad inglesa, impertérrita ante los impulsos políticos que se estaban produciendo en el continente. El dandi Brummell muestra capacidad de crítica, pero carece de la fortaleza necesaria para comenzar una revolución o incluso para manifestarse como un rebelde, se limita a desarrollar su papel de observador y crítico.

3.4.1.2. *Le peintre de la vie moderne* o el dandi como rebelde

La visión del dandi como miembro de una sociedad aletargada desarrollada por Jules Barbey D'Aureville es continuada por Charles Baudelaire en su ensayo *Le peintre*

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

de la vie moderne (1863), quien además puso el foco de atención en el carácter rebelde y crítico que caracterizaba la figura del dandi.

El poeta francés consideraba el dandismo de su época como “[...] le dernier éclat d’héroïsme dans les décadences” (Baudelaire, 2010: 56)⁵⁶ y entendía al dandi como la figura que (re)surge en los momentos en los que la sociedad afronta una crisis de principios, ya sea por la entrada en conflicto con la jerarquía imperante o por las dudas acerca de un nuevo sistema social. Sin embargo, este resurgimiento no se lleva a cabo de forma ajena al sistema social, pues el dandismo debe ser entendido como un elemento integrado en una sociedad en desarrollo, a la que observa y analiza, de la que conoce y comprende sus normas morales (Baudelaire, 2010: 21) y con la que colabora mediante la crítica. Este juicio se desarrolla *desde* la sociedad *hacia* la sociedad:

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandies, tous sont issus d’une même caractère d’opposition et de révolte; tous sont des représentants de ce qu’il y a de meilleur dans l’orgueil humain, de ce besoin [...] de combattre et de détruire la trivialité. (Baudelaire, 2010: 55)⁵⁷

Este espíritu de oposición debe entenderse como el posicionamiento insurrecto del dandi frente a la sociedad, pues al dandi no le mueve la revolución, sino la rebeldía (Botz-Bornstein, 1995: 285) y para mostrarla utiliza las herramientas que el sistema le proporciona: si la nobleza y alta burguesía se reconocen en su momento por utilizar una vestimenta de colores brillantes y recargados ornamentos, Brummell se incorpora a la élite social con una estética rompedora que apuesta por la sencillez con trajes hechos a medida y de colores oscuros, pero respetando el gusto por los buenos modales y adoptando una argumentación grandilocuente.

Por lo tanto, el dandi se presenta ante la sociedad con una rebeldía elegante, estudiada hasta el mínimo detalle, que resulta provocadora, pero no ofensiva, completada con un discurso ácido, cargado de fina ironía que pronuncia desde una actitud altiva y displicente. Para ello el dandi desarrolla un envoltorio de hieratismo y

⁵⁶ “[...] el último estallido de heroísmo en la decadencia.” (Traducción propia)

⁵⁷ Se hagan llamar refinados, *increíbles*, bellos, leones o dandis, todos proceden de un mismo origen; todos participan del mismo carácter de oposición y de rebeldía; todos son representantes de lo que hay de mejor en el orgullo humano, de esa necesidad, [...], de combatir y destruir la trivialidad. (Traducción de Luciana Bata en *El gran libro del dandismo: Tratado de la vida elegante, Honoré de Balzac. El pintor de la vida moderna, Charles Baudelaire. Del dandismo y de George Brummell, J.A. Barbey d’Aurevilly*. Mardulce: Kadmos, 2015, p. 239).

frialidad con los que combatir y destruir la trivialidad (Baudelaire, 2010: 55) y que lo transforman en una figura atractiva, transmisora de un impactante magnetismo. Esta combinación entre provocación, crítica y aceptación de los cánones sociales tienen como resultado la construcción de una originalidad por parte del dandi:

Der Dandy sucht sein Bedürfnis nach Unterscheidung, seine Besonderheit dialektisch gerade innerhalb des gesellschaftlichen Kanons zu realisieren. (Metzler, 2000: 819)

El dandi parece crear un “personaje” que tenga cabida en los estrictos márgenes del dandismo y que a su vez tenga un lugar en los códigos sociales, para lo que requiere de la presencia de un público al que oponerse y mostrarse. No se muestra por lo tanto como un marginado, pero tampoco aparece en el centro de la sociedad, de igual modo que el “personaje” creado no es impuesto, pues el dandi no busca la atención de forma premeditada, esta se produce como respuesta al magnetismo que destila una figura que, aunque se opone a su contexto, no rompe las barreras para cambiarlo.

Esta línea de pensamiento respecto a la figura del dandi encuentra continuidad en la propuesta que realizó Albert Camus en su ensayo *Le mythe de Sisyphe. L’homme revolté* (1951).

3.4.1.3. *Le mythe de Sisyphe. L’homme revolté*: el dandi como estandarte moral

En su ensayo de 1951, Albert Camus no solo destacaba la postura del dandi como un rebelde por oposición, siguiendo con la línea abierta por Baudelaire, sino que presentaba al dandi como una figura que forja un personaje a través de la negación de lo que le rodea:

Le dandy crée sa propre unité par des moyens esthétiques. Mais c’est une esthétique de la singularité et de la negation. [...] Le dandy est par fonction un oppositionnel. Il ne se maintient que dans le défi. [...] Le dandy se rassemble, se forge une unité, par la forcé même du refus. Dissipé en tant que personne privée de règle, il sera cohérent en tant que personnage. Mais un personnage suppose un public; le dandy ne peut se poser qu’en s’opposant. Il ne peut s’assurer de son existence qu’en la retrouvant dans le visage des autres. (Camus, 1951: 72 - 73)⁵⁸

⁵⁸ El petimetre crea su propia unidad por medios estéticos. Pero es una estética de la singularidad y la negación. [...] El petimetre es por función un opositor. Solo se mantiene en el desafío. [...] El petimetre se

El dandi es, por lo tanto, una figura que, pese a oponerse al código moral imperante, necesita de un público adscrito a esta moralidad para poder mostrarse. Y esta necesidad es vital, pues sin este público el dandi no puede existir. Pero no solo es la capacidad de construir un personaje de la que hace gala el dandi, según el filósofo francés, sino de sostenerlo sobre su propia moralidad. Esta es comparada por Camus con una forma degradada de la ascesis (Camus, 1951: 72), es decir, el dandi continúa con la búsqueda de la perfección moral incluso en la sociedad de mediados del siglo XX, tan diferente a la que albergó los primeros pasos del dandismo.

Esta búsqueda constante de la perfección es la verdadera motivación del dandi y al mismo tiempo constituye la complejidad de su concepto, pues en su figura se aúna el respeto por las normas con la crítica hacia ellas, la necesidad de un público con la altivez con que se dirige a él y la construcción de un personaje con el desdén hacia lo impostado.

A este conjunto de rasgos se debe unir “la nostalgia de una moral” (Camus, 1951: 74) mostrada por el dandismo a causa de los cambios a los que se ha visto sometida la sociedad posmoderna: el paso de una sociedad jerarquizada a una sociedad de masas, del progresivo individualismo al que ha tendido la sociedad hasta instaurarse en una etapa narcisista, en la que el “yo” prevalece sobre el “nosotros”, donde la experiencia y el provecho individual le han ganado la partida al colectivo. El alto grado de compromiso del dandi con la sociedad que le rodea supone que a finales del siglo XX su adaptabilidad se vea más afectada aún, pues la idiosincrasia social del periodo finisecular exige una nueva muestra de su adaptabilidad.

De esta forma su esencia como crítico a través de la oposición a lo establecido dentro de los límites permaneció inalterable, pero el propio carácter que la *Spaßgesellschaft* imprimió en el individuo al promulgar la búsqueda de la felicidad a través de lo material, resultó en un eclipse de la crisis moral existente y la confusión en la *representación* del dandismo que se produjo entre los *Popliteraten*.

reúne, se forja una unidad mediante la fuerza misma de la negación. Disipado como persona privada de regla, será coherente como personaje. Pero un personaje supone un público; el petimetre no puede asentarse sino oponiéndose. No puede asegurarse de su existencia sino volviéndola a encontrar en el rostro de los demás. (Traducción de Luis Echávarri en: Camus, Albert: *El Mito de Sísifo. El hombre rebelde*. Editorial Losada : Buenos Aires, 1963)

3.4.1.4. Dandismo en la *Popliteratur*: narcisismo, tedio y disfrute

Los cambios sociales acontecidos tras el fin de la II Guerra Mundial supusieron, entre otros, el nacimiento y desarrollo paulatino de una sociedad cuyo régimen moral se ve modificado:

[...], loin d'exalter les commandements supérieurs, les euphémise et les décredibilise, qui dévalue l'idéal d'abnégation en stimulant systématiquement les désirs immédiats, la passion de l'ego, le bonheur intimiste et matérialiste. (Lipovetsky, 1992: 14)⁵⁹

El desarrollo de esta nueva moral llegaría a su cénit con el desarrollo de la *Spaßgesellschaft*. El pueblo cobraba conciencia de su poder y auguraba grandes mejoras colectivas, pero el fortalecimiento del capitalismo como sistema no solo económico, sino también social, resultó en un sistema individualista, en el que la consecución de la felicidad solo era posible a través de la acumulación material.

Para Gilles Lipovetsky, junto a este cambio en la ética capitalista se encuentra el cambio de rumbo de los objetivos y modalidades de socialización que se produce en la sociedad posmoderna⁶⁰ (Lipovetsky, 1983: 15 y ss.), transicionando de una sociedad cuyo motor es el colectivo a un sistema en el que el individuo será el encargado de diseñar los nuevos parámetros morales y de conducta y cuyo modelo está basado en un individualismo feroz, donde la búsqueda del placer individual prima sobre el colectivo. Sin embargo, el hedonismo como meta provocaría a su vez una apatía frívola (Lipovetsky, 1983: 52 y ss.) que resultará en la reaparición del *ennui*⁶¹, estado asociado

⁵⁹ [...], lejos de exaltar los órdenes superiores, los eufemiza y los descredibiliza, una sociedad que desvaloriza el ideal de abnegación estimulando sistemáticamente los deseos inmediatos, la pasión del ego, la felicidad intimista y materialista. (Traducción de Juana Bignozzi en: Lipovetsky, Gilles: *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Editorial Anagrama: Barcelona, 1994, p. 12)

⁶⁰ Sociedad posmoderna: dicho de otro modo, cambio de rumbo histórico de los objetivos y modalidades de la socialización, actualmente bajo la égida de dispositivos abiertos y plurales; dicho de otro modo, el individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legítimo y ya no encuentra oposición; [...]. La sociedad posmoderna es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, [...]; se disuelven la confianza y la fe en el futuro, ya nadie cree en el porvenir radiante de la revolución y el progreso, la gente quiere vivir en seguida, aquí y ahora, conservarse joven y no ya forjar el hombre nuevo. (Traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx en: Lipovetsky, Gilles: *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama: Barcelona, 2000, p. 9)

⁶¹ Autores como Reinhard Kuhn han definido el estado del *ennui* como "the state of emptiness that the soul feels when it is deprived of interest in action, life, and the world (be it this world or another), a

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

al tedio y que el sistema narcisista creado fomenta, pues el individuo ha pasado a minusvalorar el concepto de conciencia social y ha visto adormecidas sus capacidades de compromiso social.

La sociedad contemporánea asiste a la deriva de las sociedades democráticas en términos de corrupción, egocentrismo y carentes de un orden superior al que prodigar abnegación. Estas nuevas sociedades se cimentan sobre una ética “débil y mínima” creando un nuevo tipo de conjunto: “las sociedades *posmoralistas*” (Lipovetsky, 1994: 15).

La observación de la sociedad en estos términos permite reafirmar una nueva aparición del dandi, pues de nuevo, se encuentra en un contexto de crisis moral. Sin embargo, las connotaciones de corte generalista asociadas a esta figura –elegancia, frivolidad y superficialidad– sumadas al estado de *tedium vitae* del que adolece la sociedad contemporánea han tenido como resultado una concepción negativa de este en la sociedad actual:

Das Wort “Dandy” hat im Deutschen keinen guten Klang. Es steht für Geck, Protz, feiner Pinkel, Kleidernarr, Renommist, Großtuer, Snob und Narziss oder adjektivisch gewendet für aufgeblasen, eitel, hochmütig, selbstgefällig, theatralisch, arrogant, eitel, ruhmstüchtig und unverfroren. (Hettlage, 2014: V)

Der Dandy leidet unter der Missachtung seiner Umwelt, die er allerdings immer wieder selbst provoziert. Der Dandy will geliebt werden, obgleich er die anderen nicht liebt. (Geer, 2012: 117)

La falta de metas más allá del simple disfrute de caracteriza a la sociedad de finales del siglo XX ha supuesto una imagen del dandi modificada, alejada de la moralidad que entrañaba el dandismo original, para interpretar al dandi como un *personaje*, cuyo máximo valor es el de expresar una crítica desde una posición que parece alejarse de la realidad. El dandi contemporáneo no parece mostrar su capacidad moral, sino que aparece como un ser hierático y superficial, un individuo alejado de sus semejantes y que tiene en el goce su objetivo vital.

condition that is the immediate consequence of the encounter with nothingness, and has an immediate effect a disaffection with reality” (Kuhn, 1976: 13). Esta figura, muy popular en la literatura burguesa desarrollada durante el Romanticismo, difiere de la concepción primigenia de aburrimiento, pues “se aproxima a las cuestiones esenciales sobre el Yo y la vida y que afecta a un estado de continuidad” (García, 2017: 304) para lo que necesita un contexto de paz que le permita explayarse.

La literatura pop de los años noventa alimentará esta imagen de individualismo y cosificación del ser humano al crear un protagonista que encarna la imagen de dandi arrogante y narcisista que debe responder al modelo de éxito que la sociedad de finales de siglo XX ha construido: jóvenes de origen acomodado, con gran atractivo social, éxito en sus carreras profesionales y/o con un brillante futuro laboral ante ellos. A la vez, estos jóvenes presentan la tendencia al hedonismo y el consumismo propios del periodo finisecular en que se encuentran, utilizándola como vía de escape al *tedium vitae* que parece gobernar esta sociedad: son la primera generación del siglo XX crecida y educada en una Alemania ajena a cualquier conflicto bélico, cuyos padres pertenecen a la denominada *Generación del 68* y que cuentan con un futuro construido bajo la garantía de derechos y libertades. Estos jóvenes no se muestran beligerantes con la generación de sus padres, no se enfrentan a ellos con la vehemencia que sus progenitores demostraron durante las décadas de los años 60 y se encuentran muy alejados de la lucha a la que la generación anterior se entregó.

Los protagonistas de *Faserland* (1995) de Christian Kracht o *Soloalbum* (1998) de Stuckrad-Barre representan a la perfección este perfil del dandi, personificando los condicionantes a los que se enfrenta un grupo que ha crecido en la denominada sociedad del bienestar y lo que su educación ha sobrellevado: jóvenes aquejados de hastío, para quienes el éxito se traduce en una acumulación de bienes materiales y estímulos. Esta falta de estímulos y el padecimiento del tedio aparecen de forma constante en la obra *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre* (Bessing, 2002), considerada el manifiesto de la nueva generación alemana (Martenstein, 1999):

Die Langeweile ist der Hauptfeind unserer Generation, weil wir damit aufgewachsen sind, verwöhnt und von Reizen überflutet. Wir sehnen uns nach der Unterbrechung der Langeweile. Wer an Hunger leidet, und nicht am Adlon sitzt, langweilt sich nicht. Wir sind nichts als Produkte einer postmateriellen Generation, die nur noch mit der Langeweile zu kämpfen haben. (Bessing, 2002: 33)

Con esta publicación, los cinco autores participantes llevan a cabo un análisis de la sociedad alemana en el que pretenden combinar todos los elementos que el dandismo original exhibía: moralidad, elocuencia, una medida provocación y una pose

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

de naturalidad al producir un discurso que aúne estas características con una actitud fría y distante. Para aproximarse a la imagen de dandi dominante en el siglo XX el autodenominado *popkulturelles Quintett* se reúne en uno de los alojamientos más exclusivos y con más significado de la cultura alemana: el hotel Adlon⁶². Allí, rodeados del lujo más exclusivo, exhiben su pronunciamiento frente a las actitudes que dominan el fin del milenio y que traen consigo la ausencia de capacidad de lucha y compromiso social, junto al auge del individualismo que ha provocado la deriva de un sistema que ha pasado de buscar el bienestar social colectivo al provecho individual propio del capitalismo. Bessing, Kracht, Stuckrad-Barre, Nickel y Schönburg reflejan su posicionamiento moral frente a las actitudes que dominan el fin del milenio. Estos cinco autores parecen emular el discurso de sus predecesores en el dandismo al salpicar su discurso de comentarios superfluos y frívolos, que resultan en un texto flemático y distante respecto al colectivo social.

JOACHIM BESSING Ich weiß nicht, ob es wirklich darum gehen soll – um die Abgrenzung zu anderen Menschen aus ästhetischen Gründen. Bekanntschaften abzulehnen und zu vergessen, weil sie das Falsche anhaben, oder das Richtige zur falschen Zeit; weil sie nicht ordentlich gebräunt sind, zu blass sind, zu verbrannt oder solariumsichtbar; [...] weil sie Asien noch nicht geschaut haben oder dort in den falschen Hotels wohnten; weil sie Singapur ganz schön finden und Laos langweilig; [...] weil sie behaupten, ihr Anzug von Peek & Cloppenburg oder H&M sitze genauso gut wie meiner von Richard James, Saville Row; [...] weil sie Haare auf dem Rücken haben; weil sie finden, dass die bisexuellen Parfums von Calvin Klein gut riechen; [...] weil sie arm sind; weil sie nicht rauchen können; weil sie nicht trinken können; weil sie

⁶² El Hotel Adlon, actualmente Hotel Adlon Kempinski Berlin, construido entre 1905 y 1907, fue inaugurado el 23 de octubre por el Kaiser Wilhelm II en una ceremonia que se asemejaba a los actos de estado. En las primeras décadas del siglo XX acogió diferentes actos sociales que ayudaron a conferirle el carácter de lugar prominente en la vida de la alta sociedad alemana. La frase "Im Adlon wohnt man nicht. Im Adlon will man sein." fue acuñada por Lorenz Adlon en referencia a la importancia que cobró el lugar entre la clase social dominante.

Con el ascenso del nacionalsocialismo al poder, el Hotel Adlon se convirtió en centro de diferentes reuniones diplomáticas y de índole política, ganándose el sobrenombre de "die kleine Schweiz in Berlin" hasta que fue convertido en el lugar destinado a las celebraciones y fiestas organizadas por las SS tras el derrumbamiento del Hotel Kaiserhof, centro neurálgico hasta ese momento de las celebraciones nacionalsocialistas. Durante la II Guerra Mundial el hotel Adlon quedó inutilizado parcialmente por los bombardeos y un incendio fortuito provocado por dos soldados rusos. Una vez reconstruido, abrió de nuevo al público en todo su esplendor en 1997. Figuras relevantes de la política como Barack Obama, Nelson Mandela, Mijail Gorbachov o la reina Elisabeth II de Inglaterra se han contado entre sus huéspedes, así como destacadas figuras del mundo del espectáculo como Marlene Dietrich, Michael Jackson o Greta Garbo.

nicht lieben können; weil sie nicht leben können; weil sie nicht sein können;
weil sie nichts sind; Nichts. (Bessing, 2002: 64-65)

La conjugación de elementos frívolos y materialistas presentes en su discurso consiguen que la provocación se convierta en el factor omnipresente en la obra, ganándole espacio a la moral y articulándose como *leitmotiv* del texto.

En el intento por emular al dandi original, este quinteto literario ha sumado los componentes que a priori resultan determinantes en el dandismo, pero no ha conseguido el efecto deseado, pues tanto la *Inszenierung* que llevan a término⁶³, como la provocación que buscan despertar con la frivolidad de sus comentarios resultan excesivas y terminan eclipsando la moralidad y naturalidad que han caracterizado al dandi original y que suponen el verdadero motor de esta figura.

[...] im Dandyismus der Pop-Moderne wird Kultur nicht gelebt, sondern nur gestellt, *geposed*. Alles ist Pose und Geste, ein Spiel mit Verweisen, Zitaten und implizitem Wissen – reines “Re-Modeling” im oben beschriebenen Sinne, kein “authentischer” Ausdruck einer ästhetischen Vorliebe. Bei Kracht sind die Leute nicht Dandys, sie spielen nur Dandys. (Geer, 2019: 289)

La “presentación” de la crítica es en realidad una “representación” de esta, que no tendrá una continuación más allá del mero escándalo. Para conseguirlo, el dandi debe llevarla a cabo teniendo en cuenta dos condicionantes: la extravagancia y la necesidad de público. Su discurso extravagante se ve limitado por los códigos sociales imperantes, es decir, no se trata de una extravagancia asociada a lo histriónico o al barroquismo, sino que es la “representación” de esta, para lo que el dandi generado por los *Popliteraten* es resultado de llevar la actitud impertérrita y la frivolidad que los caracteriza a los límites de lo aceptado socialmente. La necesidad de público es resuelta gracias al conocimiento que el dandi acredita sobre el estrato social al que pertenece y los códigos de comportamiento que lo dominan. Por ello, su mensaje solo es comprendido entre iguales:

Er braucht zu seiner Inszenierung ein Publikum, das ihm in seinen Wertvorstellungen, Bildungsvoraussetzungen, Lebensbedingungen vertraut

⁶³ La puesta en escena que decidieron utilizar estos *Popliteraten* se basaba no solo en la idea de la exclusividad y el lujo que representaba el Hotel Adlon, sino también en el hecho de que compartían alojamiento con otras ilustres figuras del mundo de la cultura, política e incluso monarquía, simbolizando así el acceso a un círculo privilegiado.

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

genug ist, damit er als Insider in eben diesen fraglos akzeptierten Denk- und Verhaltensformen ketzerisch jonglieren kann; seine Bühne befindet sich – modern gesprochen – nie im Underground oder in der Alternativ-Szene, sondern immer in den Szenarien des etablierten Highlife. (Metzler, 2000: 820 – 821)

El dominio de los códigos sociales establecidos favorece la construcción de la *Inszenierung* con la que revelar el carácter insurrecto de este nuevo dandi. Estos jóvenes *Popliteraten* reflejan el ideal de éxito dominante a finales del siglo pasado –jóvenes, atractivos y acomodados socioeconómicamente– y la puesta en escena que llevan a cabo supone la plataforma para dirigirse al público que les encumbra al éxito y que se ve reflejado tanto en los protagonistas de sus obras como en los propios autores.

La acogida de este discurso provocativo está relacionada con la nueva época en que está sumida la sociedad: paulatinamente la boyante economía y la estabilización del estado del bienestar han dado como resultado una sociedad basada en el individualismo y el predominio de la cultura comercial que parece descreída, absorbida por el consumismo y que ha derivado en una radicalización del hedonismo. Los *Popliteraten* desarrollan el papel de dandis, pero no se revelan como tales, pues su moralidad y la crítica que construyen es eclipsada por los elementos provocadores y la intensidad de su *Inszenierung*.

3.4.2. Joachim Lottmann: el dandi del siglo XXI

La vinculación dandi–moral que realizan D’Aurevilly y Baudelaire en el siglo XIX recupera su vigencia en el siglo XXI: la sociedad de principios de milenio ha visto cómo el derrumbamiento de una de las mayores corporaciones financieras, Lehman Brothers Holding Inc., provoca una crisis económica a nivel mundial en la que los sistemas sociales establecidos en los países desarrollados se tambalean. El descalabro económico mundial pone en jaque el engranaje social del capitalismo, dejando al descubierto sus debilidades y dependencias mientras anula sus fortalezas.

Este entorno de crisis reproduce el entorno de crisis sociales producidos con anterioridad en los que la figura del dandi ha ganado trascendencia y que en el nuevo milenio impulsa un cambio en la concepción de esta figura con respecto a la inmediatamente anterior: a finales del siglo XX, un entorno económica y socialmente estable permite trivializar el sentido de su figura. En este contexto, el dandi es entendido

como una representación del materialismo y tendencia al hedonismo que domina el momento. La crítica que construyen con sus personajes y el vacío existencial que intentan transmitir quedan soterrados bajo la fachada de frivolidad, materialismo y hedonismo que acompaña a estos dandis contemporáneos. Su postura crítica, marcadamente desarraigada hacia el contexto que le rodea, quedó reducida a la mera provocación por sus coetáneos.

A principios del siglo XXI el dandi encuentra de nuevo un escenario proclive que le permite erigirse en héroe en la decadencia (Baudelaire, 2010: 56) y al que ya no le basta la provocación como arma, sino que retoma sin ambages y más claramente la vinculación moral y crítica de antaño y desarrolla un papel con el que se posicionará frente a la sociedad. La figura del dandi reaparece en su forma original, pues este enfrentamiento se realiza desde la rebeldía, aunque respetando los códigos que rigen la sociedad.

Joachim Lottmann se erige en esta figura de dandi dispuesto a llevar a cabo su crítica social desde la literatura, para lo que desempeñará una estética rompedora dentro de los círculos a los que él mismo pertenece: el entorno literario en el caso de *Der Geldkomplex*, donde su *alter ego* Johannes Lohmer desarrolla el papel de literato sumido en la crisis económica y en el mundo del arte en la novela *Endlich Kokain*, en la que se presenta como un reputado reportero, Stephan Braum, cercano al círculo artístico. En ambos casos, su figura aparecerá como un antihéroe, en el que los defectos son mostrados de forma mucho más evidente para el lector que las virtudes, para contraponerse a los exigentes requisitos de perfección física y moral que se han desarrollado en la sociedad contemporánea: el antihéroe simboliza la rebeldía dandi, pero su objetivo no es provocar la revolución, sino despertar la conciencia sobre las carencias que Alemania presenta como sociedad en el nuevo milenio. En ambos casos, los protagonistas de la novela actúan, como el dandi genuino, desde dentro del sistema para revelar una crítica que, aunque provocativa, se encuentra inscrita en un contexto en el que no debe resultar escandalizadora y, por lo tanto, no será tildada de revolucionaria.

Joachim Lottmann adquiere un doble valor como dandi: por un lado, a través de sus personajes –figuras que encarnan el ideal del dandi original gracias a la rebeldía que muestran en sus acciones– y, por otro lado, como autor, que basa los hechos

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

presentados en sus propias vivencias. Lottmann hace gala del dandismo original al mostrar un relato en el que descubre sin tapujos ni tabúes los defectos de una sociedad que ha perdido su conexión con la moral a causa del sistema capitalista imperante y la primacía de lo material, ya sea con su crítica a la actitud aporofóbica de la sociedad alemana en plena crisis económica mundial o el peso de la imagen y el éxito profesional a cualquier coste.

3.4.3. Más allá de la mera provocación: el impulso del dandi

En su novela de 2009, Joachim Lottmann pone el foco de atención sobre diversos aspectos en los que la sociedad alemana fracasa, ya sea desde las instituciones o como sociedad. La aporofobia y los prejuicios existentes en torno al concepto de pobreza de los que adolece el sistema social alemán aparecen de forma constante en la narración. Lottmann, además, pone de especial relieve el aumento de la desigualdad en el acceso al sistema de salud y los riesgos para la salud mental que conlleva una crisis de esta índole.

Mehr oder weniger jeder war tablettenabhängig, und jetzt, in der Wirtschaftskrise, reichten die bisherigen Präparate nicht mehr aus. (GK, 2009: 325)

In die Wanne legen, die Dosis erhöhen, sich einliefern lassen: Das waren alles nicht die Antworten auf die Krise, die einem gefallen konnten, die modern und der neuen Lage angemessen schienen. Und auf mich traf es schon gar nicht zu. Als ich arm war, hatte ich nicht einmal die zehn Euro Praxisgebühr für einen Arztbesuch gehabt. Und jetzt, da ich das Wohnzimmer voller Geld hatte [...] verlangte es mich überhaupt nicht nach Valium, Tavor, Diazepam oder was auch immer. (GK, 2009: 325-326)

Lottmann dirige su crítica hacia la ausencia de apoyo a las clases más desfavorecidas al denunciar la desprotección frente un sistema que ha permitido la deriva de los servicios sociales más básicos hacia la privatización, haciendo referencia a la "*Gesetz zur Stärkung des Wettbewerbs in der gesetzlichen Krankenversicherung*"⁶⁴.

⁶⁴ Publicada el 26 de marzo de 2007, este decreto supone la obligatoriedad de contratar un seguro médico privado para todo aquel ciudadano afincado en Alemania cuyo sueldo supere los 400 € mensuales, así como el pago parcial de las visitas y pruebas médicas que se realicen.

Pero la denuncia también recoge los rasgos que caracterizan a la población alemana en su actitud frente al pobre: el rechazo y distanciamiento como estrategia para huir de él.

In den Monaten der bitteren Armut hatten die Leute sich instinktiv von mir abgewendet. In der Straßenbahn setzte sich keiner neben mich. Keiner fragte mich nach dem Weg oder bat um die Uhrzeit. Kinder schienen sich vor mir zu fürchten, schöne Frauen sahen durch mich hindurch. (GK, 2009: 251-252)

Paralelamente a este rechazo, Lottmann acusa a la sociedad de haberse liberalizado de tal forma que el necesitado queda desnudo ante su precariedad.

Die Anklage sagte nun, ich hätte, wenn es denn so war, aufstehen müssen gegen die Not. Wer am Boden liegt, muss gefälligst wieder aufstehen. Sonst würden ja irgendwann alle am Boden liegen, krepieren und blöde jammern. Was hatte ich dazu zu sagen? (GK, 2009: 240)

La llamada “sociedad del bienestar” ha quedado reducida en las instituciones públicas a una situación de abandono, mientras que la clase política no ha conseguido la mejora del sistema de bienestar social, sino todo lo contrario:

Leute wie Melanie Butenschön hätten jetzt gesagt, die Verwahrlosung der Bevölkerung hinge mit dem “totalen Sozialabbau” zusammen. Aber die Wahrheit ging leider genau andersherum: Die Sozialleistungen hatten die Verwahrlosung erst geschaffen. (GK, 2009: 104)

De esta forma, Lottmann busca despertar la conciencia ciudadana en torno a una problemática que es real y que la crisis económica ha agravado. El autor revela cómo la *Economía social de mercado*⁶⁵, que había caracterizado a la nación alemana, se ve reducida a un sistema capitalista como consecuencia de los recortes practicados en los recursos destinados a mantener el estado de bienestar.

Esta concienciación acerca de la polarización del sistema social alemán hacia el capitalismo se ve aumentada por la única vía que se ofrece desde el texto para la

⁶⁵ El término *Economía social de mercado* o *Sozialen Marktwirtschaft* es un término acuñado por el economista, sociólogo y político alemán Alfred Müller-Armack en su obra *Wirtschaftsordnung und Wirtschaftspolitik: Studien und Konzepte zur sozialen Marktwirtschaft und zur europäischen Integration* (Müller-Armack, 1976) en la que definió este término como “[...] eine ordnungspolitische Idee [...], deren Ziel es ist, auf der Basis der Wettbewerbswirtschaft die freie Initiative mit einem gerade durch die marktwirtschaftliche Leistung gesicherten sozialen Fortschritt zu verbinden” (Müller-Armack, 1976: 245).

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

reintegración de Johannes Lohmer en la sociedad: la recuperación de su posición económica.

Das Geld brachte mich den Menschen wieder näher. Ich konnte es fast einatmen, das Geld, und den Strom, der mir die Menschen endlich zutrieb, dieser fast schon stürmische Luftstrom. (GK, 2009: 329)

La provocación utilizada en *Der Geldkomplex* encuentra continuación en la novela de 2014, *Endlich Kokain*, en la que los hechos narrados resultan especialmente llamativos por la combinación que se hace en ella de consumo de drogas y ascenso económico, así como la aparición a lo largo del relato de figuras públicamente conocidas. La obra abre la posibilidad de analizar el sector del arte con la crítica a su entramado funcional como germen, mostrándolo como un entorno capitalizado en el que la consecución del mayor rédito posible de las obras prima sobre la calidad e incluso la autenticidad de estas. Para ello, Lottmann ofrece al lector una descarnada presentación conducida por un antihéroe, que representa de forma polarizada los defectos de la sociedad contemporánea: el dictado de las apariencias y la capitalización de todos los sectores, inclusive el cultural.

La importancia que cobra la apariencia física, cercana al ideal de la eterna juventud, así como mantener una pose de éxito en lo social, es plasmada en *Endlich Kokain* a través de los defectos de su protagonista, que funciona como elemento antitético: varón de mediana edad, aquejado de obesidad y jubilado anticipadamente por problemas de salud. Este retrato se enfrenta al ideal contemporáneo de éxito que lleva asociado un físico atractivo y juvenil, así como a una posición económica acomodada y una dedicación profesional ambiciosa. Lottmann transforma los teóricos ideales de la sociedad del siglo XXI en distópicos ejemplos a través del protagonista:

Ja, er hatte etwas abgenommen. Zum ersten Mal seit Jahrzehnten nicht zu-, sondern abgenommen. [...] Vor allem aber, und das war die viel wichtigere Nachricht, die wahre Sensation: Er hatte richtige Freunde gewonnen. Leute, die mit ihm die Droge nahmen. [...] Die Menschen, die er früher für seine Freund gehalten hatte, waren es nie gewesen. Die wollten, dass er ihnen beruflich weiterhalf. Als er früh pensioniert wurde und seinen Beruf aufgab, verschwanden sie alle. (EK, 2014: 49)

Cuanto más se aproxima el protagonista a estos ideales, menor es el código moral que rige sus actos, hasta convertirse en un cómplice más hacia el deterioro del sistema:

Denn eigentlich war der männliche, charismatische Hölzl sogar sein Vorbild. Er war das Gegenteil des armen Wurms, der Braum noch vor einem halben Jahr gewesen war. Und der jetzt noch einmal in seine alte Existenz zu schlüpfen hatte, um eine knallharte Reportage über versehrte US-Soldaten zu drehen, in Amerika. Pazifistisch, anklagend, investigativ und ausgestattet mit einem Mordsbudget aus österreichischen Gebührengelder. Ein Zucker-Auftrag für den frühpensionierten und nun freien Mitarbeiter des ORF, eine gönnerhafte Geste des allmächtigen Intendanten Dr. Tebartz, der seit Jahrzehnten die abgepressten Milliarden verwaltete. Nur gab es den Mann, dem das galt, nicht mehr, Stephan Braum, den fetten Gutmenschen. (EK, 2009: 102-103)

La metamorfosis sufrida por Stephan Braum se encuentra estrechamente relacionada con la consecución paulatina del éxito social y laboral de este personaje, ejemplificada de forma provocadora a través del personaje de Hölzl:

In den vergangenen Monaten war gerade der Künstler Hölzl immer mehr eine Art Vorbild für mich geworden. Ohne ihn und seinen beobachtbaren Erfolg und weiterhin ungebremsten gesellschaftlichen Aufstieg hätte ich nie meinen Koksfeldzug begonnen und so konsequent durchgezogen. Hölzl schien der Beweis für den großen Nutzen der Droge zu sein und für das Ausbleiben des finalen Schadens. (EK, 2014: 110)

Joachim Lottmann utiliza la metamorfosis de la figura del protagonista para ilustrar los cambios que ha sufrido el mundo del arte y la sociedad en general, sujeta a un estado de bienestar ficticio, en el que el reconocimiento y el físico dominan los estándares de éxito. Esta idea se desarrolla a través del personaje del artista Hölzl, quien, pese a sus defectos y la paulatina pérdida de calidad de sus obras, continúa gozando del reconocimiento en su sector al haber asumido el código que rige el negocio del arte: el beneficio económico de una obra se antepone a las demás variables que se combinan para tasar su valor artístico.

Nun liefen seltsamerweise Hölzls Geschäfte in der Kunst immer noch gut, ja blendend. Er stand sogar vor einem weiteren großen Sprung nach oben. Denn in der Kunstwelt wurde es honoriert, wenn jemand sozusagen sein Leben für das Werk aufs Spiel setzte. (EK, 2014: 27)

La provocación que suscitan los hechos narrados, así como los detalles aportados por el narrador, se realizan enmarcados en un contexto que le permite permanecer dentro de los límites y las normas establecidos por la sociedad en la que se desarrolla la acción. Para ello, Lottmann ubica al protagonista en la sociedad vienesa, calificada como mucho más permisiva hacia las drogas que la sociedad alemana:

In Wien hatte der Rausch eine unerhört tiefe und gesunde Tradition und war fast niemals negativ konnotiert. [...] Da war es egal, ob sie Bier, Wein oder eben ein bisschen Koks verwendeten. (EK, 2014: 15)

La combinación de provocación y capacidad para convivir con las normas socialmente establecidas que conjuga Lottmann en ambas novelas responde a la búsqueda de la moralidad que originalmente guiaba los pasos del dandi. El autor es consciente de la necesidad de mostrar las carencias y defectos en los que la sociedad actual ha devenido, pero decide realizar estas apreciaciones desde dentro de la sociedad. En ambas obras los protagonistas se integran en el contexto que enmarca la acción: en *Der Geldkomplex* el protagonista, Johannes Lohmer, ansía su reintegración en el entorno social que le rechaza y su personaje se entrega a los que antes le repudiaban, sin mostrar en ningún caso un atisbo de rencor o de castigo. Stephan Braum, en *Endlich Kokain*, también utiliza al círculo social que ha construido en torno a sí como estimulante para no cesar en sus actividades. El discurso crítico de Lottmann se realiza desde dentro del sistema, alertando sobre este, pero compartiendo sus perversiones a través de unos textos en los que el autor parece rebelarse contra lo políticamente correcto, si bien se muestra capaz de mantenerse dentro de los límites que dictan los códigos sociales, gracias a un discurso en el que la provocación, a diferencia de los dandis de los años noventa, no es el objetivo del texto, sino su hilo conductor.

3.4.4. Conclusiones parciales

Los *Popliteraten* de los años noventa crearon su propia *Inszenierung*, en un proceso que promovía la identificación protagonista–autor y que nacía ya en la portada de sus obras. Eran característicos los primeros planos de estos autores como reclamo publicitario, así como unas apariciones en público que alimentaban la idea de frivolidad, materialismo y elitismo, en las que adoptaban posturas cercanas a las mostradas por los

protagonistas de sus obras y que acabaron redefiniendo el concepto de dandi. El distanciamiento de Lottmann respecto a la figura del dandi que promovieron los *Popliteraten* en los años noventa no se limita únicamente a romper con la idea de la provocación por la provocación; también consigue superar la barrera de la presentación de la crítica entendida como representación.

El final de la *Spaßgesellschaft* no solo terminó con el periodo de bienestar económico y social, sino al mismo tiempo también modificó las necesidades e inquietudes de una sociedad que debía enfrentarse a nuevos miedos y conflictos. El terrorismo asociado al islamismo radical o las diferentes crisis económicas y migratorias de principios del nuevo milenio provocaron una necesidad de compromiso y de crítica en el viejo continente. Las incertidumbres que despertaba el sistema imperante, respecto a la durabilidad de sus características y los cambios a los que podía verse expuesto, reavivaron la aparición de una figura moral y crítica no beligerante: el dandi recobra sus cometidos originales bajo la pluma de Lottmann, quien realiza una reinención de esta figura desde el posicionamiento de veracidad que le ofrece el género de la autoficción. Así, Lottmann consigue llevar la *Inszenierung* un paso más cerca de la realidad al utilizar sus experiencias como hechos de denuncia, de forma que cruza la línea de la representación para lograr presentar los hechos narrados como experiencia vital propia. Es decir, la pose de la que habían hecho gala los autores de finales del siglo XX queda invalidada; la auténtica rebeldía es mostrada por Johannes Lohmer o Stephan Braum, personajes insurrectos, que juegan con la corrección pero que a su vez no muestran ningún interés por la revolución: en ambos casos se mantienen fieles a un sistema que saben defectuoso e insuficiente, mostrando su moralidad y la necesidad de un cambio que ellos no se atreven a promulgar.

Der Geldkomplex llega a su fin con el discurso de investidura del presidente de los Estados Unidos, Barack Obama, el 20 de enero de 2009. Johannes Lohmer asiste a este momento histórico desde la habitación de su antiguo hogar, en compañía de su exmujer, Carla, con quien ha recuperado el contacto, una vez superada su crisis económica:

Meine Begegnung mit Carla während der House-warming-Party in Berlin war ja noch ganz zivil gewesen, höflich, den Umständen entsprechend konventionell. Man hätte auch sagen können vertraut. Aber bei dieser

zweiten Begegnung merkte ich, dass konventionell doch das bessere Wort war. [...] Es ging mir gut, beruflich hatte ich einen Lauf, und so ergab sich eben auch mal wieder die Gelegenheit zu etwas mehr Austausch. (GK, 2009: 338-339)

Su expareja es la representación de la sociedad establecida, en la que él vuelve a participar a pesar de ser sabedor de sus defectos y debilidades y haber sufrido las consecuencias de su rechazo. Johannes Lohmer deja de lado las críticas que ha ido exponiendo a lo largo de la novela, para mostrar cómo incluso su personaje se dobla al sistema en el análisis que realiza del discurso del expresidente del gobierno de los Estados Unidos:

Der rote Faden aller Ausführungen waren die Tugenden der Vorväter, die Tradition und das wertvolle Erbe. Ich wusste, dass es überflüssig war, jetzt noch etwas gegen Bhagwan und seine gewissenlose Geldschneidersekte zu sagen.

Und ich sah nun alles unfassbar hell und klar: Ich hatte nicht nur Geld inmitten der Krise. Obama hatte mir auch alle restliche Arbeit abgenommen. Und als er geendet hatte, schlug Carla vor, ganz neu anzufangen, noch an diesem Tag, auf der Stelle, in Köln.

Als ich zustimmte, merkte ich, dass ich es auch so meinte und, ja, dass ich den Zustand des Glücks erreicht hatte. (GK, 2009: 350-351)

Johannes Lohmer se rinde ante la posibilidad de una reinserción absoluta en el viejo modelo social, pese a la revelación de carencias y defectos que ha llevado a cabo durante el desarrollo de la novela. Como hiciera el dandi original, el autor Joachim Lottmann –a través del protagonista– utiliza su posición dentro de la sociedad para realizar una crítica dirigida hacia la sociedad, que despierte su moralidad para hacerla consciente de sus errores, pero sin ser entendida como una denuncia contra el colectivo y de esta forma favorecer la recepción de la misma.

Para poder abordar todos los aspectos que considera susceptibles de crítica, Lottmann hace uso de la combinación de veracidad que proporciona la autoficción y el compromiso social que rige el estilo *Gonzo* y dota así a los aspectos revelados de un carácter veraz y factible. La consecuencia de la suma de la muestra de moralidad dandi, compromiso social y referencias autobiográficas es una narración en la que todos aquellos aspectos susceptibles de crítica que quedan fuera de su biografía están íntimamente ligados con la realidad y por lo tanto son objeto de análisis. Ningún

elemento de los representados es baladí, todos ellos se relacionan entre sí hasta crear un entramado apto para la crítica social.

Al combinar la figura del antihéroe –Lohmer– con su propia figura pública, Joachim Lottmann consigue desarrollar una *Inszenierung* en la que la provocación queda supeditada a la figura literaria, no es adoptada por la actitud del autor en los actos que le confieren el estatus de figura pública, distanciándose así de la actitud de marcada irreverencia del protagonista. A diferencia de los *Popliteraten* de finales del siglo XX, que buscaban la provocación mediante una transferencia a sus figuras públicas de la frialdad, frivolidad y materialismo con que dibujaban a los personajes de sus obras, Joachim Lottmann consigue un efecto de distanciamiento de su figura pública al dejar patente la ficcionalización de los hechos narrados mediante el intitulado *Roman* en sus novelas. La provocación nace de las acciones emprendidas por el antihéroe, actos insurrectos llevados a cabo por un personaje en el que los defectos son su seña de identidad, pero dicha instigación está envuelta de un contexto con un alto grado de compromiso social. Joachim Lottmann no se presenta ante el público como un personaje fuera de las reglas del juego de la sociedad, pero sí como un personaje con opinión y voz acerca de la actualidad que utiliza la literatura y los diferentes medios de comunicación y redes sociales en los que participa como altavoz para denunciar aquellos aspectos que a su juicio deben ser corregidos. El autor no representa un papel, sino que muestra aquellos aspectos que considera reprochables y de los que participa como miembro de esta sociedad.

En el caso de la novela *Endlich Kokain*, Joachim Lottmann utiliza parcialmente la identificación autor–protagonista, dejando que sea el lector quien descubra las similitudes entre personaje y autor. El muestrario de coincidencias se ratifica con la publicación a posteriori de textos del autor en los que afirma haber consumido cocaína para la redacción de la novela y los efectos que esta tuvo en su vida social y cómo benefició la recepción de su imagen física:

Noch heute sprechen mich Freunde von früher und Verwandte darauf an, dass ich plötzlich so gut aussehen würde und so viel schlanker sei als früher, ob das womöglich und tatsächlich an der von mir erfundenen “Kokaindiät” liege. (Lottmann, 2017)

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

Joachim Lottmann consigue el mismo efecto de no distanciamiento que lleva a cabo en la novela *Der Geldkomplex*, con la que queda confirmada la franqueza de su actitud y se aleja del proceso de *Inszenierung* que llevaron a cabo sus coetáneos en el siglo XX.

Este proceso de distanciamiento de la representación en que se había tornado la figura del dandi en el siglo XX también es abordado directamente por Lottmann desde las líneas de la novela con las que hace una especial referencia a los hechos acontecidos en el Hotel Adlon de Berlín en las páginas finales de su obra:

Für einen Moment war er überfordert, der neue Kunst-König aus kleinen Berliner Verhältnissen. War es falsch, ausgerechnet das spießige Adlon für das anschließende Sammler-Dinner zu mieten, dieses Mega-Symbol für falsches neues Geld und Möchtegern-Reichtum? Braum fiel auf, wie fett Boris Becker war. (EK, 2014: 235 - 236)

El Hotel Adlon simboliza los esfuerzos del individuo, tanto en el mundo del arte como fuera de él, por aparentar la pertenencia a la clase social dominante. Este hecho es complementado con los comentarios realizados por Stephan Braum sobre el extenista Boris Becker:

Tatsächlich sah er fast so aus wie Braum vor der Kokaindiät. In noch einmal fünf Jahren würde er jedenfalls so aussehen. Braum dagegen sah dann aus wie Gary Cooper in "Zwölf Uhr mittags". (EK, 2014: 236)

La unión de renombre del Hotel Adlon y los comentarios que realiza el protagonista hacia el exdeportista Boris Becker referentes a la diferencia de estilo entre ambos, son muestra de la importancia que ha dado a la elegancia y el estilo y la frivolidad que el dandi ha otorgado siempre a su discurso, convertidos en su máxima singularidad. Sin embargo, así como Lottmann reafirma a Stephan Braum en su papel de dandi al situarlo en un lugar exclusivo, el hotel Adlon, y adaptándose fielmente a los preceptos dandis, también ofrece la reafirmación de este como dandi original al evidenciar que la suya es una provocación real, no la impostura de la provocación con actos frívolos, pero menores:

Ich kam nicht weiter. Wenn schon Orgie, dann richtig, dachte ich irgendwann. Sekttrinken aus Frauenschuhen, nein danke. Auch wurde es immer befremdlicher für mich, mit Leuten zu tun zu haben, die mehr und

mehr “zu” waren. Überall lagen drogener schöpfte Gesellen herum. So machte ich mir schließlich selbst aus dem Rest von Hölzls Service-Koks eine fette *line* und ging in den Wellness-Bereich. Da gab es nämlich einen großen Unterschied: Dampfschwaden! (EK, 2014: 246)

La simulación no es suficiente, la rebeldía del dandi sobreviene cualquier acto más allá de lo aparente: la frivolidad de tomar cava del zapato de una mujer aparece retratado como el gesto de alguien para quien el límite de la provocación es mucho más limitado que para Braum y por extensión para el propio Lottmann. Es entendido como una provocación menor, superficial. El verdadero dandi, aquel que entiende la rebeldía como la actitud que se mueve en equilibrio entre la rebeldía y los códigos sociales, es capaz de urdir una forma de desobediencia que a su vez respeta las normas. En este caso, Lottmann refleja el proceso que supone la adscripción a un círculo determinado, el del arte y las normas no escritas que existen en él: una actitud de sincera desinhibición frente al sexo y el consumo de drogas. El dandi original actúa, no simula.

La metamorfosis del protagonista Stephan Braum a lo largo de la novela es claramente una regresión al dandismo original. Todas las acciones emprendidas a lo largo de la novela llevan a la (re)construcción de un personaje en el que las virtudes que *a priori* atesora –vivir de acuerdo a las normas establecidas, no consumir alcohol o sustancias estupefacientes, haber desarrollado un trabajo constructivo para la sociedad–, no han conseguido hacer de Stephan Braum un individuo sobresaliente en la sociedad, sino conducirlo al ostracismo profesional y relacional.

Er war immer der einzige gewesen, der nicht mitgemacht hatte beim Kiffen, beim Pilzeessen, beim Tantrasex und beim Komasaufen. Man konnte ihn fast schon dadurch definieren: der Stephan ohne Drogenerfahrungen. [...] Polizisten, die ihn manchmal stoppten und wegen der Schlangenlinie zur Rede stellten, hielten ihn sofort für stocknüchtern. Und das war er irgendwie auch. (EK, 2014: 9)

Sin embargo, ignorar los códigos sociales establecidos y mostrarse rebelde contra ellos consigue el efecto contrario al que debería. El antihéroe protagonista de la novela se convierte en un reputado marchante de arte, que goza de buena reputación y éxito con las mujeres. El triunfo de las apariencias en una sociedad en crisis es personificado a través del ascenso de Braum en la escala social. Y, sin embargo, esta

El discurso *lottmannesco*: subjetividad, compromiso, extravagancia y rebeldía

crítica se realiza desde un respeto por el código normativo vigente al desarrollar la novela inicialmente en Viena:

[...] in Österreich die Uhren anders tickten als in Deutschland. In Wien hatte der Rausch eine unerhört tiefe und gesunde Tradition und war fast niemals negativ konnotiert. Die Polizei hatte etwas gegen großkriminelle Dealer, aber nichts gegen die Leute, die sich ein paar schöne Stunden machten. Da war es egal, ob sie Bier, Wein oder eben ein bisschen Koks verwendeten. (EK, 2014: 15)

Esta ubicación inicial de la novela y la consideración que se hace de ella posibilita la rebelión sin romper las normas, aunque sí indica rebeldía hacia la condición natural del protagonista. Pese a que este alcanza el éxito al romper con estas, su discurso no funciona como acicate, sino como una crítica, pues todo lo conseguido es producto de la importancia que tienen las apariencias en la sociedad actual y la mercantilización que ha sufrido el sector artístico. Al conseguir el reconocimiento del colectivo se produce un efecto de asimilación en el personaje de Braum, pues pasa a reproducir todos los defectos que se han ido reconociendo a lo largo de la obra, pese a su capacidad para reconocerlos.

Lottmann utiliza el sistema para oponerse a este. La transformación del protagonista de *Endlich Kokain* en antihéroe a lo largo de la novela sucede al asimilar los defectos de la sociedad que ha ido reconociendo durante el desarrollo de la narración. La denuncia del sistema sucede dentro del propio sistema al utilizar sus normas, sus defectos y sus límites.

CAPÍTULO 4

CONCLUSIONES FINALES

4.1. Conclusiones finales

De acuerdo con los propósitos expresados en la introducción de este trabajo, el presente estudio parte de tres hipótesis que, aunque puedan parecer claramente diferenciadas, en su realización práctica aparecen tan estrechamente unidas que no es factible una observación independiente, pues el estudio de la continuidad de la *Neue Deutsche Popliteratur* superado el final de la *Spaßgesellschaft* permite constatar la inclusión de Joachim Lottmann en el universo de los *Popliteraten* y supone, a su vez, valorar la aportación que el desarrollo de su poetología ha tenido para la *Neue Deutsche Popliteratur*. El resultado final de este trabajo es, por lo tanto, la suma de estas tesis nacidas en torno a la narrativa de Joachim Lottmann, en concreto en las obras *Der Geldkomplex* (2009) y *Endlich Kokain* (2014).

El marco teórico de este estudio ofrece respuesta a la primera de estas hipótesis. El detallado análisis que se realiza del contexto histórico en la República Federal de Alemania desde 1989 hasta nuestros días permite observar el camino recorrido por la sociedad germana hasta llegar a la *Spaßgesellschaft*. En esta línea temporal se pueden apreciar los detonantes que la sociedad alemana exploró y explotó en pro de las pretensiones que se desarrollaban a finales del siglo XX. Esta nueva forma de entender la vida, que triunfaba en los países desarrollados en general y que en Alemania se daba con particular incidencia, llevaron al extremo la denominada *Erlebnisgesellschaft* (Schulze, 1992) de la mano de la *Disneyzación* (Bryman, 2004) que se producía en los países desarrollados, hasta comprender que el objeto último de la vida era la búsqueda del placer. Si se tiene en cuenta este hecho como premisa de la última década del siglo XX, se alcanza una mejor comprensión del contexto social en el que se desarrolló el nacimiento de la *Neue Deutsche Popliteratur* y se explican las razones que llevaron a las editoriales a exponer a los *Popliteraten* frente al público desde un enfoque dedicado al mundo juvenil, a la experimentación de nuevas sensaciones y a la búsqueda de la

Conclusiones

felicidad a través del consumo. A ojos de la crítica, la *Neue Deutsche Popliteratur* se tornaba en la materialización literaria de la *Spaßgesellschaft*, dado el estrecho vínculo que unía este nuevo estilo literario con los principios que regían la sociedad de la diversión, por lo tanto, era consecuente fechar su final a la vez que la muerte de la sociedad de la que nacía.

Sin embargo, la perspectiva diacrónica que nos ofrecen los más de veinte años de diferencia desde el decretado final de la *Spaßgesellschaft* y la actualidad permite realizar una nueva valoración del canon estilístico que la crítica recogía en sus estudios sobre la *Neue Deutsche Popliteratur*. De esta forma, el aparato teórico que constituye este trabajo ofrece, junto al análisis del contexto social del momento, una actualización de las características que regían la adscripción de una obra al estilo literario desarrollado por el denominado *Pop II*. Esta actualización se realiza a partir del estudio de los rasgos que la crítica había tenido en cuenta desde 2001 hasta 2019 y la valoración de las diferencias entre los rasgos considerados por la crítica como propios de la *Neue Deutsche Popliteratur* en sus inicios y en la actualidad.

El resultado de la valoración de los rasgos barajados en los estudios de Ullmaier (2001), Ernst (2001) y Baßler (2002) –cuya línea de pensamiento fue continuada por Degler y Paulokat (2008) o Mehrfort (2009)– hasta la línea diferenciadora establecida por Krause (2015) y Hielscher (2019) permite observar la Nueva Literatura Pop Alemana como un estilo comprometido socialmente, pero descomprometido políticamente. La *Neue Deutsche Popliteratur* ofrece una representación de la sociedad a través de sus defectos y, al mismo tiempo, lleva a cabo una interpretación de la actualidad sometida al marco social en que se produce. Sus herramientas son las parcelas más expuestas a la crítica que puede presentar la sociedad, pero sin ofrecer ningún mensaje moralizante. La *Neue Deutsche Popliteratur* revela los hechos, pero deja que sea el público quien extraiga sus propias conclusiones, sin decantar sus escritos hacia la realización de ningún juicio moral.

En el camino recorrido para realizar una actualización de los rasgos inherentes al *Pop II* resulta imprescindible el estudio de la narrativa de Joachim Lottmann, pues el autor alemán se encuentra presente de forma continuada desde los inicios de este movimiento en las postrimerías del siglo XX en la República Federal de Alemania. Es por lo tanto llamativo que, a pesar de la probada continuidad estilístico-temática del autor

alemán, sus obras no hayan sido sometidas a un estudio pormenorizado hasta la fecha, ignorando una obra representativa de la fisonomía que la *Neue Deutsche Popliteratur* refiere: sus textos son el espejo en el que la sociedad alemana prefiere no mirarse, pues la imagen devuelta resalta los defectos que se intentan esconder. La realización de esta imagen se basa en el uso de las taras que la nación alemana, como sociedad, se empeña en ocultar. La narrativa de Joachim Lottmann retira el filtro de correcciones y códigos socialmente aceptables para mostrar la aporofobia, los prejuicios sociales, el triunfo de las apariencias sobre la ética o las consecuencias provocadas por la capitalización, mostrándose inclemente con la sociedad, pues está estrechamente comprometido con ella.

El examen de la narrativa del autor alemán se completa en el capítulo 3 con un minucioso análisis de los elementos que Lottmann ha desarrollado en su obra desde sus inicios –focalizado en las novelas escogidas *Der Geldkomplex* (2009) y *Endlich Kokain* (2014)–, en el que se destacan los cuatro factores que conforman la poetología del autor: rasgos propios del estilo periodístico *New Journalism*, la convivencia periodístico-literaria determinada por la manifestación de características provenientes del periodismo *Gonzo* y la autoficción, la presencia de elementos que responden a la sensibilidad *Camp* y la actitud propia del dandismo tradicional que se deja entrever a lo largo de las narraciones de Lottmann. Este examen del conjunto del posicionamiento poetológico del autor supone el primero con este foco de atención hasta la fecha, pues identifica los diferentes elementos que se observan en su narrativa de forma individualizada y con una valoración de su conjunto. La suma de estos componentes resulta en la creación *ex profeso* de un engranaje en el que todos los factores se combinan hasta llegar a un universo propio que discurre paralelo a la actualidad alemana.

La tercera y última hipótesis propuesta surge como resultado de las dos anteriores: valorar el significado que ha supuesto para la *Neue Deutsche Popliteratur* el desarrollo del posicionamiento poetológico de Joachim Lottmann.

Como se puede deducir de la observación y análisis de su figura, el autor ha mostrado, desde sus inicios, un talante constante en su línea de escritura, ajeno a las consecuencias que sus manifestaciones pudieran reportarle a nivel profesional. Sus obras trazan un recorrido histórico-social por la Alemania contemporánea como un

Conclusiones

muestrario de sus luces y sus sombras. Su narrativa podría definirse como subjetiva, grotesca o deformada, pero también como reivindicativa, rebelde o comprometida. Lottmann no busca definirse a sí mismo a través de sus textos, sino que se utiliza a sí mismo –y a la prolongación de su persona en su *alter ego* literario– como herramienta para presentar los hechos. Su prosa no trata de resultar agradable, ni confrontar los problemas de la sociedad alemana desde un mensaje cuya corrección política pudiera llevar a tergiversarlo. Joachim Lottmann ataca la realidad poniéndose a su mismo nivel, incluyéndose en la narración para evitar que esta sea malinterpretada.

La ausencia de corrección y la inclusión de su persona en la narración unidas a la combinación de rasgos que caracterizan su obra, conllevan para Lottmann un alto grado de exposición personal –posiblemente el más elevado que se puede observar en la literatura alemana actual– pero a su vez suponen un riesgo, pues pueden llevar al equívoco al intentar definirle si no se contempla su posicionamiento poetológico en conjunto. Su obra no debe ser observada de forma parcelada, pues cada uno de los pilares sobre los que se construye complementa a los demás. Es por ello por lo que interpretar su obra desde un punto de vista que únicamente valore la veracidad de los hechos narrados llevará a calificarle como mentiroso, pues no habrá tenido en cuenta los elementos *Camp* que han contribuido a la construcción de la historia. Al mismo tiempo, la atención prestada a la subjetividad y el detalle en su narración le acercan al *New Journalism*, pero no se puede excluir el afán de denuncia que le acompaña y que es propio de los dandis originales. Tampoco es posible no considerar la actuación del propio autor dentro de la narración, con el alto grado de implicación mostrado al relatar lo ocurrido desde el interior de la historia, por lo que los elementos ficcionales y autobiográficos se fusionan en una figura central comprometida con el contexto social que rodea a la obra.

Para ejecutar esta representación de la actualidad alemana, Joachim Lottmann conjuga elementos periodísticos que adapta al ámbito literario. Su prosa ha sido capaz de ajustar los parámetros periodísticos del *New Journalism* al texto narrativo, consiguiendo así una perspectiva de 360 grados de la actualidad, con todo tipo de detalles que delatan el carácter comprometido con lo narrado. Esta postura de actualidad y con gusto por el detalle descriptivo convive con la subjetividad que aporta la combinación de periodismo *Gonzo* y autoficción. Trasladar el peso de la acción a su

alter ego y adaptar el metaperiodismo a la literatura a través de la hipertextualidad, así como confirmar en diferentes medios la veracidad de lo narrado, supone elevar el término de la autoficción y el periodismo *Gonzo* a un nuevo nivel, en el que el autor es capaz de hacer convivir realidad y ficción en una relación bidireccional gracias a la incorporación de la hipertextualidad en forma de diario en ambas novelas.

La suma de estos componentes es compleja y supone una importante innovación para los criterios estilísticos comprendidos en la *Neue Deutsche Popliteratur*; sin embargo, en el caso de Lottmann, su afán experimental e innovador no queda limitado a aspectos únicamente estéticos, sino que se completa con dos factores novedosos en la literatura alemana contemporánea: por un lado, el *modus operandi* escogido por Joachim Lottmann para retratar a la sociedad alemana y, por otro lado, la forma escogida para transmitir este retrato. En ambos casos, el autor alemán opta por unos medios heterodoxos que requieren de una lectura profunda de sus textos. El exceso o *too much* con que detalla las diferentes situaciones y/o argucias a las que se enfrentan los personajes de sus novelas responde a una motivación que se encuentra en un rango superior de comprensión: la seriedad que falla, precepto a partir del cual se teje la novela. Lottmann hace servir el exceso como herramienta para presentar los defectos de la sociedad alemana, pese a la seriedad de los temas expuestos, el barroquismo con que son exhibidos cumple con una de las premisas principales de la sensibilidad desarrollada por Susan Sontag: la seriedad que falla como resultado de la mezcla perfecta entre exageración, fantasía, pasión y lo *naïve*. El uso de la sensibilidad *Camp* para reflejar la realidad de la nación alemana se realiza *ad hoc* para la voz que completa la complejidad de la narración: la del dandi original, aquel que pronuncia su discurso desde el hastío existente en la sociedad, como elemento ejemplificador del declive social que está sufriendo la ciudadanía.

La figura pública y las obras desarrolladas por Joachim Lottmann constituyen una amalgama de factores que imposibilitan encontrar una única respuesta a los intentos por definirle. Se trata de un autor excepcional, con una gran capacidad de observación, que traslada los hechos al papel, consiguiendo emanciparlos de cualquier norma que pudiera limitar su desarrollo. Sus narraciones fluyen libremente, sin ataduras estereotipadas o normativas, fundiendo en una sola línea argumental las diferentes temáticas que el autor intenta poner de relieve.

Conclusiones

Esta libertad creativa ha sido el principal escollo en la clasificación de un autor de difícil definición. Perteneciente a una generación anterior a la de los más afamados *Popliteraten*, presentó su primera obra *Mai, Juni, Juli* en 1987, casi una década antes de que la *Popliteratur* despertara el fervor del público y la atención de la crítica especializada. Esta situación se acentuó por el proceso de anulación al que se vio sometido el autor alemán por parte de las casas editoriales y la crítica literaria, derivado del “escándalo Kippenberger” durante la década que marcó el auge del movimiento pop en Alemania.

A ambos hechos se debe añadir la sesgada visión que se realizaba de la *Popliteratur* en sus inicios, al limitarla a la presentación de una colección de objetos, marcas y elementos publicitarios, enmarcada en un texto literario de lenguaje juvenil y prosa fácil, y la crítica que se le hacía a la *Neue Deutsche Popliteratur* en el momento de su aparición de literatura descomprometida y propia de la cultura del entretenimiento. Sin embargo, una aproximación actualizada al espectro de la *Neue Deutsche Popliteratur* permite observar dos aspectos fundamentales: el primero de ellos es cuán necesario resulta efectuar un cambio de perspectiva en torno a la consideración de capacidad de crítica de la *Neue Deutsche Popliteratur* y el segundo aspecto, consecuencia de la nueva mirada a realizar sobre la *Popliteratur*, es la posibilidad de confirmar la pertenencia de Joachim Lottmann a este estilo literario. Ambos elementos responden al principal sostén de la *Popliteratur* finisecular: exhibir a la sociedad alemana a través de sus propios defectos sin caer en la politización del mensaje, sino eludiendo intencionadamente cualquier tipo de juicio y/o mensaje moralizante.

La reciente valoración de la *Neue Deutsche Popliteratur* como una literatura comprometida, aunque apolítica (Krause, 2015), que busca mostrar la realidad ajena a cualquier tipo de moralización (Hielscher, 2019), permite sostener la calificación del autor Joachim Lottmann como *Popliterat*. Sus novelas ofrecen un muestrario de la sociedad alemana fiel a la realidad, por lo que se podría calificar a Joachim Lottmann no solo como autor pop, sino también como “realista radical”, pues Lottman muestra con su obra la verdadera sociedad alemana y su realidad, liberándola de las ataduras que impiden que esta se exprese completamente. Y de esta forma debe enfrentarse el lector a su obra: sin prejuicios, buscando la lectura entre líneas y reflexionando más allá de lo superficial. La verdadera esencia de este “realista radical” se encuentra en la base de la

realidad que Lottmann saca a la luz y que le permite reivindicar sin valorar, denunciar sin acusar y representar sin mentir.

Pese a esta estrecha relación realidad-texto, la prosa de Joachim Lottmann no se limita a una única representación de la realidad, pues el lector puede encontrar en ella una elaborada y compleja denuncia social. Esta se esconde entre la diversidad temática que inunda sus obras, pero que constituye el eje en torno al cual se construye el argumento narrativo. *Der Geldkomplex* abarca diversos puntos de la sociedad alemana de principios de la crisis económica en la primera década del siglo XXI: un autor en crisis, no creativa pero sí económica, que se ve obligado a urdir numerosas tretas para poder seguir viviendo. La sucesión de vicisitudes que el autor sufre a lo largo de la novela se ven acompañadas de forma constante por la sombra de la aporofobia que padece el protagonista a manos de la administración y de sus allegados: Johannes Lohmer no es lo suficientemente iletrado para poder encajar entre las pautas que la administración ha establecido para considerar a una persona susceptible de recibir protección económica por parte del estado, pero simultáneamente sufre la negación por necesidades económicas por parte de los círculos sociales y profesionales con los que se ha relacionado hasta el momento con normalidad. El protagonista de *Der Geldkomplex* parece sufrir una enfermedad contagiosa a la que el estado no es capaz de dar solución y de la que nadie quiere contagiarse: la pobreza. Este factor de rechazo al pobre y de la alejada y limitada visión de la pobreza que tiene el estado es la verdadera denuncia que Joachim Lottmann ofrece a su público. Un análisis parcelado de los recursos narrativos que ofrece el autor alemán correría el peligro de valorar su narrativa como una mera provocación conseguida gracias a la aparición de personajes de la esfera pública, la glorificación del personaje que acomete a través de su *alter ego* o la constatación a través de otros medios de la experimentación de lo narrado; sin embargo, la denuncia social late a lo largo de toda la novela, surgiendo como un boceto que va ganando consistencia y definición conforme se avanza en su lectura.

En el caso de *Endlich Kokain* el efecto provocador es aún mayor, pues la normalización que se hace del consumo de cocaína, así como el tráfico de influencias que denuncia Joachim Lottmann logran crear un efecto de llamada hacia las partes más extravagantes y barrocas del texto. Pese a ello, esto no conlleva una pérdida de coherencia con el término de “realista radical,” pues Joachim Lottmann consigue llevar

Conclusiones

este término al extremo al trasladar al lector unas vivencias que superan lo literario. La confirmación de veracidad que Lottmann ha realizado de lo narrado en *Endlich Kokain* a través de sus textos periodísticos tienden un puente entre la ficcionalidad que se le supone al texto gracias al intitulado *Roman* y el concepto de veracidad del que parte la biografía. En este caso, además, el autor consigue aunar de forma magistral el espíritu del periodismo *Gonzo* y el juego identitario de la autoficción con la denuncia contra la dictadura de las apariencias y la capitalización de la cultura de la que adolece la sociedad actual. Por lo tanto, pese a la notable presencia de elementos provocadores en la novela, esta no se aleja de su objetivo: plasmar cómo la sociedad contemporánea está sujeta a la valoración que se hace de las apariencias y cómo el resultado de esta valoración será decisivo a la hora de asociar a las personas al éxito o al fracaso. Este elemento se ve acompañado de una muestra acerca de cómo la expresión cultural se ha visto pervertida por la capitalización que se ha hecho de ella, valorándose la calidad de las obras en función del beneficio económico que estas reportan, sin tener en cuenta ningún tipo de límite ético o moral en la persecución del máximo rédito económico.

El desarrollo de la narración practicado por Joachim Lottmann supone la evolución de la *Popliteratur* hacia un estadio ampliado. La prosa pop adquiere un talante en el que el lenguaje juvenil y la sencillez de la narrativa son superados mediante la combinación de recursos periodísticos e informaciones extraliterarias, elevando los textos y requiriendo una especial atención para superar la provocación inicial que despiertan en el lector y profundizar en la información que aporta.

Tanto *Der Geldkomplex* como *Endlich Kokain* son comparables a un retrato en el que la figura central despierta el interés inicial, pero que no cobra su sentido completo sin una observación profunda de los detalles que la rodean, pues la combinación de todos ellos aportará la suficiente información para generar una visión de conjunto completa. De esta forma actúa Joachim Lottmann a través de sus textos literarios, mostrándose fiel a una realidad, que busca plasmar fielmente y a la que aleja de forma consciente de cualquier atadura a los convencionalismos sociales o a la corrección política, hurgando en la sociedad hasta poder mostrar su verdadera esencia, aquello que el conjunto de la sociedad evita observar, pero que el individuo conoce y reconoce.

El estudio de ambas novelas de Joachim Lottmann como representativas de la continuación de la *Popliteratur* en el siglo XXI aporta un nuevo enfoque tanto del estudio

de la *Popliteratur* como del examen de la narrativa del autor alemán, pues la consideración continuadora y evolutiva que se contempla en el movimiento de la *Neue Deutsche Popliteratur* no había sido observado de una forma práctica hasta la fecha. Pese al seguimiento y estudio continuado que se ha hecho de las obras que publicaban los otrora considerados *Popliteraten* (Gyllian, 2015: 188) no existía una realización material que permitiera constatar este hecho. El estudio realizado en torno a la narrativa de Joachim Lottmann permite incorporar al autor alemán al grupo de los *Popliteraten*. Al mismo tiempo, el estudio hermenéutico de sus textos literarios observa individualmente y en conjunto los factores que componen su obra y la exigente relación de coexistencia que se establece entre ellos. Este análisis permite ampliar el desarrollo de la *Popliteratur* más allá de referencias de corte popular y someter este término a nuevos condicionantes que posibilitan su adaptabilidad al contexto social una vez superada la *Spaßgesellschaft*. La narrativa de Joachim Lottmann es representativa de la vigencia que la *Neue Deutsche Popliteratur* demuestra en el siglo XXI, así como de las innovaciones estilísticas que el autor alemán ha desarrollado en ella, a partir de las combinaciones de periodismo y literatura, junto con los excesos *Camp* y la recuperación de la rebeldía no revolucionaria del dandismo original.

4.2. Futuras líneas de investigación

La concreción de las hipótesis planteadas en este trabajo supone la apertura de un amplio abanico de posibilidades de investigación en un futuro, ya sea dentro de la propia narrativa de Lottmann como en la búsqueda de nuevas obras y autores que engrosen el grupo de *Popliteraten* original.

En un futuro más inmediato y en cuanto a la narrativa de Joachim Lottmann sería interesante realizar una comparativa basada en un análisis hermenéutico entre su obra literaria y una selección de sus textos periodísticos. Asimismo, resultaría de especial interés observar su futura producción literaria y comprobar la continuidad estilística y temática de su obra, así como realizar un examen de la representación social que apareciese en esta.

Por otro lado, respecto a la continuidad de la *Neue Deutsche Popliteratur* en el siglo XXI, resulta de especial interés el examen de nuevos autores cuya inclusión en este

Conclusiones

estilo sea posible ateniéndonos a los parámetros actualizados. Prometedores nombres como Leander Steinkopf o Simon Strauß parecen optar a ser integrados en este grupo, brindando además la oportunidad de valorar la adopción de recursos propios de otros géneros, como el periodístico. Sin embargo, este punto exige una especial cautela, pues se trata de autores jóvenes, con una obra en ciernes y carente de una trayectoria que permita, de momento, una valoración contrastiva, por lo que será necesario una evaluación continuada de sus trabajos a lo largo del tiempo para poder confirmar la continuidad de la *Neue Deutsche Popliteratur* en autores de una nueva generación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Editorial Biblioteca Nueva: Madrid, 2007.

Albuquerque, Carlos / Zúñiga, Itzel (23 de octubre de 2017): “Quien no conoce el hotel Adlon, no conoce Alemania” en: *Deutsche Welle* <https://www.dw.com/es/quien-no-conoce-el-hotel-adlon-no-conoce-alemania/a-2836513> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

Andre, Thomas (10 de abril de 2014): “Alle Nasen führen nach Berlin” en: *Spiegel* <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/joachim-lottmann-endlich-kokain-a-963634.html> [Fecha de consulta: 21 de marzo de 2020].

Arroyo, Susana: “El diálogo paratextual en la ficción” en: Casas, Ana (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana: Madrid, 2014 pp. 65 – 78.

Artículo número 35 Capítulo VIII Kultur, Bildung und Wissenschaft, Sport. *Vertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik über die Herstellung der Einheit Deutschlands (Einigungsvertrag)* (28 de septiembre de 1990) https://www.bgbl.de/xaver/bgbl/start.xav?start=//%5B@attr_id%27bgbl290s0885.pdf%27%5D#_bgbl_%2F%2F*%5B%40attr_id%3D%27bgbl290s0885.pdf%27%5D_1672403321403 [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

Barbey D’Aurevilly, J.: *Du Dandysme et de George Brummell*. Alphonse Lemerre Editeur: Paris, 1879.

Bartels, Gerrit (2 de junio de 2014): “Die Kaputten von heute” en: *Tagesspiegel* <https://www.tagesspiegel.de/kultur/joachim-lottmanns-drogenroman-endlich-kokain-die-kaputten-von-heute/9973322.html> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

Bartels, Gerrit (30 de junio de 2003): “Hundert Stunden Nachdenklichkeit” en: *die tageszeitung* <https://taz.de/Archiv->

Bibliografía

- [Suche/!750440&s=popliteratur&SuchRahmen=Print/](#) [Fecha de consulta: 2 de abril de 2022].
- Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. Verlag C.H.Beck oHG: München, 2002.
- Baßler, Moritz: “Der Freund. Zur Poetik und Semiotik des Dandysmus am Beginn des 21. Jahrhunderts” en: Tacke, Alexandra / Weyand, Björn (eds.): *Depressive Dandys: Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne* Böhlau-Verlag GmbH: Köln 2009 pp. 199 – 217.
- Baudelaire, Charles: *Le peintre de la vie moderne*. Librairie Arthème Fayard: Clamecy, 2020.
- Bauer, Gero: “‘The odd and gory things in life’. Roy Raz’ Music Videos and Camp Aesthetics” en: Hotz-Davies et al. (eds.): *The Dark Side of Camp. Aesthetics Queer Economies of Dirt, Dust and Patina*. Taylor & Francis: New York, 2018 pp. 41 – 55.
- Beef, Torrey / Simonson, Kevin (eds.): *Conversations with Hunter S. Thompson*. University Press of Mississippi: Jackson, 2008.
- Bessing, Joachim: *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamín v. Stuckrad-Barre*. List Taschenbuch: München, 2002.
- Betz, Gregor / Hitzler, Ronald / Pfadenhauer, Michaela: “Zur Einleitung: Eventisierung des Urbanen” en: Betz, Gregor / Hitzler, Ronald / Pfadenhauer, Michaela (eds.): *Urbane Events*. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2011 pp. 9 – 26.
- Bleicher, Joan K.: “Sex, Drugs & Bücher schreiben” en: Bleicher, Joan K. / Pörksen, Bernhard: *Grenzgänger. Formen des New Journalism*. Vs Verlag für Sozialwissenschaften / GWV Fachverlage GmbH: Wiesbaden, 2004.
- Botz-Bornstein, Thorsten: “Rule-Following in Dandyism: ‘Style’ as an Overcoming of ‘Rule’ and ‘Structure’” en: *The Modern Language Review*, Vol. 90, núm. 2 (abril 1995), pp. 285 – 295.
- Bryman, Alan: *The Disneyization of Society*. SAGE Publications: London/ Thousand Oaks/ New Delhi, 2004.
- Casas, Ana: “Pensar lo real desde la autoficción” en: *Cuadernos hispanoamericanos*. <https://cuadernohispanoamericanos.com/pensar-lo-real-desde-la-autoficcion/> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

- Darrieusecq, Marie: “L’autofiction, un genre pas sérieux” en: *Poétique*, vol. 27 (1996), pp. 367 – 380.
- Dausend, Peter / Schiltz, Christoph B. (19 de junio de 2003): “Faule Republik Deutschland” en: *Die Welt* <https://www.welt.de/print-welt/article241153/Faule-Republik-Deutschland.html> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Degler, Frank / Paulokat, Ute: *Neue Deutsche Popliteratur*. Wilhelm Fink Verlag: Paderborn, 2008.
- Diederichsen, Diederich: “Ist was Pop?” en: Diederichsen, Diederich (ed.): *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Kiepenheuer & Witsch: Köln, 1999 pp. 272 – 286.
- Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache: <https://www.dwds.de/wb/Spa%C3%9Fgesellschaft> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Dirke, Sabine v.: “Pop literature in the Berlin Republic” en: Taberner, Stuart (ed.): *Contemporary German Fiction. Writing in the Berlin Republic*. Cambridge University Press: New York, 2007 pp. 108 – 124.
- Duden: <https://www.duden.de/node/169511/revision/843486> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Erk, Daniel (28 de marzo de 2006): “Wer ist Joachim Lottmann?” en: *Jetzt.de* <https://www.jetzt.de/ortstermin/wer-ist-joachim-lottmann-288825> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Ernst, Thomas: *Popliteratur*. Europäische Verlagsanstalt: Hamburg, 2001.
- Esteve Monegro, M.L.: “Martin Walser. Ohne Einander” en: *Revista de Filología Alemana*, núm. 2, 1994, pp. 305 - 307 <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/RFAL9494110305A> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Fiedler, Leslie A.: “Cross the Border, Close the Gap” en: *Playboy*, núm. 12, 1969.
- Flis, Lenora: *Factual Fictions: Narrative Truth and the Contemporary American Documentary Novel*. Cambridge Scholars Publishing: Newcastle, 2010.
- Flores, Ambrosio E.: “Revisión: Efectos de la cocaína en el ser humano” en: *Trastornos adictivos*, vol. 10, Núm. 3, 2008, pp. 151 – 165.

Bibliografía

- Förster, Jochen (26 de julio de 2003): “Dem Leben den Hintern zeigen” en: *Die Welt* <https://www.welt.de/print-welt/article248837/Dem-Leben-den-Hintern-zeigen.html> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Freudenreich, Josef-Otto (23 de enero de 1993): “Ein Saarland voller Hedonisten” en: *taz.de* <https://taz.de/Ein-Saarland-voller-Hedonisten/!1633747/> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Fuhrig, Dirk (27 de marzo de 2006): “Der Onkel der Popliteraten” en: *Deutschlandfunkkultur*: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/der-onkel-der-pop-literaten-100.html> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- García, Marta (2017): *La crisis de identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo*, [Tesis doctoral Universidad Complutense de Madrid, Repositorio Institucional – Universidad Complutense de Madrid] <https://eprints.ucm.es/44286/> [Fecha de consulta: 3 de abril de 2023].
- Geer, Nadja: “Gelebte Pop Ästhetiken: Dandy, Flaneur, Hipster” en: Baßler, M. / Schuhmacher, E. (eds.): *Handbuch Literatur und Pop*. De Gruyter: Berlin/Boston, 2019 pp. 283 – 303.
- Geer, Nadja: *Sophistication. Zwischen Stil und Pose*. V & R Unipress: Göttingen, 2012.
- Genette, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Alfaguara: Madrid, 1989.
- Genette, Gérard: *Fiction et diction*. Editions du seuil: Paris, 1991.
- Goetz, Rainald: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 1999.
- González, José M.: “Presentación” en: *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*. Vol. III, Núm. 1 (invierno 2015), pp. 9 – 14.
- Green, James: “Gonzo” en: *The Journal of Popular Culture* (1975) Vol. IX, Núm. 206, pp. 204 – 210.
- Hage, Volker (10 de octubre de 1999): “Die Enkel kommen” en: *Der Spiegel* <https://www.spiegel.de/politik/die-enkel-kommen-a-1b4c1ec9-0002-0001-0000-000014906942> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Hahne, Peter: *Schluss mit lustig! Das Ende der Spaßgesellschaft*. Verlag der St.-Johannis-Druckerei: Lahr/Schwarzwald, 2004.
- Heilbrunn, Jacob (5 de octubre de 2001): “Der Ernst des Lesens. Ein Abgesang auf die deutsche Popliteratur” en: *Süddeutsche Zeitung Magazin*.

- Hellmann, John: *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction*. University of Illinois Press: Urbana / Chicago / London, 1981.
- Hellmich, Julia (20 de septiembre de 2001): “Die Sau muss interpretiert werden” en: *Die Zeit* www.zeit.de/2001/39/2001_39_poplit_1.xml?print [Fecha de consulta: 2 de abril de 2022].
- Hettlage, Robert: *Der Dandy und seine Verwandten. Elegante Flaneure, vergnügte Provokateure, traurige Zeitdiagnostiker*. Springer VS: Wiesbaden, 2014.
- Hielscher, Martin: “Pop-Literatur in den Verlagen” en: Baßler, Moritz/Schumacher, Eckhard (eds.): *Handbuch Literatur und Pop*. De Gruyter: Berlin/Boston, 2019 pp. 142 – 151.
- Hirst, Martin (19 de enero de 2004): *What is Gonzo? The etymology of an urban legend*. UQ Eprint edition [What is Gonzo? The etymology of an urban legend/mhirst](http://www.uq.edu.au/eprint/what-is-gonzo-the-etymology-of-an-urban-legend/mhirst) [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Hollowell, John: *Fact & Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel*. University of North Carolina Press: North Carolina, 1977.
- Horn, Katrin: *Women, Camp and Popular Culture. Serious Excess*. MacMillan: Switzerland, 2017.
- Hotz-Davies, Ingrid: “The Jewel in the Gutter. Camp and the Incorporation of Dirt” en: Hotz-Davies et al. (eds.): *The Dark Side of Camp. Aesthetics Queer Economics of Dirt, Dust and Patina*. Taylor & Francis: New York, 2018 pp. 15 – 25.
- Isherwood, Christopher: *The World in the Evening*. Methuen: London, 1954.
- Jesse, William: *The life of George Brummell, commonly known called Beau Brummell*. Tyler & Red Printers: London, 1854.
- Johnson, Michael L.: *The New Journalism. The Underground Press, the Artists of Nonfiction, and Changes in the Established Media*. University Press of Kansas: United States of America, 1971.
- Kallan, Richard A.: “Style and the New Journalism: a Rethorical Analysis of Tom Wolfe” en: Bloom, Harold (ed.): *Tom Wolfe*. Chelsea House Publishers: Pennsylvania, 2001.
- Kippenberger, Susanne: *Kippenberger. Der Künstler und seine Familien*. BV Berlin Verlags GmbH: eBook: 2010.

Bibliografía

- Knippahls, Dirk (30 de mayo de 2002): “Hinein ins immer schon Gesagte” en: *die tageszeitung* <https://taz.de/Archiv-Suche/!1107739&s=popliteratur&SuchRahmen=Print/> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Krause, Anett: *Die Geburt der Popliteratur aus dem Geiste ihrer Debatte. Elemente einer Epochenkonstruktion im Normalisierungsdiskurs nach 1989*. Röhrig Universitätsverlag: St. Ingbert, 2015.
- Kreknin, Innokentij: “Der Patient namens ‘Schriftsteller’. Borderline als Autorschaft und Krankheit” en: Kyora, Sabine: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Transcript Verlag: Bielefeld, 2014 pp. 327 – 342.
- Kuhn, Rainhard: *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*. Princeton University Press: Princeton, 1976.
- Kunst, Sabine: “Kulturpolitik nach der Wiedervereinigung – Neuausrichtung und beständige Weiterentwicklung” en: Institut für Kulturpolitik und Kulturpolitischen Gesellschaft (ed.): *Jahrbuch für Kulturpolitik 2015/2016. Thema: Transformatorische Kulturpolitik, Band 15*. Transcript Verlag: Bielefeld, 2016 pp. 89 – 95.
- Lecarme, Jacques: “Origines et évolution de la notion d’autofiction” en: Dambre, M., Mura-Brunel, A., & Blanckeman, B. (eds.): *Le roman français au tournant du XXIe siècle*. Presses Sorbonne Nouvelle: Paris, 2004. Extraído de <http://books.openedition.org/psn/1623>. [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Lerner, Kevin: “Fear and Loathing Worldwide: Gonzo Journalism beyond Hunter S. Thompson” en: *American Journalism* (2019), vol. 36, núm. 3, pp. 404-405.
- Lipovetsky, Gilles: *L’ère du vide. Essais sur l’individualisme contemporain*. Éditions Gallimard: Paris, 1983.
- Lipovetsky, Gilles: *Le crépuscule du devoir. L’Éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*. Éditions Gallimard: Paris, 1992.
- Lottmann, Joachim: *Der Geldkomplex*. Verlag Kiepenheuer & Witsch: Köln, 2009.
- Lottmann, Joachim (24 de septiembre de 2016): “Der Kippenberger Skandal, Teil II (Der Verriss)” en: *waahr.de* <https://www.waahr.de/texte/der-kippenberger-skandal-teil-2> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

- Lottmann, Joachim: *Die Jugend von heute*. Verlag Kiepenheuer & Witsch: Köln, 2014 (4ª edición).
- Lottmann, Joachim (25 de septiembre de 2016): "Dokumentation: Der Kippenberger Skandal. Joachim Lottmann über zwei Texte, die Kunstgeschichte schrieben – und ihn selbst vernichteten" en: *taz.de* <https://blogs.taz.de/lottmann/2016/09/25/dokumentation-der-kippenberger-skandal-joachim-lottmann-ueber-zwei-texte-die-kunstgeschichte-schrieben-und-ihn-selbst-vernichteten/> [Fecha de consulta: 6 de agosto de 2022].
- Lottmann, Joachim (18 de mayo de 2017): "Joachim Lottmann: DREI ROMANE. Über die Einnahme von Kokain beim Schreiben" en: *taz.de* <http://blogs.taz.de/lottmann/2017/05/18/joachim-lottmann-drei-romane-ueber-die-einnahme-von-kokain-beim-schreiben/> [Fecha de consulta: 1 de octubre de 2022].
- Lottmann, Joachim: *Mai, Juni, Juli*. Verlag Kiepenheuer & Witsch: Köln, 2010 (2ª edición).
- Lottmann, Joachim (19 de enero de 2017): "Martin Kippenberger (Der Verriss)" en: *waahr.de* <https://www.waahr.de/texte/martin-kippenberger-der-verriss> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Lottmann, Joachim (23 de septiembre de 2016): "Martin Kippenberger (Die Hymne)" en: *waahr.de* <https://www.waahr.de/texte-martin-kippenberger-hymne> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Lottmann, Joachim (26 de febrero de 2003): "Meine Abenteuer in der Wirklichkeit" en: *taz.de* <https://taz.de/!809619/> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Lottmann, Joachim (12 de julio de 2008): "Offener Brief an Angela Merkel" en: *taz.de* https://blogs.taz.de/lottmann/2008/07/12/offener_brief_an_angela_merkel/ [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2022].
- Lottmann, Joachim (29 de noviembre de 2019): "Warum immer die falschen die Preise bekommen" en: *Die Welt* <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/plus203905058/Joachim-Lottmann-Warum-immer-die-Falschen-die-Preise-bekommen.html> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2021].
- Lottmann, Joachim: *Zombie Nation*. Verlag Kiepenheuer & Witsch: Köln, 2006.

Bibliografía

- Malinowska, Ania: “Bad Romance: Pop and Camp in Light of Evolutionary Confusion” en: Stepien, J. (ed.): *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Cambridge Scholars Publishing: Newcastle, 2014.
- Martenstein, Harald (13 de noviembre de 1999): “Ein Aufstand junger Herren” en: *Der Tagesspiegel*.
- Mattheis, Philip (29 de febrero de 2008): “Fear and Loathing im Nachtzug: Eine Top Ten der Reisebücher” en: *jetzt.de* <https://www.jetzt.de/redaktionsblog/fear-and-loathing-im-nachtzug-eine-top-ten-der-reisebuecher-422588> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2022].
- Metzler Ästhetische Grundbegriffe: *Historisches Wörterbuch in sieben Bände*, vol. 1. J.B. Metzler Verlag: Stuttgart, 2000 pp. 814 – 831.
- Michaelsen, Sven (27 de octubre de 2004): “Für die ist Adenauer eine Seife!” en: *Stern* <https://www.stern.de/kultur/buecher/joachim-lottmann--fuer-die-ist-adenauer-eine-seife---3549400.html> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Müller-Armack, Alfred: *Wirtschaftsordnung und Wirtschaftspolitik. Studien und Konzepte zur Sozialen Marktwirtschaft und zur Europäischen Integration*. Paul Haupt Bern Verlag: Freiburg im Breisgau, 1976.
- Mutz, Michael/Kämpfer, Sylvia: “Emotionen und Lebenszufriedenheit in der ‘Erlebnisgesellschaft’. Eine vergleichende Analyse von 23 europäischen Ländern im Anschluss an die Gesellschaftsdiagnose von Gerhard Schulze” en: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, núm. 65, 2013, pp. 253 – 275.
- Oliveira, M.: *Metajornalismo. Quando o Jornalismo é sujeito do próprio discurso*. Gracioso Editor: Coimbra, 2010.
- Oxford English Dictionary Online.: <https://www.oed.com/view/Entry/26746?rskey=r2Ulr&result=6&isAdvanced=false#eid> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Pye, Gillian: “The Party’s over: Peter Licht and the End of Capitalism” en: McCarthy, Margaret (ed.): *German Pop Literature. A companion*. De Gruyter: Berlin / Boston, 2015 pp. 187 – 208.
- Radisch, Iris (14 de octubre de 1999): “Mach den Kasten aus und schau”. *Die Zeit* www.zeit.de/radisch/machdenkastenausundschau [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

- Rathgeb, Eberhard (2 de noviembre de 1999): “Für eine Hand voll Nüsse” en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-fuer-eine-hand-voll-nuesse-11309494.html> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Rauen, C.: *Killy. Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Band 7*. De Gruyter: Berlin / New York, 2010 pp. 525-526.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed.,
<https://dle.rae.es/dandi> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Rey-Debove, Josette/ Rey, Alain (eds.): *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Dictionnaires Le Robert: Paris, 2002.
- Ritzer, Georg: “Globalisierung, McDonaldisierung und Amerikanisierung” en: Bögenhold, Dieter (ed.): *Moderne amerikanische Soziologie* Lucius & Lucius: Stuttgart, 2000 pp. 219 – 242.
- Robertovna Fayzullina, O.: “Gonzo Journalism: Fictional elements in H. Thompson’s nonfiction” en: *Journal of Organization Culture, Communications and Conflict*. Vol. 20, Special issue 2016, pp. 274 – 277.
- Romeiß-Stracke, Felizitas: “What Comes After the Fun Principle?” en: Conrady, Roland/Buck, Martin (eds.): *Trends and Issues in Global Tourism*. Springer Verlag: Berlin/Heidelberg, 2010 pp. 153 – 158.
- Schäfer, Jörgen: *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*. Springer-Verlag GmbH: Stuttgart, 1998.
- Schmitt, Arnaud: “La autoficción y la poética cognitiva” en Casas, Ana (ed.): *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana: Madrid, 2014 pp. 45 – 64.
- Schneider, Wolfgang (4 de julio de 2014): “Der Piranha im Goldfischteich des Gegenwartsromans” en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*
<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/kritik-joachim-lottmanns-roman-endlich-kokain-13021087.html> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

Bibliografía

- Schoon, Andi (25 de octubre de 2001): “Ein Welt voller Wunder” en: *Die Zeit* http://www.zeit.de/2001/44/2001_44_poplit2.xml?print [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Campus Verlag: Frankfurt/New York, 2005.
- Seiler, Sascha: “Das einfache wahre Abschreiben der Welt”. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 2006.
- Sontag, Susan: “Notes on Camp” en: Sontag, Susan: *Against Interpretation and Other Essays*. Picador: Nueva York, 2001.
- Stepien, Justina: “Introduction” en: Stepien, J. (ed.): *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Cambridge Scholars Publishing: Newcastle, 2014.
- Thomä, Dieter: “Multikulturalismus, Demokratie, Nation. Zur Philosophie der deutschen Einheit” en: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Berlin* vol. 43, núm. 2, 1995, pp. 349 – 363 <https://doi.org/10.1524/dzph.1995.43.2.349>
- Thomann, Jorg (23 de enero de 2003): “Die Karriere eines Wortes” en: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/spassgesellschaft-die-karriere-eines-wortes-192327.html> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Tittel, Cornelius (6 de octubre de 2004): “Der Feldforscher” en: *taz.de* <https://taz.de/Der-Feldforscher/!691115/> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- Ullmaier, Johannes: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Ventil: Mainz, 2001.
- Vila Sánchez, José Antonio: “La autoficción como dialéctica entre lo histórico y lo biográfico en la obra de Javier Cercas” en: *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*. Vol. III, núm. 1 (invierno 2015), pp. 123-135.
- Vitullo, Mark (2016): *Riding the strange torpedo. Hunter S. Thompson and the invention of Gonzo Journalism* [Tesis doctoral Radboud University, Repositorio Institucional – Radboud University] <https://repository.ubn.ru.nl/handle/2066/151333> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].
- V.V.A.A. (17 de marzo de 2002): “Joachim Lottmann: Mai, Juni, Juli 1987 – Ein Buch rennt nach draußen” en: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* Núm. 11

<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-joachim-lottmann-mai-juni-juli-152401.html> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

V.V.A.A.: *Oxford. Dictionary of English Etymology*. Oxford University Press: New York, 1966.

Weber, Ronald: "Tom Wolfe's Happiness Explosion" en: Bloom, Harold (ed.): *Tom Wolfe*. Chelsea House Publishers: Philadelphia, 2001.

Weidermann, Volker: *Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute*. Kiepenheuer & Witsch: Köln, 2006.

Weingarten, Marc: *The gang that wouldn't write straight: Wolfe, Thompson, Didion and the New Journalism revolution*. Crown. Publishing Group: eBook, 2010.

Winkler, Willi (2 de mayo de 1987): Die Wiederkehr des Dandys. Joachim Lottmann entdeckt Hamsun für die Szene. *Süddeutsche Zeitung*.

Wolfe, Tom / Johnson, Edward W.: *The New Journalism*. Harper & Row Publishers: New York / Toronto, 1973.

Zipfel, Frank: "Autofiktion, Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?" en: Winko, S./ Jannidis, F./ Lauer, G. (eds.): *Grenzen der Literatur: zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Walter de Gruyter: Berlin, 2009 pp. 285 – 314.

Zschirnt, Christiane (16 de junio de 2003): "Strukturell immer offen" en: *die tageszeitung* <https://taz.de/Archiv-Suche/!758392&s=Zschirnt&SuchRahmen=Print/> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

REDES SOCIALES

Joachim Lottmann [Joachim Lottmann] (10 de abril de 2020) *Información básica y de contacto*. Facebook <https://www.facebook.com/joachim.lottmann.5> [Fecha de consulta: 10 de abril de 2020].

Stefan Draschan [Stefan Draschan] (10 de abril de 2020) *Amigos*. Facebook <https://www.facebook.com/stefan.draschan/friends> [Fecha de consulta : 10 de abril de 2020].

WEBIGRAFÍA

Bundesgesetzblatt: *Gesetz zur Stärkung des Wettbewerbs in der gesetzlichen Krankenversicherung* (26 de marzo de 2007)

<https://www.bgbl.de/gesetzzurstaerkungdeswettbewerbskrankenversicherung>

[Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

City of Vienna: <https://www.wien.gv.at/english/NET-EN/GR101/GR101-109.htm> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

Kippenheuer und Witsch: <https://www.kiwi-verlag.de/magazin/videos/video-joachim-lottmann-der-geldkomplex> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

Koeppenhaus: <https://www.koeppenhaus.de/2010/06/wolfgang-koeppen-literaturpreis-fur-joachim-lottmann/#more-450> [Fecha de consulta: 2 de abril de 2023].

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Martin Kippenberger. Pinturas*.

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/martin-kippenberger-pinturas>

[Fecha de consulta: 27 de diciembre de 2022].

Salud180: *Spanking como juego sexual*

<https://www.salud180.com/sexualidad/spanking-como-juego-sexual> [Fecha de

consulta: 2 de abril de 2023]

Willkommen Österreich: [Folge 26] *Thees Uhlmann & Joachim Lottmann:*

<https://willkommen-oesterreich.tv/videoarch/?fid=26> [Fecha de consulta: 2 de

abril de 2023].

YOUTUBE

Hochhaus Herrengasse (4 de diciembre de 2017) *Matt spricht mit Lottmann* [video]:

<https://www.youtube.com/watch?v=KCboxDccKbU> [Fecha de consulta: 4 de septiembre de 2022]