

«DU WEISST, DASS ICH JOURNALIST WAR»:  
GONZO JOURNALISM Y AUTOFICCIÓN  
EN LA LITERATURA POP

Cristina Victoria Paneque de la Torre  
Universidad de Valencia

RESUMEN

El término *Gonzo Journalism* hace referencia a un estilo periodístico íntimamente ligado a la figura del autor, contando con la presencia de esta como base de su narración. El género de la autoficción es también muestra del resultado de la suma de realidad y ficción en torno a la figura de su creador. Joachim Lottmann aúna el estilo gonzo y la autoficción en su obra, compaginándolos hasta conseguir el retrato crítico de la sociedad alemana del siglo XXI que caracteriza su obra. Las novelas *Der Geldkomplex* (2009) y *Endlich Kokain* (2014) muestran dos formas diferentes de aplicar los requisitos estilísticos de ambos en la literatura pop, hasta conseguir su fusión «lottmannizando» el mundo que rodea al autor sin perder el compromiso social del que este hace gala.

PALABRAS CLAVE: periodismo gonzo, literatura pop, Joachim Lottmann, autoficción.

«DU WEISST, DASS ICH JOURNALIST WAR»: GONZO JOURNALISM  
AND AUTOFICTION IN POP LITERATURE

ABSTRACT

The term *Gonzo Journalism* refers to a journalistic style closely linked to the figure of the author, with the presence of the latter as the basis of his narrative. The genre of autofiction is also the result of the combination of fact and fiction around the figure of its creator. Joachim Lottmann combines gonzo style and autofiction in his work, combining them to achieve the critical portrait of German society in the 21st century that characterises his work. The novels *Der Geldkomplex* (2009) and *Endlich Kokain* (2014) show two different ways of applying the stylistic requirements of both to pop literature, to the point of achieving their fusion by «lottmannising» the world around the author without losing the author's social commitment.

KEYWORDS: Gonzo Journalism, Popliteratur, Joachim Lottmann, autofiction.



## 1. INTRODUCCIÓN

Joachim Lottmann es considerado actualmente por crítica y público la figura más relevante de la literatura pop alemana. Autoproclamado precursor de la Popliteratur alemana, es uno de sus máximos exponentes junto con Christian Kracht o Benjamin von Stuckrad-Barre, aunque, a diferencia de estos, su obra continúa la línea temática que inició en 1987 con *Mai, Juni, Juli*, su primera novela. Tras la publicación de esta, Lottmann orientó su carrera profesional al periodismo, colaborando en medios de prensa como *Frankfurter Allgemeine Zeitung* o *Spex*. En 1999 retomó su carrera literaria con la publicación de su segunda novela, *Deutsche Einheit. Ein historischer Roman aus dem Jahr 1995*, a la que siguió la trilogía conformada por las obras *Die Jugend von heute* (2004), *Zombie Nation* (2006) y *Der Geldkomplex* (2009), obteniendo por esta última el *Wolfgang-Koeppen-Preis* en 2010.

El conjunto de su obra muestra una continuidad temática y estilística, centrada en realizar una visión crítica de la Alemania contemporánea, abarcando temas tan diversos como la política, la literatura, la aporofobia o la profunda comercialización del sector artístico, amén de la situación de los refugiados en Alemania, construyendo relatos en los que se intercalan rasgos de estilos y géneros diferentes, tanto literarios como periodísticos: las detalladas descripciones propias del *New Journalism* comparten espacio con el debate entre ficcionalidad y veracidad propio de la autoficción y con la crítica social mostrada a través de la irreverencia propia del *Gonzo Journalism*, mientras la estética camp adereza el hilo argumental con la extravagancia y el histrionismo propios de esta sensibilidad.

Para presentar esta crítica social, Lottmann utiliza dos herramientas que *a priori* pudieran parecer antitéticas: el juego de ficcionalidad propio de la autoficción y el compromiso con la realidad del estilo gonzo. El presente estudio analiza la presencia de los elementos propios del periodismo gonzo y de la autoficción en las novelas *Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain* como medio para la denuncia social y pone de relieve la cosmovisión crítica que Lottmann ofrece de la Alemania del siglo XXI, nacida del individualismo del protagonista, pero globalizadora en su alcance.

## 2. GONZO: LA OMNIPRESENCIA DEL AUTOR

El estilo *Gonzo Journalism* y el género de la autoficción muestran similitudes en su origen. Ambos nacieron en la década de los años 70 del siglo XX, siendo catalogados en el momento de su aparición, y comparten la base de su esencia: la representación del autor en la obra.

Las narraciones «gonzistas» realizarán 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 sus 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 esta, el estilo gonzo narra el testimonio de lo vivido a través de un texto comprometido con el momento social del 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.

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 identificación entre el autor y el personaje. La combinación de ambos aspectos es aprovechada por Lottmann para elaborar su característica crítica social.

## 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 del *New Journalism*, pero con la particularidad que supuso 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 (Torrey y Simonson 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 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 esta forma, la personal visión del evento trascendía la palabra y llegaba también a la imagen.

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 y rompiendo con la exigencia de neutralidad, veracidad y contraste que caracterizaba al periodismo hegemónico.

Esta tendencia ha sido analizada en numerosas ocasiones desde su nacimiento y sus características se han recogido en una serie de definiciones que destacan, como apunta Vitullo, principalmente tres elementos: subjetividad, compromiso con el contexto sociopolítico que enmarca la acción narrada y metaperiodismo (Vitullo 2016: 8) o, como fórmula Robertnova, «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 este narra la acción desde su punto de vista, convirtiéndose al mismo tiempo en autor, protagonista y narrador. 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. La confirmación de esta postura es plasmada por James Green al recoger 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. En 1970 Nixon está en el poder y el Mercado de Valores estadounidense se desploma; también es el año de las revueltas estudiantiles y las manifestaciones de los Panteras Negras. El derbi se celebra dos días antes de que se produzca la *Matanza del 4 de mayo* en la Universidad de Kent, en Ohio, como protesta ante 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 conversaciones o reflexiones de 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 propio 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 trabalho, 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)<sup>1</sup>.

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 de transporte, la tensión por hacerse con los mejores sitios desde donde informar o las diversas incidencias a las que debe enfrentarse en su relación 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 persona-

---

<sup>1</sup> ... 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 ético-deontológicos cometen son, en un último análisis, el fundamento de este ímpetu de informar sobre los informadores. (Traducción propia).



jes 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, que remite a una forma de tocar música de manera volátil, voluble o inestable y que debe su nombre a la composición de jazz titulada *Gonzo*, compuesta por Don Robey y Deadric Malone en 1960 (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, humor, drugs, sex and violence» (Hirst 2004: 7).

Esta combinación de elementos construye un texto cuya base es la representación del autor en la obra, como ocurre con el género de la autoficción, híbrido nacido de la combinación entre novela y autobiografía, en el que el autor se revela desde su personaje.

### 3. AUTOFICCIÓN: REALIDAD VERSIONADA

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 tiene su equivalencia en lengua inglesa con la expresión *factionality*, fusionando en un solo vocablo los conceptos *fact* y *fictionality*, sobre el que existen numerosos debates<sup>2</sup> en torno a la validez de una denominación híbrida que remite a la autobiografía y a la ficción.

La antítesis que provoca la unión de autobiografía y ficción nace al entender que la primera se construye sobre la base de la verdad y su intención es la 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 la ficción. Esta consideración nace del *pacto autobiográfico* (Lejeune 1994: 64) existente entre lector y autor, por el cual se entiende que

---

<sup>2</sup> Manuel Alberca resume en su estudio las diferentes valoraciones que se han hecho en el mundo académico del concepto *autoficción*, haciendo hincapié en la problemática que suscita llegar a una definición genérica del término dada «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» (Alberca 2007: 162). Por otro lado, Frank 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 cultura que cultive el género de la autoficción (Zipfel 2009: 285-314).



el 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, 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 del conocimiento que el lector tenga de las referencias extratextuales que la narración ofrece, al constituir una de las posibilidades que el género autoficcional proporciona al autor para reflejarse en el texto. Más allá de la coincidencia onomástica, la identificación entre autor y personaje puede realizarse mediante diversos recursos:

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).

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, ofreciendo al lector 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 homónima entre la figura central y el autor, mientras que la segunda es el resultado de la suma de referencias ofrecidas en el texto que sirven 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).

Que al mismo tiempo supone una declaración de intenciones similar a la conseguida al catalogar la obra como novela para poder mantener la paradójica relación enunciada por Genette: «C'est moi et ce n'est pas moi» (Genette 1991: 97) y que resulta un requerimiento esencial en el juego entre identidad y parecido.

En los relatos autoficticios, las referencias paratextuales se revalorizan más allá de las estrategias comerciales, ya que

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: la revelación de la particular idiosincrasia del mundo editorial en su primera publicación, *Mai, Juni, Juli*, el proceso de adaptación de la sociedad alemana al proceso de Reunificación en *Deutsche Einheit* o los cambios sociales, generacionales y económicos acontecidos en la sociedad alemana de principios de siglo XXI retratados en su trilogía *Die Jugend von heute*, *Zombie Nation* y *Der Geldkomplex*, así como la capitalización del arte en *Endlich Kokain*, son muestra de ello. *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 poder ahondar en la verdadera cuestión de fondo: la crisis económica en la que se encuentra Alemania y el capitalismo descarnado al que se ha visto sometido el mundo del arte.



Joachim Lottmann consigue realizar esta denuncia conjugando elementos diferentes del *Gonzo Journalism* y la autoficción: la subjetividad propia del estilo periodístico se asocia con el juego identificativo del género autoficcional para generar un componente innovador al presentar una acción limitada únicamente a la perspectiva del protagonista y a sus acciones, quien además se presenta como *alter ego* del autor. Esta sociedad egocéntrica podría provocar en el lector una distracción del verdadero propósito de la obra, pero la presencia de múltiples referencias extratextuales consigue mantener la atención del lector sobre la denuncia que ejerce de hilo conductor a lo largo de toda la novela. Esta combinación de factores ofrece un exhaustivo enfoque de la singularidad de la prosa de Joachim Lottmann, quien además ofrecerá una mayor profundización en su figura pública al adaptar el meta-periodismo a la literatura, convirtiéndolo en hipertextualidad.

#### 4. SUBJETIVIDAD E IDENTIFICACIÓN: DIFERENTES MANERAS DE BUSCAR EL YO

En las novelas seleccionadas, la consumada subjetividad del relato se desarrolla a partir de la sesgada representación de las acciones al plasmar únicamente aquellas protagonizadas por su protagonista, 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*–, y las referencias identificativas autor-protagonista aportadas aumentan la sensación de subjetividad mientras aportan verificabilidad a los hechos presentados. La posibilidad de que todo lo narrado sea cierto es la variable que surge de forma constante en la presentación de los hechos.

En *Der Geldkomplex*, una novela definida como «... das Psychogramm einer Neuen Armut» y «das Buch zur Krise» (GK<sup>3</sup> 2009: 4), no se realiza un retrato global de la crítica realidad en la que está inmersa la Alemania del momento, pues no aparecen plasmadas en la obra la caída del producto interior bruto, el aumento del desempleo o el incremento en el número de solicitudes de ayudas sociales. 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.

... 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

---

<sup>3</sup> Para facilitar el seguimiento de las citas extraídas de las obras de Joachim Lottmann se ha optado por un sistema de siglas para reflejar la pertenencia a las obras, correspondiéndose las siglas GK a la novela de 2009 *Der Geldkomplex* y las siglas EK a la novela de 2014 *Endlich Kokain*.





und echter Banane. Die Sojamilch ersetzte ich später durch Milchpulver, das ich mit gekochtem Wasser zu Milch machte. Die Banane 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).

Estas observaciones aparecen unidas a las referencias ofrecidas invitando a la identificación autor-protagonista:

Ich war nämlich gern im Bundestag, aus biographischen Gründen. Schon mein Vater hatte dort gegessen, noch in Bonn (GK 2009: 53).

Von einem Autor der Popliteratur –und eine qualifizierte Minderheit hält mich dafür– [...] (GK 2009: 69).

Al aunar un relato de la actualidad proyectado sobre las experiencias del personaje con los datos autobiográficos pertinentes para una identificación entre Joachim Lottmann y Johannes Lohmer, el autor consigue aumentar la sensación de denuncia, pues el lector percibe lo relatado como una posibilidad fehaciente ante la crítica situación económica que atravesó Alemania durante el periodo narrado.

*Endlich Kokain* supone una variación de las características estilísticas de Lottmann, pues la narración se realiza desde dos planos diferentes: 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 que sirva para 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 (EK 2014: 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. 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. [...] 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 Kuppasse. [...] 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 (EK 2014: 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, sino que además relata sus vivencias en un contexto determinado –el marco sobre el que se dispone a informar–. Este relato comparte espacio narrativo con la autoficción, compaginándose de forma innovadora. Así, la imagen del autor inunda ambas novelas a través de la figura del protagonista, haciendo posible considerarlo un *alter ego* del propio Lottmann. Este efecto de reconocimiento por parte del lector se produce, bien a través de la coincidencia onomástica, como ocurre con el acrónimo JoLo –válido tanto para Joachim Lottmann como para Johannes Lohmer en *Der Geldkomplex*–, bien con las coincidencias biográficas representadas en *Endlich Kokain*. Si en el primer caso, al desvelarse el significado del acrónimo, la identidad se pierde para transformarse en parecido, la identificación entre autor y protagonista continúa vigente gracias a las referencias directas a su figura pública, tanto biográficas como profesionales:

Du weißt, dass ich Journalist war (EK 2014: 8).

Ich bin am 6. Dezember 1959 geboren (EK 2014: 11).

Tal como sucede con el estilo gonzo, Lottmann consigue revisar las técnicas referenciales que construyen el género autoficcional 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 sociales<sup>4</sup>, bien en el blog del diario *taz*<sup>5</sup>:

Um zu erfahren, an welchen Orten gedealt wurde, traf er sich mit Thomas Draschan, dem großen und erfolgreichen Bruder des kleinen verkifften Stefan Draschan (EK 2014: 28).

Der Wartburg Tourist 353 Super war ja ein Automobil für die kommunistische Elite (GK 2009: 75).

---

<sup>4</sup> Información extraída de los perfiles en redes sociales de Joachim Lottmann y Stefan Draschan: <https://www.facebook.com/joachim.lottmann.5> (última visita: 6 de febrero de 2021), <https://www.facebook.com/stefan.draschan> (última visita: 6 de febrero de 2021).

<sup>5</sup> En los siguientes enlaces se pueden consultar dos de las entradas en las que Joachim Lottmann nombra su automóvil marca Wartburg: <http://blogs.taz.de/lottmann/2019/11/09/mein-haus/> (última visita: 6 de febrero de 2021), <http://blogs.taz.de/lottmann/2018/08/14/drei-maenner-und-ein-auto/> (última visita: 6 de febrero de 2021).



En el primer caso, las referencias explícitas a Stefan Draschan concuerdan con las múltiples publicaciones realizadas por ambos en sus cuentas de diferentes redes sociales, evidenciando la amistad que los 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. El automóvil *Wartburg*, por su parte, se ha convertido en un elemento reiterativo dentro de las publicaciones periodísticas del autor y es un símbolo que ayuda a evidenciar la identificación entre autor y protagonista.

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 ambas 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 Lottmann en la entrada «Offener Brief an Angela Merkel», 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*, el autor alemán 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»<sup>6</sup>, 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.

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.

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.

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, muestran el uso que hace Lottmann de todos los medios disponibles para alcanzar

---

<sup>6</sup> <http://blogs.taz.de/lottmann/2017/05/18/joachim-lottmann-drei-romane-ueber-die-einnahme-von-kokain-beim-schreiben/>.



la identificación entre autor y protagonista, de forma que el código existente entre ambos se establece en un canal bidireccional, de ida y vuelta.

La subjetividad en la narración y las referencias que permiten la identificación del autor Joachim Lottmann en los personajes de Lohmer y Braum consiguen que la denuncia transversal que recorre 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.

## 5. REFERENCIAS COMPROMETIDAS: LA FICCIONALIZACIÓN DE LA REALIDAD PARA LA CRÍTICA SOCIAL

Las referencias extratextuales ofrecidas por los textos inscritos en los campos de la autoficción y del periodismo gonzo son tan evidentes como imprescindibles para el lector, ayudándole a entender un texto que necesita de la ubicación de los personajes en una realidad tangible, que forma parte del imaginario histórico actual. Sin embargo, Joachim Lottman consigue que estas aparezcan bajo un nuevo prisma, el del factor *borderline*<sup>7</sup>. De carácter mitómano, su narración es considerada por I. Kreknin como una «lottmanización» del mundo, denominándolo *Prinzip JoLo*:

Dieses Prinzip erweist sich als das identitätsstiftende Merkmal seiner Selbstpoetik und seiner Poetik überhaupt und führt vor, wie fragil und unklar Dasjenige medial hergestellt wird, das wir uns angewöhnt haben, "Realität" zu nennen (Kreknin 2014: 426).

Este particular posicionamiento poetológico aparece tanto en los escritos literarios como en sus textos periodísticos:

Er hat ja immer behauptet, die Reportage wäre der letzte wahre Ort für Literatur, für Fiktion. Und er schrieb dann Porträts und Reportagen, wo das Echte und Erfundene sich auf wirklich irritierende Weise mischten. Eigentlich ja vielleicht toll. Aber durch die inszenierte Undurchsichtigkeit und Verschlagenheit von Joachim Lottmann selbst bekam das einen fiesen Stich ins Diabolische. Ich hatte Angst vor ihm (Goetz 1999: 500).

Las referencias extratextuales de que dispone el lector son reflejadas a través del filtro del autor, quien posibilita que la realidad subyacente en el texto se adapte a su versión de la realidad, pero sin mermar su factibilidad ni la crítica que se hace de ella. Esta es una de las características que Lottmann consigue al aunar los esfuerzos

---

<sup>7</sup> Das Ich von Borderline-Patienten enthält völlig widersprüchliche und unrealistische Selbstbilder, sodass die Entstehung eines integrierten Selbst nicht möglich ist. Auch die realistische Einschätzung von äußeren Objekten ist nicht gewährleistet (Sendera y Sendera 2016: 36).



del periodismo gonzo y de la autoficción por trasladar la realidad al texto: el compromiso gonzoista coarta la capacidad de invención de la autoficción, pero al mismo tiempo encuentra en ella un trampolín para deformar la realidad y moldear las referencias extratextuales a su antojo:

“Hartz-IV<sup>8</sup>” 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 Sekretärsrängen –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 höheren 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).

En este fragmento encontramos las referencias extratextuales concretas que demanda la autoficción y el compromiso social que caracteriza al estilo gonzo al recordar uno de los mayores escándalos de la política alemana reciente; por otro lado, Lottmann se permite relatar la realidad bajo su propio prisma al nombrar ejemplos concretos del ascenso de meretrices en la cúpula de la compañía Volkswagen. 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 por completo, la ficcionalización de la realidad no es aleatoria, encontrándose el lector ante un texto en el que las referencias extratextuales que debía ofrecer la autoficción se ven aún más deformadas por la esencia del gonzo: «Gonzo was the result of the interaction of economic, cultural, and social factors as well as the biography and creativity of Thompson himself» (Vitulo 2016: 320), así como por el acercamiento a la «personalidad dinámica» (Gasparini 2004: 51-52) a la que tiende la autoficción.

La narración busca mostrar la forma en que el autor y protagonista han experimentado los hechos, focalizándose en lo más amargo, destacando aquellos aspectos menos atractivos, pero igualmente valiosos: «[the] gonzoists amplify that taken for grantedness, warp it by making the ugly amusing, the figure a caricature

---

<sup>8</sup> La ley Hartz nació en el año 2002 de la mano de Peter Hartz –hasta el momento miembro de la junta directiva de la compañía Volkswagen y después asesor del canciller Gerhard Schröder– como un paquete de medidas para la lucha contra el desempleo. Bautizada como *Gesetze für moderne Dienstleistungen am Arbeitsmarkt*, rápidamente fue conocida como ley Hartz. La figura de Peter Hartz está envuelta en polémica, con acusaciones de malversación de fondos, tráfico de influencias o la contratación de servicios de compañía a cargo de la multinacional Volkswagen.



and the narration and speculation looney» (Green 1975: 108), llegando incluso a la caricaturización del personaje:

... Gerade als ich alles zugeben wollte, klingelte mein Handy. [...] “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 ein älterer Mann, der aber so albern aufgelegt war, dass man an einen feixenden Lümmel 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...”  
[...] (GK 2009: 162-163).

Joachim Lottmann 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. El protagonista se asemeja en ambas obras de forma caricaturizada al propio Lottman, combinándola con la realidad documentada y reconocible para el lector. 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 la que este retrato se ve todavía más distorsionado. 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.» (EK 2014: 8). Los datos ofrecidos aumentan la caricaturización del personaje central y consecuentemente la del autor:

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).

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).

La relación contexto-protagonista presente en *Der Geldkomplex* es más explícita, menos ficcionalizada que en *Endlich Kokain*. En ella, 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 (GK 2009: 96).

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 y, por extensión, en sí mismo las vicisitudes económicas y el rechazo social que sufre una parte de la población. 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 y dota al texto de las referencias extratextuales necesarias para una identificación completa entre el autor y el protagonista. 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», aunque la veracidad de los hechos quede en entredicho, aumenta la proyección de la denuncia que tiñe la novela por completo. El foco individual y subjetivo parece alejarse hasta ser extrapolable a una generalidad: la aporofobia latente de la sociedad capitalista actual.

Este es el método 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. [...] Der jugendlich wirkende Landbauer lässt sich von den noch einmal zehn Jahre Jüngeren feiern. Pausenlos flammen die Blitzlichter von Handykameras 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 deplaziert fühle! Ich bin der einzige Mensch über 40 in dem Laden, aber keiner scheint es zu merken. [...] Überall hört man auch die seltsamen Zurufe: 'Du bist super, ich wähle dich', 'Bist leiwand, Maria, meine Stimme hast du!' (EK 2014: 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 de políticos con el gentío en ambientes popula-



res. Lottmann consigue deformar la realidad, sin perder la factibilidad de los hechos narrados y así elaborar la mirada crítica sobre la sociedad contemporánea.

Estos elementos externos a la novela consiguen un notable protagonismo, convirtiéndolos en un personaje más de la novela. Lottmann hace un uso parcial de la realidad a la que se refiere, destacando aquellos aspectos que considera dignos de reflexión y rediseñándolos hasta conseguir una realidad social «lottmanizada» pero comprometida en la que destacan los aspectos más desagradables. Las referencias a la realidad que aporta la autoficción no tienen una finalidad reivindicativa más allá de favorecer la relación entre autor y personaje; sin embargo, Joachim Lottmann aplica sobre ellas el código social del periodismo gonzo, elaborando un texto que, pese a ser intitolado como *Roman*, podría ser representación de la mundana realidad.

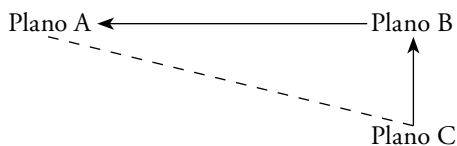
La adscripción de sus obras al género novelístico responde a un doble factor: responder a las exigencias de la autoficción y permitir el desarrollo de la hipertextualidad, uno de los factores más novedosos de su prosa. Esta nace de la adaptación que realiza Lottmann del metaperiodismo en sus obras al concebir dos planos literarios en el mismo texto. Si el metaperiodismo es una reflexión desde dentro del periodismo, con la hipertextualidad presente en sus textos, Lottmann consigue poner el foco de atención sobre la actividad literaria.

## 6. HIPERTEXTUALIDAD Y NOVELA: LA LITERATURIZACIÓN DEL METAPERIODISMO

La hipertextualidad supone el punto de inflexión en la convivencia entre periodismo gonzo y autoficción. La hipertextualidad es entendida como la combinación de referencias entre dos planos, A y B, siendo definido 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 A, [...] y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo (Genette 1989: 14).

El juego de referencialidad mostrado por Lottmann en sus obras, como resultado de la combinación entre periodismo gonzo y autoficción, nos permite entrelazar en las novelas de Joachim Lottmann los planos de la realidad con los de la ficción, de forma que el plano de la realidad sería el plano A y el de las novelas el plano B, puesto que remiten de forma innegable a esta, sumándose a A y B un tercer plano, C, el del relato intratextual que toma como referencia el plano B y de forma inevitable es relacionado por el lector con los condicionantes del plano de la realidad.





Si se aplica esta premisa a 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 generado por 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 sobre la narración final.

Joachim Lottmann ahonda aún más en la convivencia entre estos planos al incorporar los textos 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 del relato para ahondar en el compromiso mostrado por 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:

[de] la desaparición del autor a finales de los sesenta y durante parte de los setenta, hemos pasado sin solución de continuidad a considerar la figura del autor como la primera y necesaria contextualización que la hermenéutica del texto exige, a su omnipresencia como referente de la obra y a lo que es aún más novedoso: la multiplicación seriada de su figura en diversas y a veces contradictorias imágenes (Alberca 2007: 27-28).

Al ocuparse Lottman del proceso creativo en *Der Geldkomplex* y realizar una aportación práctica mediante el desarrollo del diario en *Endlich Kokain*, consigue hermanar estilo y género, poniendo el proceso de escritura al servicio de su particular denuncia social. *Endlich Kokain* 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. Esta narración diarística está 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 Schmelting 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 deplaziert war wie eine Schildkröte beim Pferderennen (EK 2014: 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. *Der Geldkomplex*, por otro lado, 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). Este cambio de estilo es constatado por el protagonista al afirmar: «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» (GK 2009: 58-259) En ambos casos, la presencia de la hipertextualidad cabe relacionarse con la idea que aporta Alberca sobre la presentación del proceso de escritura y del autor en los textos autoficticios:

La figura del escritor 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 estos 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).

Lottmann se autocaracteriza en sus novelas, presentando un antihéroe cuya motivación principal es la propia salvación dentro de una sociedad cuyos estándares morales están en posición crítica. La hipertextualidad provoca un efecto doble en la construcción del personaje principal: por un lado, extrema la presencia del autor dentro de su obra, al transformarlo en doble 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 literaria en *Der Geldkomplex* o aumentar la existente subjetividad en *Endlich Kokain*. En ambos casos, los relatos nacidos en las obras juegan un papel relevante en las obras, adquiriendo su propio carácter dentro de estas: el relato diarístico de *Der Geldkomplex* es la clave para solucionar los problemas económicos de la figura principal y por el que ha recibido un suculento adelanto, gracias al que logra la reinserción social a través de la aceptación de nuevo en su círculo social habitual. *Endlich Kokain* utiliza el diario como justificación al sometimiento del autor frente a las apariencias, bautizándolo 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 tapujos y profundizando en la crítica al capitalismo permite al lector entender de forma más completa al antihéroe Stephan Braum.



## 7. CONCLUSIÓN

*Der Geldkomplex* y *Endlich Kokain* son dos novelas cuya rica composición estilística puede provocar 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 los que se relacionan. Sin embargo, es precisamente esta conjunción de rasgos la responsable de su peculiaridad y su relevancia en el ámbito de la literatura alemana contemporánea.

El presente estudio muestra cómo el hermanamiento de características de la estética gonzo y la autoficción consigue un texto compacto, con un objetivo claro que se logra abordar de forma magistral gracias a la combinación de estos factores. Ambas novelas muestran una flagrante subjetividad que aumenta la relación de identificación entre autor y protagonista, el compromiso contextual y las múltiples referencias a la actualidad conforman el esqueleto sobre el que se construye la narración. Esta fusión de elementos se ve complementada por la hipertextualización construida en un relato calificado de novela por el propio autor.

Lottmann sitúa sus obras en la frontera entre géneros, acentuando rasgos en función del efecto que quiere conseguir sobre el lector —el efecto gonzo o autoficticio del texto se ve matizado dentro del texto para mantener siempre presentes la denuncia social y la verificabilidad de los hechos—, consiguiendo una fusión de elementos equilibrada que le permite elaborar una dura crítica social desde el ámbito literario, pero sin caer en un exceso de ficcionalización que haga perder a la reivindicación su verificabilidad. La innovación de su narrativa reside en el 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, con el consecuente riesgo de confundir figuras, hasta conseguir que la duda sobre la ficcionalidad recaiga sobre las experiencias vividas por el protagonista-autor, pero no sobre el contexto que ha denunciado.

RECIBIDO: marzo de 2021; ACEPTADO: junio de 2021



## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- ALBERCA, M. (2008): «¿Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción», *Pasajes* 25: 88-100.
- ARROYO REDONDO, Susana (2014): «El diálogo paratextual de la autoficción», en A. Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones crítica a la autoficción*, Madrid: Iberoamericana, 65-78.
- CASAS, Ana (2018): «Pensar lo real desde la autoficción», *Cuadernos hispanoamericanos*. URL: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/pensar-lo-real-desde-la-autoficcion/>; 19/06/21.
- DARRIEUSECQ, Marie (1996): «L'autofiction, un genre pas sérieux», *Poétique* 27: 367-380.
- DRASCHAN, Thomas (2021): URL: <https://www.facebook.com/stefan.draschan>; 13/02/2021.
- FLORES, Ambrosio (2008): «Revisión: Efectos de la cocaína en el ser humano», *Trastornos adictivos* 10, n.º 3: 151-165.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris: Editions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1991): *Fiction et diction*, Paris: Editions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- GOETZ, Rainald (1999): *Abfall für alle*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (2015): «Presentación», *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* III, n.º 1: 9-14.
- GREEN, James (1975): «Gonzo», *The Journal of Popular Culture*, vol. IX, n.º 206: 204-210.
- HIRST, Martin (2004): «What is Gonzo? The etymology of an urban legend», *UQ Eprint edition*. URL: <https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:10764>; 04/03/2021.
- KREKNIN, Innokentij (2014): *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- LOTTMANN, Joachim (2021): URL: <https://www.facebook.com/joachim.lottmann.5>; 13/02/2021.
- LOTTMANN, Joachim (2017): «DREI ROMANE. Über die Einnahme von Kokain beim Schreiben», *taz.blogs*. URL: <https://blogs.taz.de/lottmann/2017/05/18/joachim-lottmann-drei-romane-ueber-die-einnahme-von-kokain-beim-schreiben/>; 13/02/2021.
- LOTTMANN, Joachim (2009): *Der Geldkomplex*, Colonia: Kippenheuer & Witsch.
- LOTTMANN, Joachim (2014): *Endlich Kokain*, Colonia: Kippenheuer & Witsch.
- LOTTMANN, Joachim (2008): «Offener brief an Angela Merkel», *taz.blogs*. URL: [https://blogs.taz.de/lottmann/2008/07/12/offener\\_brief\\_an\\_angela\\_merkel/](https://blogs.taz.de/lottmann/2008/07/12/offener_brief_an_angela_merkel/); (13/02/2021).
- OLIVEIRA, Madalena (2010): *Metajornalismo. Quando o Jornalismo é sujeito do próprio discurso*, Coimbra: Gracioso Editor.
- ROBERTOVNA, Olga (2016): «Gonzo Journalism: Fictional elements in H. Thompson's nonfiction», *Journal of Organization Culture, Communications and Conflict*, vol. 20, Special issue: 274-277.
- SCHMITT, Arnaud (2014): «La autoficción y la poética cognitiva», en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid: Iberoamericana, 45-64.



- SENDERA, Alice y Martina SENDERA (2016): *Borderline—Die andere Art zu fühlen. Beziehungen verstehen und leben*, Heidelberg: Springer Verlag.
- TORREY, Beef y Kevin SIMONSON (2008): *Conversations with Hunter S. Thompson*, Jackson: University Press of Mississippi.
- VILA SÁNCHEZ, José Antonio (2015): «La autoficción como dialéctica entre lo histórico y lo biográfico en la obra de Javier Cercas», *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, III, n.º 1: 123-135.
- VITULLO, Mark (2016): *Riding the strange torpedo. Hunter S. Thompson and the invention of Gonzo Journalism*. URL: <http://hdl.handle.net/2066/151333>; (13/02/2021).
- ZIPFEL, Frank (2009): «Autofiktion, Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?», en Simone Winko, Fotis Jannidis y Gerhard Lauer (eds.), *Grenzen der Literatur: zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlín: De Gruyter, 285-314.



