

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS



LA VISIÓN DEL OTRO A TRAVÉS DEL PERSONAJE
PRINCIPAL EN LA NOVELA AMERICAN PSYCHO DE BRET
EASTON ELLIS

Autor:

Reygar J. Bernal López

C.I. 10.350.508

CARACAS, OCTUBRE 2003

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS



LA VISIÓN DEL OTRO A TRAVÉS DEL PERSONAJE PRINCIPAL EN LA
NOVELA AMERICAN PSYCHO DE BRET EASTON ELLIS

Autor:

Reygar J. Bernal López

C.I. 10.350.508

Trabajo que se presenta para

Optar al grado de

Licenciatura en Idiomas Modernos

Tutor:

Ricardo Rosario _____

C.I. 9.480.816

CARACAS, OCTUBRE 2003

**APROBADO EN NOMBRE DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL DE
VENEZUELA POR EL SIGUIENTE JURADO EXAMINADOR:**

COORDINADOR

Caracas, a los _____ días del mes de _____ de _____

DEDICATORIA

Nombres. Fechas. Cifras. Letras. Mucho que decir y poco espacio para escribir. Sería ideal poder imitar la *Divina Comedia*. Así distribuiría nombres y recuerdos en tres mundos paralelos. Enviaría a más de uno al infierno eterno, condicionaría otros a pagar penitencia en el purgatorio, y finalmente exaltaría en el paraíso a aquellos con quienes pasé grandes momentos.

Mas debo guardar distancia al intentar tan ambicioso ejercicio de intertextualidad. Mejor será dejar que el azar de la memoria dispare nombres y fechas, cifras y letras dentro de este reducido margen.

Cohesión y coherencia, les ruego tengan paciencia, pues prefiero la anarquía para no alterar la secuencia de lo que siento y pienso en este momento. Son nombres y fechas, cifras y letras. Superficie de mi vida que no espero que comprendan. Pero si alguno de ustedes, con suficiente paciencia, se detiene ante estas líneas buscando encontrar la esencia, bajo la punta del iceberg—mucho instinto y poca ciencia—hallarán a un hombre alegre que al fin realizó su meta...y es en esto en lo que piensa:

San Bernardino-1989. What the hell am I doing here? I don't belong here.
<2121>.Trek-L'Alpe. Español/Inglés/Alemán/Italiano. Pcts-Ccs, 3 hrs en bike.
NIGHTHUNTERS. *Falafel*. :\$. *EVEREST-MONT BLANC-RANITAS*. 33 rpm.
Mito-Rayner, Niña-Nené; Samuel... te lo perdiste otra vez. *PAKA PAKA*.

Árbol blanco de Tazón. RADIOHEAD/NIRVANA. Guatire. MK2 1200. Sepia.
WashingtonDC-NewYorkCity-SanFrancisco-Perugia-Firenze-Assisi-Gubbio%
NineInchNails/TheDoors. 27/3/1999. ChurúnMerú. WATTS. ROR. 37Kms.
MC&MT. 10350508. *arriada*. *Lega-legalización, de calidad y barato*. 135mm.
Pico Naiguatá/Sucursal del Cielo/ÁVILA. *Un salto al infinito*. 32 años. IVB. U2
Nichts ist für dich/nichts war für dich/nichts bleibt für dich/für immer. 3911311
Barriguita de esperanza. Vía Crucis. *Estaré a un millón de años luz de casa*.
Mi spiace per ora non credo sia un mondo perfetto, domani smetto. Mafalda.
Goya/Botticelli/Dalí/Perugino. 04168347577. <NHS> The Gods. Ska de Acá.
MarthaShiro/Yajaira/MicheleCastelli/Amalia/Dexi/Lia/Renate/Mark/LuzMarina
Don't move, don't talk out of time, don't think don't worry everything is just fine
Dr.Jekyll&Mr.Hyde.MTV.Soda/Cake.GrandCanyon. CREEP. Doggie/Lupo. US
Piscis. *Should I stay or should I go?* 1971. The Simpsons. Yega. USA1994.
En vez de vivir con miedo prefiero morir sonriendo, con el recuerdo vivo. LEO
ITALIA2002. *No me des caña, dame cultura* Hermana hembra cabeza muerta
Walter/Kathlene/Xtopher/Adrian/Steven/Lucio/Jorge/Helena/Selma/Leonello/
And what's so stinking about it? Occhio non vede, cuore non duole. Misiles.
Hélas! M'ont dit: tu n'es pas digne qu'on t'enlève à ton esclavage maudit.UCV
Amansaguapo. Hedonismo.FastFood. WonderWheels. El camaleón. Frenchy.
Mónica/Luis/Miguel/Jesús/Rosalba/Alberto/Marysil/Carlos/Claudia/Abraham/
Mejor desnudo entre encantos que amordazado en ajuares de santos. RJBL

AGRADECIMIENTOS

A mi esposa, Yuleidy Castro, mi hij@ que está por llegar y mi perro Lupo, mi pequeña familia. Ustedes son mi energía, mis musas, la tinta de mis lápices, el sonido de mi voz, el faro de mis tinieblas. Gracias por devolverme al camino justo, si es que en algún momento me desvié.

A Mito, porque nunca dejó de creer en su problemático hijo sándwich. Gracias por estar conmigo aun en los peores momentos. Eres un ejemplo de madre independiente y emancipada. Hiciste un buen trabajo con nosotros.

A mi prima Odalis, *la Negra*, por su apoyo técnico, moral y espiritual, además de ser un modelo de mujer emprendedora, noble y entregada a la vida.

A Aura Rosa, *Rosita*, quien me enseñó el verdadero significado de la palabra *lucha* al enfrentar un cáncer de estómago que finalmente le arrebató la vida, mas no su perseverancia, la cual dejó esparcida entre todos los que la conocimos.

A Irma Brito, quien desde aquellos lejanos años en San Bernardino supo ver una escultura donde sólo había un vulgar bloque de mármol.

A todo el departamento de Italiano de la EIM, especialmente a Francesca Polito y Silvana Morandi, *perché siete state le mie guide attraverso l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso della letteratura italiana e il mondo della critica letteraria*. También agradezco a Stefania Ajò su asesoría en la elaboración del *Glosario de términos políticamente incorrectos* y por creer y hacerme ver mi potencial con el italiano.

A Ricardo Rosario, por iniciarme en los estudios de la posmodernidad y hacerme sentir orgulloso de la cultura popular vista como arte contemporánea.

Especialmente quiero agradecerte la paciencia que tuviste como tutor ante un trabajo de grado que parecía eterno; por no perder tu confianza en mí y permitirme trabajar al ritmo accidentado de mi vida; por hacer las críticas pertinentes por el bien de la investigación; por facilitarme la bibliografía actualizada necesaria para desarrollar un sólido marco teórico; *for being a role model in the cultural and literary studies.*

ÍNDICE GENERAL

Resumen	
Introducción	1
I. Marco Teórico	15
1. La posmodernidad	
2. El estructuralismo	18
3. Las categorías	19
4. La deconstrucción	24
5. Categorías de oposiciones binarias en el análisis	26
5.1 Género	27
5.2 Raza	28
5.3 Clase social	29
5.4 Origen nacional	30
5.5 Orientación sexual	31
5.6 Generación	
5.7 Subculturas	33
6. Concepción del otro	36
7. Teoría del acto ético	37
8. La posmodernidad en <i>American Psycho</i>	38
II. Marco Metodológico	41
1. Estrategia metodológica	

2. Tipo de investigación	
3. Tópicos de investigación	42
III. Marco Referencial	43
1. El autor	
2. Nueva York	47
3. Reaganomics	54
IV. Análisis	63
1. Las mujeres como el otro	
1.1 Courtney	72
1.2 Evelyn	81
1.3 Jean	95
1.4 Madre	105
2. Los otros estadounidenses	113
2.1 Negr@s	115
2.2 Homeless, beggars and bums	125
3. Los extranjero@s como el otro	134
4. Los homosexuales como el otro	152
4.1 Luis Carruthers	162
5. Conclusiones: los yuppies y los otros	175
Bibliografía	184
Anexos	190
Glosario de lo políticamente incorrecto	191

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

ESCUELA DE IDIOMAS MODERNOS

LA VISIÓN DEL OTRO A TRAVÉS DEL PERSONAJE PRINCIPAL EN LA
NOVELA AMERICAN PSYCHO DE BRET EASTON ELLIS

TRABAJO QUE SE PRESENTA PARA OPTAR AL GRADO DE
LICENCIATURA EN IDIOMAS MODERNOS

AUTOR:
REYGAR J. BERNAL LÓPEZ
AÑO: 2003

RESUMEN

En la presente investigación se ofrece una aproximación a la visión del otro en la novela *American Psycho* del escritor estadounidense Bret Easton Ellis, tomando como punto de referencia al personaje principal, Patrick Bateman. Para lograrlo, se ha recurrido a un marco teórico que incluye postulados filosóficos, literarios y de la posmodernidad. El punto de inicio fue la delimitación, definición y elaboración de una tabla racional de categorías de oposiciones binarias usadas en el análisis para ubicar dentro de ellas los distintos grupos minoritarios con los cuales debe interactuar el personaje principal. Las categorías seleccionadas para el desarrollo de la investigación son las de género, raza, clase social, origen nacional, orientación sexual, generación y subcultura. La tabla de categorías será el punto de partida para el análisis *deconstructivo* de la novela. Para ello se tomará en consideración el método de análisis crítico de Jacques Derrida. Se consideró relevante incluir el capítulo sobre *Nueva York* para permitir al lector ubicarse en el contexto histórico y social de la novela. Igualmente el capítulo *Reaganomics* es un acercamiento al ambiente político y económico en el cual Ellis ubica su historia. Los capítulos se desarrollan en base al orden de las categorías presentadas en la tabla. Las minorías serán estudiadas en sentido general y según los eventos ocurridos en la novela, sin tomar como referencia el mundo real. La categoría de género permite que se estudien específicamente cinco personajes, cuatro mujeres y un homosexual, que son claves para la evaluación de la personalidad de Patrick Bateman. Cada categoría ofrecerá una oportunidad para verificar la desigual distribución de roles y oportunidades en las sociedades capitalistas occidentales, específicamente en Estados Unidos. Así, las mujeres en la novela son algo ornamental, una máquina de consumo y para el consumo; las otras razas son consideradas inferiores y molestas; los pobres son responsabilizados de su propia pobreza y recurren a la lástima de quienes sí trabajan para obtener dinero; los extranjeros son etiquetados con clichés y estereotipos despectivos, aún cuando sus costumbres y gastronomía sí son bienvenidas; igualmente todos los homosexuales son humillados y encasillados dentro de la imagen del travestido afeminado y excéntrico. Finalmente se vuelve la vista hacia la jerarquía dominante en la tabla, es decir los yuppies, para llegar a las siguientes conclusiones: *American Psycho* presenta una sociedad donde predominan actitudes condenables como la misoginia, el racismo, el clasismo, la xenofobia y la homofobia. Una sociedad de consumo que prefiere tratar con bienes materiales y no con personas.

E insomma, lo volete fare anche voi, sì o no, questo esperimento con me, una buona volta? Dico, di penetrare lo scherzo spaventoso che sta sotto alla pacifica naturalezza delle relazioni quotidiane, di quelle che vi pajono le più consuete e normali, e sotto la quieta apparenza della così detta realtà delle cose?

Luigi Pirandello

INTRODUCCIÓN

La presente investigación constituye la aplicación de un enfoque filosófico-literario sobre la visión del *otro* a la novela *American Psycho*, del escritor estadounidense Bret Easton Ellis, desde la perspectiva del personaje principal, Patrick Bateman.

Y decimos que es un enfoque filosófico-literario precisamente porque ambas especialidades están estrechamente vinculadas cuando se persigue una aproximación al tema del otro, puesto que el proyecto implica el uso de complejos instrumentos conceptuales tomados de la filosofía como las nociones de subjetividad e identidad, y a su vez conceptos socio-culturales como los de género, raza, clase social, origen nacional, grupos étnicos, orientación sexual, generación y grupos culturales estudiados a fondo por teóricos post-estructuralistas, deconstruccionistas y de la posmodernidad a través de la literatura.

En tal sentido, objetivo general de nuestra investigación es observar los aspectos que permitan deconstruir al personaje principal en la novela *American Psycho* de Bret Easton Ellis para así descubrir la imagen del otro representada por los grupos minoritarios. Para lograrlo, se debe partir del concepto de *diferencia*, que permitirá pasar posteriormente a nociones filosóficas como las de subjetividad e identidad, aplicadas en el análisis.

Igualmente, dentro de los objetivos específicos cabe destacar la realización de un cuadro de categorías de oposiciones binarias que permita estudiar y comprender las nociones de género, raza, clase social, origen nacional, orientación sexual, generación y sub-culturas en la novela.

En vista de que se observará al otro desde la posición del yo del personaje principal, será importante estudiar los diálogos entre los distintos personajes y las instancias de monólogo interior en las cuales el personaje principal refleje su manera de ver a *los otros*.

Adicionalmente, hemos considerado pertinente examinar algunos de los personajes que representan las categorías no privilegiadas en la novela, ya que estos aportan información importante al momento de deconstruir la categoría dominante y reinscribir el nuevo término privilegiado representado por el personaje principal. Esta reinterpretación se hará brevemente a modo de conclusión al final de cada capítulo de análisis, sin embargo será en las conclusiones de la investigación donde se reinvertirán las jerarquías al ofrecer una reflexión sobre los yuppies representados en la novela, basada en los nuevos rasgos descubiertos en el proceso de observación de su interacción con los otros.

Con el fin de cumplir con las formalidades de toda investigación, se hizo un arqueo bibliográfico para ubicar algunos trabajos de grado que sentaran un precedente en el estudio de la visión del otro en textos literarios. Para nuestra sorpresa, muchos son los trabajos de investigación en los cuales sus autores intentan aplicar la concepción del otro. Sin embargo, bien sea por el momento histórico en el cual fueron realizados o la poca popularidad de este tipo de

investigaciones en su época, no se hallaron estudios previos que ofrecieran antecedentes directos sobre la visión del otro empleando técnicas deconstructivas y enfoques de la posmodernidad.

Entre los trabajos de grado que más se aproximan a nuestro enfoque se puede citar uno de 1982, realizado por Pinto A., L. y Arcas de L., J., titulado *La locura del otro*. Es un ensayo sobre la poesía de Luis Enrique Mármol. Las autoras destacaron en la obra de este poeta venezolano un aspecto que coincide con nuestro análisis, como lo es la visión de la mujer. A esta sumaron la visión del alma, la visión de la caída e imágenes de la muerte.

Posteriormente, Cróquer P., E. en 1991 se propuso orientar su trabajo de grado hacia *La búsqueda del otro* a través de la narradora y el personaje principal de la novela *A Paixao Segundo G. H.* de Clarice Lispector. Según Cróquer, la novela se estructura sobre la presencia del discurso de una mujer: G. H., quien, como narradora, debe figurar el mundo novelesco mientras refiere su propia experiencia interior. Ella es la mujer encarada a su *otro-en-sí*, que adquiere una identidad al reconocer su interioridad negada; pero es también la mujer que con la escritura debe reconstruir su experiencia y figurarse a sí misma a través del lenguaje. El autor encuentra en la obra estudiada la búsqueda de un aprendizaje de la *mismidad* por medio del reconocimiento del otro, lo cual representa de igual manera aceptar su propia especificidad y la lleva a identificarse con su lado oscuro, con su otro social y su otro-en-sí negado.

Otro trabajo de grado donde se explora una de las características de la otredad es el realizado por Álvarez C., A. De J. en 1998, titulado *Aproximación al doble en*

la narrativa breve de Ednodio Quintero. Su investigación se basa en el análisis del doble y sus variantes reflejadas en algunos relatos breves del escritor venezolano. Según Álvarez, Quintero se basa en la introspección de sí mismo para mostrar un narrador que explora la interioridad del ser humano y su doble naturaleza. Estas dos naturalezas se encuentran en un mismo cuerpo y viven en constante conflicto: la eterna lucha del bien y del mal, de la vida y de la muerte. El autor observa que el fenómeno del doble no es más que un deseo de ser otro sin dejar de ser el mismo, es intentar pasar el umbral que separa la realidad de la ficción, y viceversa.

Como se puede observar, con excepción del vínculo filosófico, estos trabajos no se relacionan directamente con el presente análisis, el cual se sustenta principalmente en los estudios culturales, que buscan observar y comprender la sociedad moderna y el comportamiento interactivo de los personajes.

El trabajo que presentamos encuentra razón de ser si se exploran los diversos cambios políticos, sociales y económicos observados en las últimas dos décadas en Estados Unidos:

La creciente heterogeneidad étnica y la transformación demográfica de la población estadounidense, que son consecuencia inmediata de muchos factores combinados como las constantes inmigraciones motivadas por las dos guerras mundiales y la inestabilidad política y socio-económica en Latinoamérica, el fin de la Guerra Fría, la promesa del llamado *Sueño Americano*, el surgimiento de los suburbios como una fuerza cultural, el establecimiento de un tipo de economía

global, el consecuente nacimiento de las grandes compañías transnacionales y los trastornos en el sistema económico internacional, por citar solo algunos.

Según un estudio demográfico realizado por el U.S. Census y citado en la introducción al texto *Postmodern American Fiction* (Geyh et al, 1998: XIII), para el año 2050 se estima que la población combinada de estadounidenses de origen asiático, africano, latinoamericano, y nativo americano igualará a la población de norteamericanos de origen europeo. Esto trae como consecuencia dramáticos cambios culturales en Estados Unidos. A pesar de que el aumento de una clase media entre las minorías ha ayudado a disminuir la segregación socio-cultural y a crear una cultura nacional compartida, aún persisten las desigualdades en la distribución de la riqueza y los prejuicios sociales.

Este progreso heterogéneo dirigido hacia la integración y la igualdad racial acelera a su vez el crecimiento de una identidad política activa basada en las nociones de género, raza, clase social, origen nacional, grupo étnico, orientación sexual o generación

Dentro de este contexto, y siguiendo la línea de investigación de los diversos estudios que se realizan sobre el tema del otro en campos como la psicología, la sociología y la filosofía, se justifica el presente estudio. El trabajo presenta la aplicación limitada a una obra literaria de distintas concepciones y descubrimientos que sobre el tema se han hecho en dichas ciencias sociales para destacar los aspectos que permitan determinar la representación del otro en la novela *American Psycho*.

Las dificultades del enfoque son inevitables y hacen que las divisiones basadas en categorías de oposiciones binarias en las cuales se suele basar el estudio para definir al otro sean necesariamente limitantes.

En tal sentido, y como parte del proceso para lograr los objetivos de la investigación, la lectura de la novela seleccionada nos permitirá comprobar la manera de concebir *los otros* como sujetos fragmentados y fluctuantes dentro de una lengua, cultura y estructura social determinada, como lo es el contexto estadounidense presentado por Easton Ellis.

Se decidió trabajar con *American Psycho* porque presenta el ambiente ideal para ubicar las categorías de oposiciones binarias mencionadas anteriormente. La obra refleja los excesos de la cultura consumista estadounidense de los años 80 y los cambios ocurridos en el país norteamericano por las medidas económicas liberales de quien fuera presidente durante ocho años desde 1980, el republicano Ronald Reagan, en un contexto social y geográfico muy particular dentro del cual surgió el fenómeno de los llamados *yuppies* (Jóvenes profesionales de la urbe, por sus siglas en inglés), específicamente en la ciudad de Nueva York. Por esta razón, la decadencia de la ciudad y la visión de la comunidad moderna vinculada a ésta serán también motivo de estudio en la presente investigación, así como también el fenómeno socio-económico llamado *Reaganomics*.

A tal efecto, se ha decidido incluir un marco referencial dentro del cual se desarrollan tres capítulos considerados relevantes para la comprensión del análisis: una reseña del autor, Bret Easton Ellis, en la cual se establece el vínculo entre su experiencia de vida y la novela de estudio; un análisis de las imágenes

góticas de la ciudad de Nueva York, donde se desarrolla la historia e interactúan los personajes; y un capítulo donde se define y describe con detalles históricos reales el fenómeno de las políticas económicas llamadas *Reaganomics*, al tiempo que se ubican estas características en la novela ilustradas con ejemplos que permitan comprender sus consecuencias sociales y económicas en la sociedad en general y en el comportamiento de los personajes en particular.

El proyecto se apoya en un marco teórico que incluye, principalmente, críticos literarios de la posmodernidad, teóricos marxistas, deconstruccionistas, post-estructuralistas y filósofos que nos ofrecen una versión de identidad rodeada de un escepticismo pragmático, el cual busca difundir una explicación abierta a modificaciones de lo que una vez era un fenómeno unificado. Estos autores constituirán la premisa que dará inicio al desarrollo del estudio y facilitarán la comprensión de las reflexiones finales presentadas como conclusiones de la presente investigación.

Será necesario justificar el uso de algunos términos en el estudio. Se empleará el sustantivo *posmodernidad* y no el *posmodernismo* para evitar cualquier tipo de confusión con el *modernismo* latinoamericano y el movimiento posterior a éste. La perspectiva de la posmodernidad que se aplica en este análisis está vinculada a los cambios sociales ocurridos en Estados Unidos a partir de la década de los sesenta. Es una visión pragmática que permite hacer una lectura diferente de los textos literarios al convertirse en instrumento de estudio para atravesar la zona que divide lo real de lo irreal, cuestionar la

veracidad de la historia como un todo unitario y debatir la autenticidad de ciertos conceptos, como los estereotipos establecidos dentro de ésta.

Es precisamente dentro de este pragmatismo de la posmodernidad donde se inscribe la presente investigación, puesto que hace uso de los citados aspectos para aplicarlos como un instrumento de estudio a una obra literaria en particular, de manera que se puedan destacar una serie de *otros* en contraste al *yo* del personaje principal. En el marco teórico se argumentará con mayores detalles esta elección.

Igualmente, se presentó una disyuntiva ante el término *deconstrucción*. Es cierto que el prefijo *des-* empleado en español para indicar privación o negación, no permite la declinación de la <s>, y autores como Patricio Peñalver deciden hablar de *desconstrucción* al aplicar dichos fundamentos teóricos.

No obstante, en el presente estudio se ha preferido hablar de *deconstrucción* debido a distintas razones, primero porque otros críticos españoles, como Pilar Ezpeleta y Manuel Asensi, así lo hacen, lo cual deja abierta la posibilidad de elección y elimina el argumento del error gramatical; por otro lado, la mayoría de los textos consultados son en inglés y en ellos se habla de *deconstruction*; o bien se puede alegar que fue el francés Jacques Derrida quien sugirió por primera vez la aplicación de la *deconstrucción* a la crítica literaria, y en francés el término tampoco usa la <s>.

Pero en el fondo, la razón principal para optar por *deconstrucción* es el hecho de que el proceso no implica una privación, negación o desmantelamiento de los términos por oposición directa, ni reclama una *reconstrucción* de los mismos. Por

el contrario, la crítica deconstructiva supone la inversión de jerarquías que al final conducirán a la reinterpretación de los términos mediante una ampliación de su alcance y campo de acción.

Adicionalmente, es bueno aclarar que en muchos casos en los cuales se incorporan a la redacción del análisis citas de autores cuyo texto original está escrito en idioma italiano o inglés, o también cuando se integran a la composición ejemplos tomados de la novela, se ha considerado relevante traducirlos al español para no alterar el ritmo de lectura de todos aquellos que decidan adentrarse en estas páginas. La mayoría de las versiones del idioma original al español han sido realizadas por el autor del proyecto. Las demás son atribuidas a cada traductor correspondiente en la bibliografía.

En lo que respecta al aporte teórico de la investigación, no se pretende dar definiciones teóricas válidas para la comprensión o solución de los problemas de discriminación de grupos minoritarios en la sociedad, ni mucho menos hacer un juicio histórico del comportamiento de la sociedad estadounidense de los años ochenta, solamente se busca ofrecer una aproximación descriptiva a la imagen del otro y sugiere algunas razones por las cuales persiste el clima de intolerancia hacia la especificidad de los otros, no sólo en Estados Unidos sino también a nivel mundial.

El dualismo ideológico ha existido siempre en la tradición de las sociedades occidentales. Ni siquiera la sociedad contemporánea escapa a esta realidad, puesto que es y ha sido construida sobre un habitual sistema de lógicas de dominación impuesto sobre sectores menos privilegiados de la población que son

discriminados injustamente. Este es el caso de las mujeres, la gente que pertenece a un grupo étnico o racial distinto al blanco caucásico, los extranjeros, los obreros, los pobres, las personas de edad avanzada, los homosexuales y los grupos divididos en sub-culturas, en fin, la dominación y subordinación de todo lo que constituye *el otro*, cuya tarea no es otra que la de reflejar la imagen del *yo*.

El *yo* es quien no es dominado, quien sabe algo a través del servicio del *otro*; el *otro* en cambio es el que posee el futuro, quien sabe algo por la experiencia de dominación, quien miente a la autonomía del *yo*. *Ser uno* significa ser autónomo, ser poderoso, ser dios; pero ser uno significa ser una ilusión. En cambio, ser *otro* significa ser múltiple, sin límites claros, insustancial, raído. Uno es muy poco, dos es demasiado.

Como se dijo anteriormente, la aproximación a estos argumentos exige enfoques analíticos de distintos campos de estudio. Sobre este particular, serán de utilidad las investigaciones y reflexiones del filósofo ruso Mijail Bajtín sobre la teoría del acto ético y otras consideraciones sobre el sujeto, el lenguaje y la novela. Además, se recurrirá a los trabajos sobre la sociedad de consumo y la posmodernidad del crítico y teórico literario estadounidense Fredric Jameson y se aplicarán las nociones de *deconstrucción* desarrolladas por el filósofo y crítico francés Jacques Derrida, llevadas al campo de la crítica literaria como parte de los estudios post-estructuralistas y de la posmodernidad. Adicionalmente, se recurrirá a otros textos y autores de distintos campos de estudio, de quienes se hablará con mayores detalles en el marco teórico.

Opina Mijail Bajtín (2000: 23) que la “triste herencia del racionalismo” hace que “la verdad sólo pueda ser reconocida como tal si está constituida por los momentos generales”. Esta orientación filosófica de la cultura contemporánea implica un desprecio primordial del rol estructurante y positivo de la alteridad, que según el mismo Bajtín, instituye y sanciona el yo, dándole la posibilidad de ser.

Según Bajtín, el estudio de la alteridad no conduce a la desaparición, disolución o supresión del yo, sino que por el contrario permite que éste emerja como un individuo en un contexto de interactividad con los otros: debido a mi posición única e irrepetible en el espacio y el tiempo, yo soy la única persona capaz de realizar mis actos concretos, que repercuten de una manera concluyente en el otro; pero el otro, a su vez, posee una posición ventajosa si es comparada con la mía: tiene un excedente de visión sobre mi persona y el mundo al percibir todo aquello que yo no puedo ver desde mi posición única.

Por otro lado, Bajtín sugiere además debatir la autenticidad de ciertos conceptos como los estereotipos establecidos dentro de la sociedad. Está convencido de que la noción de identidad es una construcción lingüística y literaria que pertenece a un período histórico determinado. A esto se puede sumar el hecho de que el sujeto visto por la posmodernidad se presenta como algo menos *propio* y unitario, más fragmentado y accidental, puesto que forma parte de una interacción de sujetos oscilantes dentro de las lenguas, culturas y estructuras sociales, que a su vez han ido cambiando a través de la historia.

El paso inicial cuando se quiere *deconstruir* la supuesta unidad del individuo es recurrir a la clasificación de conceptos directamente opuestos en *categorías* o

jerarquías. La categorización supone la elaboración de una tabla racional de oposiciones binarias que se presentará en el marco teórico. Una vez definidas y establecidas las categorías de conceptos antagónicos se puede comenzar a hablar de *deconstrucción*.

Será inevitable que se observen elementos de indeterminación, ambigüedad, imprecisión y casualidad en el análisis. Esto se debe a que los estudios culturales no suponen una objetividad absoluta de los conceptos sino una posición individual y un modo distinto de ver la cultura contemporánea, donde todas las nociones establecidas puedan ser cuestionadas. No obstante, aceptar la ambigüedad dentro de la cual se incluye el presente estudio no significa aprisionarla en el orden de estas páginas. Por el contrario, se busca darle una justificación que deje abierta la posibilidad de hacer investigaciones ulteriores y aproximaciones ilimitadas al tema del otro, un nuevo modo de ver, sentir, entender y criticar el mundo, el cual a su vez conducirá a nuevas perspectivas de estudio.

Como en toda investigación ubicada dentro de los estudios culturales, la nuestra no ofrecerá una solución categórica al problema planteado. La misma ambigüedad del análisis permitirá al lector crearse sus propias conclusiones, bien sea a favor o en contra de las aquí propuestas, coincidiendo con las nociones expuestas por Umberto Eco en su texto *Opera Aperta*: “sviluppare un problema non vuol dire risolverlo: può significare soltanto chiarirne i termini in modo da rendere possibile una discussione più approfondita” (2000: 1). El lector está invitado a sumergirse en el análisis, a crear junto al autor, a interactuar con la

obra, a utilizar la propia experiencia de vida al confrontar los argumentos en ella expuestos.

El proyecto de investigación que se presenta en estas páginas es lo que se llama en mercadeo un *producto terminado*, un todo orgánico, pero permanece abierto a modificaciones en el sentido de que es una operación descriptiva que no se aplica a una sociedad o una cultura desaparecida hace muchos años, sino que se encuentra enmarcada dentro del mundo contemporáneo que se observa, el mismo en el que se incluye la obra analizada, y el lector que llega a las reflexiones presentadas en este texto.

En el fondo, la presente investigación también es el resultado de una posición crítica del autor que resulta del estímulo recibido luego de haber leído la obra escogida para el análisis. El estudio de *la visión del otro a través del personaje principal en la novela American Psycho* reivindica la importancia del lector en la recepción de una obra y evidencia su rol crítico y decisivo ante cada nueva visión del mundo ofrecida por la literatura, todas ellas llenas de ambigüedades y de una pluralidad de significados que subyacen bajo un mismo significante.

Lo más satisfactorio de la investigación es precisamente el hecho de que nuestro análisis y nuestras conclusiones puedan servir como punto de partida para las reflexiones posteriores de los lectores a los cuales lleguen estas líneas, que puedan indicar una vía a través de la cual se continúen realizando estudios culturales similares ya que, como se vio con los antecedentes presentados, son escasos los trabajos de investigación en los cuales se combinen aspectos de la posmodernidad con enfoques filosóficos deconstructivos y de la otredad.

En resumen, el análisis descriptivo presentado a continuación deja abierta la posibilidad de que el lector ofrezca otras interpretaciones desde perspectivas distintas al mismo tema del *otro*. A fin de cuentas, la multiplicidad y la movilidad de lecturas ofrecidas por el texto analizado no debería detenerse en este ensayo, sino que por el contrario debería ser tomado como punto de partida para estudios ulteriores.

De esta manera quedarán descubiertas las ideas que se refieren a la relación entre el yo y el otro, entre la conciencia propia y la ajena, entre la cultura nacional y las extranjeras en la Nueva York de los años 80 representada por Easton Ellis, y serán un aporte adicional a los estudios culturales y literarios que se continuarán realizando sobre las nociones de subjetividad e identidad a través de la alteridad.

I. MARCO TEÓRICO

1. LA POSMODERNIDAD

En su estudio sobre la posmodernidad, el profesor Ihab Hassan (1998:586) presenta una aproximación a lo que podría llamarse en literatura la *posmodernidad*, en oposición al período del *modernismo*.

Al respecto nos dice que el término *postmodernismo* ya había sido empleado por Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932) para indicar una latente reacción al modernismo en las obras estudiadas y un nuevo ciclo en la historia de la civilización occidental cuyo origen es ubicado por algunos autores cerca del 1875. El vínculo histórico con la literatura latinoamericana se ve también en el texto en inglés *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry* (1942) escrito por Dusley Fitts.

Sin embargo, en inglés el término *postmodernism* es empleado por los críticos para describir la posición de algunos autores estadounidenses en contra del elitismo y la tradición del alto modernismo y en defensa de la cultura de masas a partir de los años sesenta.

Ante esta disyuntiva, se decidió emplear el término *posmodernidad* en el enfoque aplicado a la novela *American Psycho* de Bret Easton Ellis para evitar confusiones entre el *postmodernismo* de la literatura latinoamericana y el *postmodernism* que define los cambios artísticos, sociales y políticos de finales del siglo XX ocurridos inicialmente en Estados Unidos.

Sin embargo, no es fácil establecer una linealidad temporal para el final del *modernismo* y el inicio de la *posmodernidad* y por eso no hay un consenso claro entre los críticos sobre cuán apropiado sea el término. Por esta razón, quizás sea conveniente tratar de definir y describir el concepto tomando en consideración perspectivas tanto diacrónicas como sincrónicas.

Los críticos llaman *posmodernidad* a una forma de expresión artística que surge como reacción específica contra los estilos establecidos, los cuales a partir de la década de los años 60 eran considerados parte del sistema y por esto debían ser destruidos. Al respecto, el crítico marxista y teórico literario estadounidense Fredric Jameson se apoya en el texto *Late Capitalism* de Ernest Mandel para escribir su ensayo *Postmodernism and Consumer Society* (1998: 654), en el cual argumenta que la posmodernidad forma parte de los cambios en los medios de producción y las relaciones entre clases que conducen a nuevas formas de producción cultural dentro de una sociedad capitalista.

Jameson incluye entre los cambios ocurridos durante el período de la posmodernidad el desgaste de las antiguas distinciones entre la alta cultura y la llamada cultura popular o de masas. Por ejemplo, dice Jameson, en el área de la literatura, los escritores de este híbrido cultural ya no citan textos como apoyo teórico externo a sus ideas, sino que los incorporan de tal manera que es difícil distinguir el arte puro de las formas comerciales más populares. Si bien con las generaciones anteriores se podían distinguir diferentes argumentos teóricos de otras disciplinas académicas (ciencias políticas, sociología, psicoanálisis o crítica literaria), hoy presenciamos una forma de escritura llamada simplemente *teoría*, la

cual nace de una *intertextualidad* ilimitada que toma todo o nada de las teorías ya existentes.

Estos conceptos artísticos son vinculados al surgimiento de nuevos rasgos formales en la cultura contemporánea como la sociedad de consumo y el capitalismo global. En lo que respecta a la lengua, la sociedad misma se ha comenzado a fragmentar y cada grupo comienza a hablar con un lenguaje que es exclusivo de su entorno, desarrollando incluso en el ámbito de las profesiones un código o *idiolecto* propio que los excluye del resto a través de una diversidad estilística heterogénea.

Esta fragmentación en ningún momento revive la concepción modernista del individuo, sino que por el contrario, la elimina. Dice Jameson (1998: 657), “la muerte del sujeto o fin del individualismo como tal” ocurre como consecuencia del nuevo capitalismo corporativo global, que acaba con la idea modernista de un estilo privado, una personalidad exclusiva y una visión única del mundo.

Más radical aún, agrega Jameson (1998: 658) que si se toma en consideración la nueva visión post-estructuralista, entonces habría que aceptar que el sujeto individual nunca existió, que no hubo nunca un *sujeto autónomo* sino una construcción mítica, filosófica y cultural que buscaba convencer a las personas de que eran *sujetos* con identidad personal. Para el post-estructuralista, el sujeto existe en función de lo que no es, es decir, en relación directa con el otro. Por esta razón sostienen que se debe *deconstruir* la unidad del sujeto para poder definirlo.

En tal sentido, para llegar a la *deconstrucción* del sujeto desde la visión del otro se debe partir inevitablemente de oposiciones binarias agrupadas como categorías definidas por el *estructuralismo*.

2. EL ESTRUCTURALISMO

El estructuralismo es una de las corrientes principales de la lingüística general moderna que se ocupa de analizar las estructuras de la lengua sin atender en principio el significado de los signos lingüísticos. Los estructuralistas no niegan la existencia de una realidad universal externa, pero se oponen a la posibilidad de que los seres humanos tengan acceso a esta realidad en forma objetiva, universal y sin trazos de influencia cultural alguna. El objetivo para ellos es descubrir *cómo* la gente le da sentido al mundo, no descubrir *qué* es el mundo. Para cumplir este objetivo organizan las variedades de signos lingüísticos en categorías.

Cabe destacar el hecho de que los signos son creaciones humanas y por ende sólo se pueden entender en base al uso que la gente hace de ellos. Por esta razón es necesario estudiar los códigos y sistemas en los cuales se organizan estos signos, así como también la cultura dentro de la cual operan.

Según el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1974: 129-130), y en la misma línea de lo dicho por Jameson, la interrogante sobre lo que un código pueda significar sólo se puede responder en base a lo que éste *no puede significar*. Saussure define el signo lingüístico como “una entidad psíquica de dos caras que están íntimamente unidas y se reclaman recíprocamente”: el significado y el significante, que están conectados por un lazo arbitrario o *inmotivado*. Por esta razón observa que, como el signo es una construcción humana, no transmite un

significado según la naturaleza de la realidad/experiencia de las personas, sino por los límites establecidos con otros signos relacionados dentro de la cultura o sub-cultura a la cual pertenecen (1974: 139). En resumen, no hay una relación necesaria entre significante y significado, el vínculo se establece a través de convencionalismos, reglas o acuerdos entre los usuarios. Sin estas convenciones, el signo no tendría sentido o se prestaría a decodificaciones erradas.

3. LAS CATEGORÍAS

Para estudiar el concepto de categorías es importante revisar brevemente las opiniones de varios autores que de una manera u otra puntualizaron su definición.

El filósofo alemán Immanuel Kant (1955: 642-649) señala que las condiciones de posibilidad de toda experiencia están determinadas por la *sensibilidad* y el *entendimiento*, las dos fuentes de conocimiento que permiten, respectivamente, que los objetos nos sean dados y que sean pensados.

Así, la sensibilidad del ser humano, gracias al espacio y el tiempo, realiza una labor de síntesis, ordenando y organizando el caos de sensaciones procedentes del exterior y que hace posible la intuición empírica; el entendimiento, por su parte, opera formulando juicios valiéndose de categorías *a priori*, puras y vacías de contenido, que va llenando con los datos procedentes del conocimiento sensible y le permiten elevar a concepto toda intuición empírica.

Posteriormente, el también filósofo alemán Georg Hegel (1955: 474-483) añadió el concepto de *realidad* al de la razón para indicar que las categorías, además de determinar el pensamiento, también pueden ser empleadas en la evaluación de la realidad. Hegel ve como categoría de inicio la del *ser*, condición

formal de la realidad y del conocimiento de todas las cosas. Sin embargo, el *ser* de las cosas implica también el *no-ser*, es decir, una realidad se determina no solo por lo que es, sino también por lo que excluye. De esta manera se instaura la primera oposición dialéctica que encuentra su superación en el *devenir*. En resumen, el devenir representa el cambio y la multiplicidad de los entes, el paso del *no-ser* al *ser*.

Desde el punto de vista lingüístico, el suizo Ferdinand de Saussure (citado en Fiske, 1990: 45) nos dice que los significados son los conceptos mentales con los cuales dividimos la realidad y la clasificamos en categorías para poder entenderla. Las fronteras entre una categoría y la otra son artificiales, no naturales. “No existe una línea de transición de hombre a muchacho hasta que nosotros la trazamos,” poniendo en práctica el concepto del *devenir*. Saussure insiste en que el significado de un signo lo determina principalmente su relación con otros signos (1974: 139).

Posteriormente el antropólogo francés Lévi-Strauss (Citado en McLuhan, 1992: 23-25) llevó la teoría estructural de Saussure al campo de la cultura para elaborar categorías conceptuales que permitieran comunicar el sentido dentro de lo que llamó un *sistema de oposiciones binarias*. Fiske por su parte define la oposición binaria como “un sistema de dos categorías relacionadas que, en su forma más pura, abarcan el universo” (1990: 116).

La categorización es entonces una manera de organizar conceptos, conocimientos y realidades en clases o grupos con el fin de tratar de abarcar todo lo que existe y no existe, más específicamente, la elaboración de una tabla

racional que incluya todas las formas *a priori* que operan dentro del juicio del intelecto y en la realidad externa. Para hacerlo se deben tomar en cuenta determinadas características o rasgos distintivos de fenómenos ubicados en el espacio y el tiempo que ayuden a establecer diferencias claras entre las categorías contrapuestas.

El estudio del conocimiento a través de categorías de oposiciones binarias puede no ser el más indicado, pero es aceptado como el punto de partida para todo análisis deconstructivo por la crítica de la posmodernidad. Por ejemplo, la feminista argelina Hélène Cixous (1998: 583) opina que el pensamiento humano siempre ha sido trabajado en base a oposiciones duales irreconciliables y dialécticas. La autora no critica el sistema de categorías sino el hecho de que éstas sean organizadas en un sentido vertical asimétrico aceptado e incluso estimulado dentro de la cultura occidental.

Es así como vemos oposiciones binarias del tipo alto/bajo, blanco/negro, hombre/mujer, padre/madre, padre/hijo, bueno/malo, en las cuales la primera categoría destaca sobre la otra por su relación de ventaja, autoridad, privilegio o fuerza. Cixous cuestiona principalmente el tipo de organización jerárquica que privilegia al hombre en la oposición actividad/pasividad con relación al tema del sexo, más explícitamente reflejada en las categorías sexo fuerte/sexo débil. Ella se basa en una revisión hecha a la filosofía occidental de fines de siglo, disciplina encargada de organizar y reproducir el pensamiento humano. Al respecto nos dice: “En Platón, Hegel y Nietzsche, continúa el mismo proceso: represión, repudio, distanciamiento de la mujer; un asesinato que se mezcla con la historia

como una manifestación y representación del poder masculino.” (1998: 585). Por esta razón Cixous sostiene que existe una conexión intrínseca entre la filosofía y la literatura que está orientada hacia una interpretación falocéntrica de la historia.

No obstante, como se dijo anteriormente, la organización de conceptos en categorías es útil como punto de partida para la aproximación a temas complejos. Por ejemplo, Ihab Hassan (1998: 591-592) aplica categorías de oposiciones binarias para establecer la diferencia entre el modernismo y la posmodernidad. Dentro de la extensa tabla de conceptos opuestos sugeridos por Hassan hemos seleccionado los que consideramos más relevantes para justificar nuestro estudio:

MODERNISMO

Jerarquía
 Creación/Totalización
 Síntesis
 Presencia
 Género/Límites
 Metáfora
 Significado
 Narrativa/*Grande Histoire*
 Genital/Fálico
 Paranoia
 Metafísica
 Determinación
 Trascendencia
 Centrado

POSMODERNIDAD

Anarquía
 Deceación/Deconstrucción
 Antítesis
 Ausencia
 Texto/Intertexto
 Metonimia
 Significante
 Anti-narrativa/*Petite Histoire*
 Polimorfo/Andrógino
 Esquizofrenia
 Ironía
 Indeterminación
 Inmanencia
 Disperso

Esta clasificación en categorías opuestas presentada por Hassan ha sido incluida en la investigación simplemente para delimitar mejor el contexto dentro del cual se inscribe el proyecto, pero en ningún momento se debe pensar que será la base de análisis de los personajes, ya que éstas son más abstractas y claramente vinculadas a la oposición modernismo/posmodernidad, no incluyen

las divisiones jerárquicas sobre las cuales se ha construido la sociedad occidental y con las cuales se clasifican los distintos grupos culturales en privilegiados y menos privilegiados. Estas se presentarán más adelante, cuando se muestre el cuadro de categorías diseñado para llevar a cabo el estudio.

Las dicotomías presentadas por Hassan en la tabla anterior no son precisas, y las ideas que se expresan en cualquiera de las columnas podrían no ser directamente equivalentes, sin embargo, es una aproximación pertinente a los fundamentos teóricos empleados en la realización de este trabajo de investigación y el contexto en el cual se inscribe

En efecto, conceptos como los de jerarquía, creación, presencia, género, determinación, trascendencia y centralización—típicos de la visión modernista— demuestran una organización rigurosa y cerrada de la cultura occidental, la cual siempre se ha regido por conceptos estructurados en modo vertical, *construidos* jerárquicamente desde un centro que es tomado como punto de referencia para estudiar otros valores periféricos menos privilegiados.

A tal efecto, la presente investigación se concentrará precisamente en esos valores periféricos menos privilegiados por los modernistas. La anarquía de la sociedad contemporánea, la antítesis y dispersión de los conceptos establecidos, la ausencia de forma e importancia del significante, la indeterminación dentro de la cual se desvanece ese aparente centro de referencia sobre el cual se construye la cultura occidental. Esta aproximación será posible gracias a la inversión de jerarquías propuesta desde una perspectiva deconstructiva.

4. LA DECONSTRUCCIÓN

Ante la posición *determinista* y centralizada de los modernistas, Hassan contrapone el concepto de *Indeterminación*. El término es un referente complejo en el que busca delinear otras ideas menos explícitas como ambigüedad, discontinuidad, heterodoxia, pluralismo, azar, rebelión, perversión y deformación. Solamente el último término implica a su vez otra serie de nociones asociadas como desintegración, disyunción, descentralización, desplazamiento, diferencia, discontinuidad, desaparición, descomposición y deconstrucción, entre otros.

Todas estas consideraciones apuntan hacia una idea del mundo sin centros, o más específicamente con múltiples centros ubicados en modo horizontal, los cuales fluyen casual y anárquicamente en una interactividad dinámica.

Entre ellos, el término *deconstrucción* es clave para el análisis de la novela. El concepto fue revivido por el filósofo post-estructuralista francés Jacques Derrida (1989: 77-122), quien lo empleó para referirse a un método de análisis crítico que combina elementos del estructuralismo contemporáneo con otros de la filosofía hegeliana y la fenomenología de Husserl y de Heidegger. Según Derrida, se deben cuestionar los códigos éticos y políticos heredados de las generaciones precedentes, y tomar postura frente a las estructuras político-institucionales que rigen la vida social para poder dislocarlas o fracturarlas.

Sin embargo, sería muy ambicioso buscar una definición del término puesto que implicaría delimitarlo, y la deconstrucción precisamente rechaza la posibilidad de que una definición pueda ser categórica, completa e inmune al paso del tiempo. Por el contrario, un enfoque deconstructivo deja abierta la posibilidad de

que una definición sea replanteada constantemente. Esto supone que conceptos absolutos y unitarios como el conocimiento y el significado sean discutidos y colocados dentro de un área de incertidumbre. En efecto, si el conocimiento y el significado son representaciones del *ser*, entonces es imposible que puedan reflejar una verdad absoluta.

Para el crítico deconstruccionista, sólo pueden existir interpretaciones de la verdad, y éstas a su vez conducen a otras interpretaciones, pues todo el conocimiento y el significado acumulado a lo largo de las civilizaciones se basan, en principio, en el idioma en que se comunica y por ende están sujetos a la subjetividad y la naturaleza cambiante de la lengua.

En cuanto a la aplicación de la disciplina, Barbara Johnson (1980: 132) indica que una lectura deconstructiva “se realiza al identificar y desmontar las diferencias a través de otras diferencias que no pueden ser identificadas o desmontadas en su totalidad. El punto de inicio es con frecuencia una diferencia binaria que subsecuentemente demuestra ser sólo una ilusión creada por otras diferencias” que no están en la superficie y son más difíciles de observar.

Johnson continúa diciendo que la disparidad entre categorías de oposiciones binarias como hombre/mujer, culpabilidad/inocencia, fuerte/débil se basan en una represión de diferencias menos contundentes que se encuentran dentro de las entidades. Añade, sin embargo, que la deconstrucción de una oposición binaria no persigue la destrucción de todos los valores o contrastes, sino acentuar los sutiles, y a la vez, poderosos efectos de las diferencias que ya operan dentro de la ilusión de una oposición.

Para Derrida (1989: 104), deconstruir la oposición es sobre todo, invertir la jerarquía, es decir, para hacer el análisis, en lugar de colocarse en la perspectiva de la categoría dominante, se debe observar la disparidad desde el otro lado, con el fin de descubrir esos rasgos que se esconden tras la fachada de los otros.

5. CATEGORÍAS DE OPOSICIONES BINARIAS EN EL ANÁLISIS

Para llevar a cabo el estudio de la visión del otro en *American Psycho* se debe estudiar primero el concepto de *identidad*, ya que se encuentra estrechamente ligado a las categorías seleccionadas para el análisis del texto.

La identidad resulta de la comparación entre varios entes, lo cual arroja rasgos distintivos y rasgos de igualdad, es decir, un conjunto de cualidades que hacen que una persona sea lo que es y no otra cosa. La crítica contemporánea la estudia desde dos puntos de vista. El primero está vinculado al concepto de sujeto. Childers indica en *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism* (1995: 148) que el estudio teórico contemporáneo busca cuestionar la tradicional creencia de que el individuo está consciente del concepto de identidad humana y prefieren atribuirle al sujeto una búsqueda perpetua de una ilusión de integridad y personalidad que no será alcanzada jamás, pero que es necesaria para el funcionamiento del ser humano. Una de las posiciones más influyentes en este sentido es el concepto de Jacques Lacan con respecto a la *fase del espejo* y su tesis de que el sujeto está constituido por y en su idioma (citado en Childers, 1995: 148).

El otro punto de vista para analizar el concepto de identidad es el que se refiere a la identidad grupal, es decir, el sentido de identidad otorgado por la

pertenencia del individuo a un grupo que ha sufrido la opresión en base a conceptos como el de raza, clase o preferencia sexual.

El estudio de la identidad desde el punto de vista grupal nos lleva a seleccionar varias categorías sobre las cuales se concentrará el análisis deconstructivo de oposiciones binarias. Según Bajtín (2000: 16) “las divisiones sociales, raciales, sexuales en las que se suele basar el estudio para definir al otro son necesariamente limitantes.” Esto porque se debe partir de categorías bien definidas que nos permitan encontrar rasgos ocultos tras la apariencia de una oposición. A tal efecto, nuestra investigación se concentrará en las categorías de género, raza, clase social, origen nacional, orientación sexual, generación y grupos culturales, las cuales serán descritas a continuación.

5.1 Género

La sociedad se vale de la categoría de género para establecer una diferencia cultural entre lo *masculino* y lo *femenino*. Al respecto O’Sullivan opina “gender is all culture and no nature: the only natural aspect of gender is differentiation” (1994: 127). Complementa su definición indicando que la categoría de género no es más que una excusa basada en diferencias biológicas/fisiológicas sobre la cual se construye “a rickety but enormously elaborate cultural structure of differences which are used to classify and make meaningful the social relations of the human species.”

De tal manera que cuando se hable de las diferencias sexuales con un juicio de valor se está ante el concepto de *género* y no de *sexo*. O’Sullivan insiste en

que si bien no se puede hacer nada para cambiar la anatomía humana, sí es posible transformar las diferencias culturales.

La sociedad contemporánea se ha construido en base a divisiones de tipo masculino/femenino, macho/hembra, hombre/mujer, y esto sirve para justificar la categoría de género como algo natural, aunque en realidad, como dice O'Sullivan, "its *source* in nature is neither here nor there." (1994: 127)

5.2 Raza

Para Selden y sus colaboradores (1997: 231) los límites entre las categorías de *raza* y *lo étnico* son casi imperceptibles. Desde el punto de vista antropológico Vallois (citado en Plaza&Janés ed., "Raza", *Enciclopedia Visor*, 1999) define *raza* como una "agrupación natural de hombres que presentan un conjunto de caracteres hereditarios comunes, sean cuales fueren sus lenguas, costumbres o nacionalidades." Quizás sea necesario *deconstruir* las conjeturas instituidas en la sociedad cuando se utilizan estos conceptos como si fuesen valores fijados establecidos de manera natural o factores de identidad nacional.

En mi opinión, el concepto de *razas* entre los seres humanos no es más que una diferenciación basada en criterios físicos, frecuencia genética, rasgos morfológicos y fisiológicos transmitidos de forma hereditaria y cuyo establecimiento obedece a normas estadísticas.

Por tal razón, el movimiento de personas de otras razas u origen nacional de un país a otro no tiene por qué ser visto como algo negativo. En palabras de Marshall McLuhan (1992: 84): "Ethnic diversity will help to ignite a full-blown economy based on information exchange." La raza y lo étnico no deben ser

utilizados como excusa para la discriminación. Al respecto, los conceptos de *crisol* y *mosaico de razas* serán discutidos posteriormente durante la aplicación del análisis de categorías a la novela, específicamente en el capítulo llamado *Los extranjeros como el otro*.

5.3 Clase social

El uso de la palabra *clase* para referirse a un grupo o división se hace cada vez más común. Sin embargo, para Raymond Williams lo que se debe buscar comprender es cómo adquirió implicaciones sociales y económicas dentro de la sociedad moderna:

Development of class in its modern social sense with relatively fixed names for particular classes (lower class, middle class, upper class, working class) belongs essentially to the period between 1770 and 1840, which is also the period of the Industrial Revolution and its decisive reorganization of society. Class as a would-be specific description of a social formation. (1988: 60)

Agrega Williams que la introducción de la palabra *clase* como substituta de otros términos empleados anteriormente (rango, orden, estado, grado) ocurre debido a “the increasing consciousness that social position is made rather than merely inherited.” (1988: 60)

Lo que está motivando esta “creciente toma de conciencia” sobre la clasificación en clases es el hecho de que las divisiones sociales empleadas en el mundo capitalista occidental sólo conduce a nuevas fragmentaciones que son más intrincadas y aplican presión económica, social y psicológica dentro de los grupos en los cuales se divide la sociedad.

5.4 Origen nacional

Cuando se habla de origen nacional se piensa inevitablemente en el país donde una persona ha nacido o donde tuvo principio la familia, el lugar de donde alguien o algo proviene, lo cual le crea vínculos étnicos y culturales.

Desde el punto de vista jurídico, Angelo Solmi (“Nazionalità”, *Enciclopedia Rizzoli*, 1978) explica que el concepto de *nacionalidad* designa un hecho natural, es decir, la correlación con un determinado grupo étnico, mientras que la pertenencia a un estado en particular sólo está vinculada al concepto de *ciudadanía*. En base a estas diferencias se fundamenta el principio de nacionalidad.

Por otra parte, Plaza&Janés ed., (“Nacionalidad”, *Enciclopedia Visor*, 1999) ofrecen una definición desde el punto de vista del derecho internacional, el cual establece que “la adquisición de la nacionalidad puede ser *originaria* o *derivada*; posee una nacionalidad originaria quien, al nacer, adquiere al menos la de uno de sus progenitores o la del estado en que nace.” En cambio, la nacionalidad derivada es adquirida por aquellas personas que ya poseen otra de origen.

Sin embargo, en la práctica, la diferencia más sensible entre un nacional de origen y otro de nacionalidad derivada es el hecho de que el primero nunca podrá ser privado de su nacionalidad y el segundo sí, lo cual a mi parecer deja abierta la posibilidad de que estos últimos sean excluidos, explotados y rechazados dentro de los estados con altos índices de inmigración y bajos niveles de tolerancia hacia los otros.

5.5 Orientación sexual

En su introducción al texto *Epistemology of the Closet* (1990: 2), Eve Kosofsky indica que la palabra *homosexual* entró en el discurso europeo y americano hacia finales del siglo XIX, y se hizo popular mucho antes que el término heterosexual: “It seems clear that the sexual behaviors, and even for some people the conscious identities, denoted by the new term *homosexual* and its contemporary variants already had a long, rich history.”

Sin embargo, Kosofsky puntualiza que al cambiar el siglo se introdujo una nueva variante (1990: 20): “the world-mapping by which every given person, just as she or he was necessarily assignable to a male or female gender, was now considered necessarily assignable as well to a homo- or a hetero-sexuality.” Esta nueva división binaria de la sexualidad está llena de implicaciones muy confusas dentro de las cuales se busca clasificar incluso los aspectos menos sexuales de la existencia personal. Es precisamente esta oposición binaria la que no deja espacio a las incoherencias potenciales que existen entre las definiciones de homosexual y heterosexual.

Agrega Kosofky que las relaciones de poder entre los distintos géneros se encuentran en crisis, así como también cualquier otra división basada en oposiciones binarias, lo cual quedará evidenciado al deconstruir los personajes heterosexuales a través de su comportamiento ante los homosexuales.

5.6 Generación

El término que originalmente definía la acción de generar y más tarde pasó a clasificar la descendencia familiar, adquiere en la actualidad un significado más

abstracto cuando se emplea para referirse a los rasgos culturales y las actitudes que crean conflicto entre las personas, es decir, pasa a representar diferencias que van más allá del evidente contraste entre las edades.

Según Raymond Williams (1988: 140), el uso del término *generación* permite el surgimiento de una nueva forma de ver la vida en la que se enfatiza la distinción existente entre diversos períodos de tiempo y grupos de personas particulares, aunque aparentemente se encuentren dentro de una continuidad general.

Sin embargo, Williams ubica el término *generation conscious* por primera vez en los años cincuenta, mientras que *generation gap* fue empleado inicialmente en 1964 (1988: 141). Esto significa que para el momento en que fueron introducidos el ritmo de vida no era tan acelerado como en los tiempos que vivimos. Por esta razón, una de las dificultades que presenta este nuevo significado de generación es que en la actualidad los cambios ocurren con mayor rapidez, lo cual representa también una reducción en el período de cambio de actitud y cultura de una generación a otra, que desciende incluso por debajo del período natural de cambio de generación biológica.

Adicionalmente, el ritmo de vida acelerado y la desaparición del sentido del tiempo biológico crea mayores problemas de superposición cultural y por ende se hace más difícil precisar y definir los rasgos distintivos entre las diversas generaciones. No obstante, Williams agrega: "both words seem to be necessary parts of the vocabulary of a culture in which historical and social change is both evident and conscious." (1988: 142)

5.7 Subculturas

Para comprender el significado del término *subcultura* quizás sea necesario comenzar por definir la *cultura*. Cuando se habla de cultura se hace referencia a los efectos que produce en los seres humanos la acumulación de conocimientos a lo largo de su historia. El término abarca el conjunto de elementos materiales y espirituales que una sociedad crea por si misma para definir su propia identidad y diferenciarse de otras comunidades.

Según E. B. Taylor (citado en Plaza&Janés ed., "Cultura", *Enciclopedia Visor*, 1999), "la cultura o civilización es ese complejo que incluye el conocimiento, las ciencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto que miembro de la sociedad." De esto se deduce que, a diferencia de todo lo que se transmite de manera congénita por herencia genética, la cultura es un sistema de conductas adquiridas, es decir, todo aquello que el ser humano aprende y transmite como patrimonio social en forma de tradición y costumbres de un grupo o sociedad determinados.

Cabe destacar que dentro del ambiente de todo grupo cultural surge una serie de micro comunidades llamadas *subculturas*. El término es empleado para definir posiciones particulares, ambigüedades y contradicciones específicas que enfrentan ciertos grupos bien definidos dentro de estructuras culturales, sociales e históricas más amplias.

En su texto *Key Concepts in Communications and Cultural Studies* (1994: 307-308), Tim O' Sullivan y sus colaboradores hablan de una teoría de las subculturas al momento de estudiar e interpretar el comportamiento de los jóvenes y sus

posibles desviaciones dentro de la sociedad a la cual pertenecen. En este sentido, el término permite superar concepciones previas que hablaban de una *cultura juvenil* unificada y bien delimitada correspondiente a toda la gente joven, intentando sintetizar en los conceptos de edad y clase social los factores determinantes de la identidad subcultural y las actividades de la gente joven.

El análisis de las subculturas ha generado importantes enfoques para deconstruir y entender la apariencia, el comportamiento y el significado de los diferentes grupos juveniles. Estas propuestas permiten una aproximación a formas significativas de las respuestas específicas de una sub-cultura y su resistencia a la cultura dominante. En el fondo, las subculturas generan y confirman importantes tipos de identidad colectiva e individual, al tiempo que ofrecen una orientación hacia los valores dominantes del principal orden social y cultural donde se desenvuelven.

Una vez definidas las distintas categorías de análisis que serán usadas en el presente estudio, éstas podrían ser sintetizadas en el siguiente gráfico:

GÉNERO	HOMBRE	MUJER
RAZA	BLANC@	NEGR@
CLASE SOCIAL	RIC@	POBRE
ORIGEN NACIONAL	ESTADOUNIDENSE	EXTRANJER@
ORIENTACIÓN SEXUAL	HETEROSEXUAL	HOMOSEXUAL
GENERACIÓN	JOVEN	VIEJ@
SUBCULTURAS	YUPPIE	NO-YUPPIE

Antes de proseguir, es esencial hacer algunas aclaratorias. Inicialmente, si bien es cierto que la jerarquía de la izquierda ofrece un claro perfil de los personajes yuppies en la novela, es evidente que las categorías no son excluyentes ni absolutas, sino que interactúan entre sí en una relación de continuidad. Sería absurdo pensar que sólo los hombres blancos son ricos y heterosexuales, o que todos los extranjeros y las mujeres son pobres y viejos.

Para reducir en la medida de lo posible dichas posiciones terminantes y limitantes de las categorías se ha decidido emplear el signo *arroba* <@> para todos aquellos casos en los cuales la declinación de género del español lo permita, como en blanc@ / negr@, extranjero@, etc. El signo es ideal porque resume en su forma única las vocales que indican la declinación del género femenino <a> y el masculino <o>, permitiendo crear un género aparentemente neutro.

Aunque la propuesta parezca un atentado al genio del español, no es la primera vez que se hace tal sugerencia. Por ejemplo, Ricardo Rosario propone en el número 18 de la revista Núcleo lo que considera “una solución que haría levantar las cejas de más de un lingüista” para lograr un lenguaje no-sexista en español:

La solución que desde hace pocos años ha impuesto el periódico juvenil ‘urbe’ y que, no obstante, a juzgar por las muchas cartas a la editora (...) ha sido adoptada con sorprendente facilidad por sus jóvenes lectores. ‘urbe’ se apropió de la ahora, gracias a Internet, ubicua arroba (@), y la ha usado sistemáticamente para artículos, sustantivos y adjetivos que se requieren de género neutro o, en este caso, simultáneamente masculinos y femeninos. (2001, 178)

Finalmente de regreso al tema de la deconstrucción, en palabras de Rodolphe Gasché, ésta “no es una demolición o un desmantelamiento por oposición, ni reclama una reedificación o una reconstrucción” (1990: 258). En este sentido, el estudio se concentrará en el término hasta ahora secundario a través de la inversión de jerarquías, lo cual permitirá ver los valores ocultos de la oposición y finalmente reescribir el nuevo término privilegiado que vendría a representar los grupos minoritarios, definidos en la investigación como *los otros*.

6. CONCEPCIÓN DEL OTRO

Con relación al tema del otro, Mijaíl M. Bajtín presenta un enfoque interesante en la denominada *teoría del acto ético* (2000: 15), cuyos conceptos primarios se originan en las relaciones que el yo establece con el otro, inmediato y cotidiano. Según esta teoría, el otro es la primera condición para que pueda existir el sujeto que se dice *yo*. Argumenta Bajtín que cualquier acto nuestro, cuando no es fortuito, obedece a la tensión permanente del *deber ser* que proviene de la presencia del otro, es decir, *ser* en el mundo compromete, al involucrarnos en un sistema de relaciones con los otros en el cual nada se pierde, sino que tiene un efecto irrevocable, inmediato o de largo plazo.

Bajtín no es de ninguna manera el primero en hablar sobre el otro. Ya los modernistas y el existencialismo francés —representados principalmente por los filósofos Jean-Paul Sartre y Emmanuel Levinas (ambos discípulos del filósofo alemán Edmund Husserl) —habían situado la relación con el otro en un plano central. Sin embargo, Sartre nos habla de una experiencia doble: Yo veo el otro-objeto, pero al mismo tiempo soy visto por el otro-sujeto como un objeto (Mounier,

1973: 129), mientras que Bajtín nos habla de una óptica triple en la relación con el otro: yo-para-mi, yo-para-otro, otro-para-mi (2000: 16).

De esta manera, vemos como el filósofo ruso combina la concepción del yo en contraste con una serie de *otros* concebida durante el siglo de las luces (Descartes, Hegel), la existencialista de los modernistas franceses (Sartre, Levinas), ubicada en el plano de la comunicación objetiva, la psicoanalítica de Freud (el sujeto visto no sólo en contraposición a *otros* externos, sino también en conflicto con su propio *otro* interno) y la visión de la posmodernidad, donde se enfatiza la interacción cotidiana de un sujeto menos propio, más fragmentado y circunstancial frente a los otros.

7. TEORÍA DEL ACTO ÉTICO

El acto es el acontecer concreto de la existencia particular del ser humano, que da inicio a todos los valores e ideologías. Por eso, a través de la *teoría del acto ético*, Bajtín (2000: 16-25) pretende comprender el acto a partir del acto mismo. Para lograrlo, se somete a una investigación eidética, un “flujo de lo vivido”, para llegar posteriormente al contenido de la experiencia reflexiva del “ego trascendental”. El punto de partida de la reducción eidética es la oposición vida/cultura, o vida/cognición. En la práctica, se trata de dos mundos incomunicados, impenetrables el uno para el otro. Por eso Bajtín hace un paréntesis entre el mundo de la cultura y del conocimiento para incluir el acto como realización vital, convirtiéndolo así en su objeto de estudio. La teoría del acto será entonces uno de los puntos de partida para desarrollar la presente

investigación sobre *el otro* desde el punto de vista del yo del personaje principal en la novela *American Psycho*.

Al mismo tiempo, las ideas de Bajtín sobre *el otro* serán complementadas con las concepciones literarias de la posmodernidad, dentro de las cuales podría ubicarse la novela de Bret Easton Ellis.

8. LA POSMODERNIDAD EN *AMERICAN PSYCHO*

Si se considera nuevamente a Jameson en su ensayo *Postmodernism and Consumer Society* (1998) existen otras características de la posmodernidad que se pueden advertir en la obra seleccionada para el estudio. Inicialmente habla sobre la incapacidad de los escritores contemporáneos para inventar nuevos estilos y mundos literarios, aunque logran aplicar distintas perspectivas y combinaciones a los ya existentes a través de una recurrente *intertextualidad*, es decir, los significados generados por cualquier texto son determinados parcialmente por los significados de otros textos con los cuales tiene alguna afinidad.

Los escritores de la posmodernidad aplican la intertextualidad no sólo de textos ya existentes sino también de otros medios menos clásicos como la televisión, el cine o la publicidad. Esta característica de la posmodernidad se define como *pastiche*. Al respecto, Jameson dice que en un mundo donde la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es “imitar estilos muertos y hablar a través de las máscaras” (1998: 656-659).

Esta opinión sirve de introducción a otra característica de la literatura de la posmodernidad: la nostalgia por el pasado para reinventarlo, no para rescatarlo.

Como dice Umberto Eco en su *Postille a 'Il nome della rosa'* 1983, "La respuesta de la posmodernidad a la modernidad consiste en reconocer que no se puede destruir el pasado porque eso llevaría al silencio, sino revisarlo con ironía, en un modo que no sea inocente" (2000: 529); en otras palabras, ver con ironía y expresar con juegos metalingüísticos lo que ya se ha dicho y no se puede eliminar.

Se crea de esta manera una especie de presente permanente que continuamente cambia y modifica convenciones sociales que otras generaciones trataron de conservar.

Muchos conceptos dentro de la posmodernidad son contradictorios e imprecisos porque pertenecen a un período cultural intermedio, por lo cual Stuart Sim se atreve a compararla con el período de la Edad Media.

El mismo Stuart Sim, en *The Icon Critical Dictionary of Post-Modern Thoughts* (1998: 237-238) considera que el escritor estadounidense Bret Easton Ellis no emplea la forma del estilo de la posmodernidad. Según Sim, aún cuando los personajes representados por Ellis en sus novelas son jóvenes influyentes que consumen cultura de la posmodernidad, la forma misma de las obras no es propia del estilo. Aun así, en mi opinión, su clasificación es relativa. Sobre la base de las características descritas al inicio podemos ver mucho de la corriente literaria en *American Psycho*.

Principalmente, la manera tan ecléctica como Ellis logra fusionar muy impersonalmente distintos tipos de idiolectos colectivos contemporáneos (desde

los tecnicismos del lenguaje de Wall Street y el ambiente gastronómico neoyorquino, hasta la jerga de drogadictos y prostitutas).

El mismo hecho de situar la trama de la novela en la ciudad de Nueva York tiene una función estratégica crucial: permite al lector ubicar en ella todos los signos y referencias que se podrían vincular al mundo contemporáneo y la sociedad de consumo (aparatos, objetos, tecnología, servicios). La misma ciudad como objeto ha sufrido una mutación física que no ha sido correspondida con la equivalente adaptación de los sujetos que la habitan.

En tercer lugar, y recurriendo nuevamente a Jameson, otra característica de la posmodernidad que se encuentra en las obras de Ellis es la transformación de la realidad en imágenes y la fragmentación del tiempo en una serie de secuencias perpetuas. Si a esto le sumamos la característica aceptada por Stuart Sim, la reproducción y refuerzo de la lógica del capitalismo de consumo, es evidente que la obra de Ellis puede ser calificada como una novela de la posmodernidad.

De esta manera se ofrece un preámbulo de los elementos teóricos que fundamentarán la investigación, con las bases conceptuales que servirán de guía para lograr los objetivos del estudio.

II. MARCO METODOLÓGICO

1. ESTRATEGIA METODOLÓGICA

En vista de que la base teórica de la investigación proviene en su mayoría de campos de estudio como la filosofía, la psicología, la sociología, la antropología y la crítica literaria, el estudio se desarrollará a través de herramientas cualitativas dentro del paradigma constructivista, es decir, un proceso interpretativo que permita comprender la representación del otro en la novela.

2. TIPO DE INVESTIGACIÓN

El proyecto de grado que se presenta forma parte de los estudios culturales de carácter interpretativo, puesto que interactúa directamente con los datos de la realidad a través de la novela seleccionada. Las teorías que serán empleadas para el análisis serán orientadoras, no normativas. El estudio no pretende comprobar ni asumir como verdaderas las teorías, sino analizar su alcance en el texto y el contexto dentro del cual éste viene incluido, dejando abierta la posibilidad de emplear elementos que estén o no dentro de la base teórica.

La investigación es de tipo descriptiva con aplicación del pensamiento crítico, puesto que la fuente central de datos será la interacción entre los personajes de la novela. Por esta razón no se formularán hipótesis que podrían limitar la orientación pragmática del estudio.

Los núcleos de interés serán los aspectos mencionados en los objetivos de estudio, delimitados por un contexto literario de tiempo y espacio concreto sin controles experimentales.

3. TÓPICOS DE INVESTIGACIÓN

A medida que se aplican los conceptos de alteridad y se destacan los rasgos del otro, se comprenderá mejor la noción de identidad como construcción lingüística y literaria en un período histórico determinado.

Se contextualizarán las categorías de estudio seleccionadas desde la visión de los grupos menos privilegiados para comprender su significado dentro de un contexto determinado.

Se realizará la inversión de las jerarquías de oposiciones binarias para descubrir los rasgos menos evidentes que permanecen ocultos detrás de la ilusión de una oposición.

Se observará en el texto la óptica triple de Bajtín en la relación con el otro partiendo desde la óptica del personaje principal.

Se interpretará la teoría del acto ético a través de la interactividad de los personajes de la novela tomando en consideración la oposición vida/cultura, o vida/cognición.

III. MARCO REFERENCIAL

1. EL AUTOR

¿Qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno?

Miguel de Cervantes

El escritor estadounidense Bret Easton Ellis nació en Los Ángeles, California, en 1964. No fue un estudiante brillante y sus padres se preocuparon al punto de cambiarlo del colegio público donde estudiaba a Buckley, un colegio privado en las Colinas de Hollywood “al estilo Beverly Hills donde de hecho uno podía sobornar al director llevándolo a almorzar en Ma Maison y él cambiaba tu nota de una F a una D para evitar que fueras al campamento de verano” (Clarke: 2001).

En 1982 Ellis ingresó a Bennington, un colegio universitario de artes en Vermont, lo cual significó su primer contacto con la cultura del este del país. Al principio el ambiente era liberal y lleno de nuevas ideas, la mayoría de los estudiantes eran artistas, pero todo cambió cuando comenzaron a ingresar los yuppies (jóvenes profesionales de la urbe, según sus siglas en inglés), quienes segregaban el ambiente universitario con sus fraternidades y reuniones sociales.

Su primer libro, *Less Than Zero*, publicado en 1985, refleja la edad en la cual fue escrito y con él se identificaron muchos jóvenes de la época, aunque ahora el mismo autor piensa que era sólo un cliché de la clase media de Los Ángeles, lleno de niños ricos y malcriados, ansiosos de sexo y drogas, que se desenvuelven en un escenario libre de padres. En Bennington se convirtió en un joven popular y

eso era más importante para él que el éxito de ventas del libro. Era la primera vez que experimentaba el éxito.

Se mudó a Nueva York en 1987 siendo un exitoso joven escritor con mucho dinero y comenzó a disfrutar de la vida de la ciudad al punto de encontrarse en peligro de ser reconocido más por su consumo de alcohol y drogas que por sus novelas. Conoció muchos jóvenes yuppies que trabajaban en Wall Street y compartió con ellos el estilo de vida y ambiente de derroche de los años ochenta: restaurantes lujosos de moda, la chica de turno, conversaciones sobre autos, trajes, viajes, gimnasios, etc. De ahí le vino la idea de escribir un libro sobre el dinero y la superficialidad que lo rodea en este ambiente, sobre como estos jóvenes profesionales ganaban grandes sumas de dólares sin tener la suficiente madurez para invertirlo de manera sensata.

Una sociedad obsesionada con las apariencias, la moda y el dinero que es capaz de causar daños psicológicos a las personas era el contexto ideal para *American Psycho*:

After two exhausting weeks of hanging out with these people I understood that my narrator would be a serial killer. I don't know where I made the connection; it just seemed logical that one of these guys would be driven so nuts by how status obsessed everyone is, that it would incite him into becoming a murderer. It just was a logical connection to me as a writer. (Clarke: 2001).

Por otro lado, no se puede negar la influencia del período depresivo por el cual estaba pasando y según el mismo escritor, "it's the most autobiographical of all my novels because the mood of the book completely mirrored the mood I was in the three years it took to write it." (Clarke: 2001).

La novela causó gran indignación en la opinión pública (la Organización Nacional para la Mujer llamó a boicotear el libro) y su compañía editorial, Simon & Schuster, decidió no publicarla. Posteriormente fue Alfred A. Knopf quien publicó el libro en 1991 con Vintage Contemporaries, de Random House, Inc.

Irónicamente, el libro le otorgó el papel de cronista de una sociedad amoral que casi llega al extremo de despedazar sus propias entrañas.

Con una crítica narrativa, Ellis muestra la sociedad como personaje principal, mientras Patrick Bateman es sólo un yuppie más en la ciudad de Nueva York, un producto de esa sociedad vacía y obsesionada con la celebridad en la cual vive, uno en quien nadie piensa, a quien nadie escucha, que no importa a nadie.

Sin embargo, Bateman, el narrador y personaje central, no es sólo una criatura de una época y un lugar específico sino también un ejemplo de la frecuencia y las circunstancias en las cuales se puede presentar la maldad en la sociedad, bien sea hoy, hace dos décadas o en el futuro. Por esta razón *American Psycho* no debe ser vista como una novela de los ochenta sino como una gran metáfora que muestra los niveles de alienación, obsesión, paranoia e intolerancia de la cultura estadounidense y de la sociedad occidental contemporánea en general.

En palabras de Ellis, “writing is really a very selfish thing... It’s really about expressing yourself in a lot of ways, to yourself and not to anyone else”. Igualmente, admite la gran influencia del arte audiovisual en su obra, aún en mayor grado que cualquier obra literaria de otro escritor: “It’s hard to not be influenced by movies if you are our age or even a writer in your 40’s. Movies have really altered the way novels are written.” (Clarke: 2001).

Como buen observador, el autor nota que nuestra sociedad tiene cierto nivel de actuación, similar al que se ve en las películas, debido al excesivo control y supervisión del comportamiento de los ciudadanos en aeropuertos, bancos, centros comerciales, etc, y esto altera la manera en la cual ellos se mueven, hablan o interactúan entre si.

De igual forma, ve la pornografía como otro producto de consumo de los tantos que se encuentran representados en el libro, al mismo nivel de ropas de marca, sofisticados aparatos, lujosos apartamentos, muebles y limosinas, exóticos viajes y restaurantes. De esta manera justifica las imágenes de sexo explícito que han creado tanta controversia y en las cuales la crítica no ve ninguna riqueza ni intención literaria.

No es de extrañarse, es la reacción típica de la crítica establecida siempre que una obra desafía los convencionalismos. Como bien lo dice Ihab Hassan (1998: 587), “novelties are first repudiated as nonsense, then declared obvious, then appropriated by former adversaries as their own discoveries.”

Por estas razones es importante ir más allá de la superficie de las letras y ver la novela no solamente como una odisea dentro de la mente de un asesino en serie en un mundo de drogas, sexo depravado, altos decibeles de música y violencia en technicolor, sino también como una reflexión sobre la sociedad en la que vivimos, sobre moral, tolerancia y conciencia de clases, razas y minorías –o la falta de éstas—entre los habitantes de las grandes urbes en general. Después de todo, en mi opinión siempre existirá un Patrick Bateman en la sociedad y algún rasgo de su comportamiento dentro de cada uno de nosotros.

2. NUEVA YORK

*A hustle here and a hustle there
New York City's the place where they say
'Hey babe, take a walk on the Wild Side'*

Lou Reed

Sin duda la ciudad de Nueva York es bien conocida gracias a la canción de Frank Sinatra como “the city that never sleeps”. Otros cantantes opinan que todo el mundo tiene “an unquenchable thirst for New York” (U2), o que “when you get caught between the moon and New York City, the best thing you can do is fall in love” (Christopher Cross). No obstante, la imagen de Nueva York que Bret Easton Ellis eligió como ambiente para *American Psycho* es menos romántica o idealizada.

La novela inicia con un claro ejemplo de intertextualidad:

ABANDON ALL HOPE YE WHO ENTER HERE is scrawled in blood red lettering on the side of the Chemical Bank... (3)

Al recomendar a los visitantes en letras mayúsculas y en inglés arcaico lo que en español sería *PERDED TODA ESPERANZA VOS QUE ENTRÁIS AQUÍ* garabateadas sobre una pared en color rojo sangre, Ellis nos presenta la ciudad recurriendo al Tercer Canto de la primera parte de la *Divina Comedia*, en el cual Dante describe la puerta de entrada al Infierno. Dice Dante que sobre ésta se puede leer la siguiente inscripción en *palabras de color oscuro*:

PER ME SI VA NELLA CITTÀ DOLENTE,
PER ME SI VA NELL'ETTERNO DOLORE,
PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE...
LASCiate OGNI SPERANZA, VOI CH'ENTRATE. (Alighieri, 1965: 17)

La frase que inicia el texto sugiere entonces una comparación directa de Nueva York con el infierno dantesco: una “ciudad doliente”, llena de “eterno dolor” y “gente perdida”; de sólo leer la primera frase el lector comprende que el texto es la invitación a un peregrinaje por el lado oscuro que se esconde detrás de la fachada de *la ciudad que no duerme* y *enamora* a quien la visita.

La metrópolis que Ellis presenta es la antítesis de cualquier imagen ideal de Nueva York. Si bien el ambiente está ubicado en Manhattan, uno de los principales centros financieros, comerciales, culturales y turísticos del mundo, los espacios diurnos y nocturnos de la novela evidencian un aire de decadencia que rodea a los personajes en todas las esferas:

Outside this cab, on the sidewalks, black and bloated pigeons fight over scraps of hot dogs in front of a Gray's Papaya while transvestites idly look on and a police car cruises silently the wrong way down a one-way street and the sky is low and gray. (5)

Esta es una de las imágenes iniciales de la novela. En ella se observa una continuidad urbana donde elementos contrapuestos de la naturaleza y la ciudad se fusionan y se confunden entre sí: las “palomas hinchadas se pelean por las sobras de perros calientes”; una ciudad donde las personas cubren su verdadera identidad: “travestis que observan ociosamente”; o rompen las leyes que deberían hacer cumplir: “una patrulla circula en silencio en sentido contrario”. Así notamos como los conceptos de *real-aparente*, *natural-artificial* se confunden en una naturaleza gris:

I find myself roaming the zoo in Central Park, restlessly. Drug dealers hang out along the perimeter by the gates and the smell of horse shit from passing carriages drifts over them into the zoo, and the tips of skyscrapers, apartment buildings on Fifth Avenue, the Trump Plaza, the AT&T building, surround the park which surrounds the zoo and heightens its unnaturalness. (297)

Y redimensionan incluso las nociones de espacio y tiempo.

Esta fusión-confusión se repite a lo largo de toda la novela al punto de que efectivamente llega a derribar las coordenadas temporales y espaciales para alterar sus concepciones reales, convirtiendo el tiempo en un instante de inmovilidad *espacial*, y el espacio en una repetición cinemática *temporal*:

...my eyes almost like they were guided by radar, focus in on a red Lamborghini Countach parked at the curb, gleaming beneath the streetlamps, and I have to stop moving, the Valium shockingly, unexpectedly kicking in, everything else becomes obliterated: the crying bum, the black kids on crack rapping along to the blaring beatbox, the clouds of pigeons flying overhead looking for space to roost, the ambulance sirens, the honking taxis, the decent-looking babe..., all of that fades and in what seems like time-lapse photography—but in slow motion, like a movie—the sun goes down, the city gets darker and all I can see is the red Lamborghini and all I can hear is my own panting. (113-114)

De esta manera vemos no sólo como el tiempo se convierte en una fotografía espacial que transforma el movimiento en un proceso lento o estático, sino también como el espacio se transforma en una secuencia de acciones temporales e imágenes borrosas “en cámara lenta, como una película”.

Con respecto a las edificaciones y locales comerciales ubicados en la ciudad de Nueva York, la peculiar continuidad urbana infinita mencionada anteriormente permite que los edificios desaparezcan detrás de los reflejos del cielo o, más complejo aún, se confundan entre sí hasta crear un escenario sombrío:

The streets are empty; the only noise breaking the silence is an occasional taxi cruising toward Union Square.... Steam rises from below the streets, billowing up in tendrils, evaporating. Bags of frozen garbage line the curbs. The moon, pale and low, hangs just above the tip of the Chrysler Building. (128)

Las descripciones de este tipo, en las cuales se contraponen imágenes naturales con artefactos, sustancias y edificaciones hechas por el hombre no son

desde luego una exclusividad de Nueva York. Ya desde la profunda transformación de la ciudad moderna que representó el inicio de la Revolución Industrial hacia finales del siglo XVIII Londres presentaba un cuadro de polución dominado por el hoy lamentablemente universal *smog*—que no es más que una masa de aire o niebla de irradiación contaminante que, además de sus componentes naturales, contiene diversos tipos de partículas de desecho generadas por distintas actividades del hombre. Mejor ni hablar de las dolorosas consecuencias sociales y políticas originadas por las condiciones de miseria en las cuales vivían las clases más necesitadas, que no llegaron a disfrutar de las riquezas de la llamada *Revolución Industrial*.

No obstante, la Nueva York que nos presenta Ellis es aún más gótica por su aspecto misterioso. El autor no deja de crear ambientes de metamorfosis en los cuales se mezclan escenarios citadinos con detalles típicos de la naturaleza:

Airplanes fly low across the city, crossing in front of the sun. Winds shoot up Fifth, then funnel down Fifty-seventh Street...The smell of chestnuts mixes with carbon monoxide fumes. I notice the skyline has changed only recently. I look up, admiringly, at Trump Tower, tall proudly gleaming in the late afternoon sunlight. (385)

Al respecto, la teórica venezolana Celeste Olalquiaga, profesora en la Universidad de Columbia, Nueva York, opina que “la arquitectura contemporánea llena el vacío referencial con la repetición, sustituyendo la ubicación con una obsesiva duplicación del mismo escenario” (1993: 24).

Efectivamente, la ciudad de Nueva York constituye un paisaje laberíntico complejo que sitúa anacrónicamente edificios de todas las épocas uno al lado del otro, creando un efecto de lo que se denomina en la posmodernidad *pastiche*, es

decir, “la imitación o mimetismo de otros estilos y particularmente de los hábitos característicos y tendencias estilísticas de otras épocas.” (Jameson, 1998: 656)

La ciudad se convierte también en un microcosmos que ofrece productos e imágenes de todas partes del mundo y los hace accesibles a través del consumo, haciendo de los viajes y otras actividades afines algo innecesario.

Ellis explota este microcosmos urbano al presentar un ambiente de imágenes intertextuales llenas de diversas referencias sociales y culturales, al tiempo que muestra el sentido de apropiación y reformulación en versión *estadounidense* de aspectos que van desde los “clubes de punk rock en las entrañas de la ciudad”, discotecas y gimnasios, hasta los lujosos restaurantes que ofrecen las más exóticas combinaciones gastronómicas (“Salvadorian bistro, Californian-Sicilian bistro, Indian-Californian place, Italian-Thai place, Korean deli, Kosher, nouvelle Chinese, nouvelle Mexicana & Creole cuisine”).

Dicho microcosmos está lleno de lugares y espacios caracterizados por su rápida obsolescencia, la cual produce chatarra y desperdicios del entorno urbano que se van acumulando entre desechos industriales, edificios abandonados, escombros tecnológicos, ruinas y decadencia, los cuales intensifican la imagen oscura y grotesca que persiste aún en las descripciones de los lugares más onerosos y modernos.

Ellis refleja la decadencia de la Nueva York de los ochenta al presentar en sus descripciones una serie de lugares que muestran el aviso de *cerrado* o *abandonado* aun cuando irónicamente la ciudad pareciera estar en su mejor momento bajo las medidas económicas del presidente Reagan: “Faded posters of

Donald Trump on the cover of *Time* magazine cover the windows of another abandoned restaurant (163); Behind her, in four-foot-tall red block letters painted on the side of an abandoned brick warehouse, is the word M E A T... (168); I find myself crouched in the doorway of what used to be Carly Simon's, a very hot J. Akail restaurant that closed last fall" (180). Estos son sólo algunos ejemplos del ambiente de convivencia entre progreso y ruinas que diseña Ellis para la ciudad de Nueva York.

Lo paradójico de este nuevo fenómeno urbano es que el deterioro y las ruinas en las ciudades modernas no son causados por guerras o desastres naturales, ni siquiera por desgaste, sino por el abandono, es decir, las diferentes infraestructuras son dejadas a merced de la descomposición como consecuencia de la falta de mantenimiento, dando la sensación de un paisaje transitorio donde nuevas ruinas se amontonan constantemente, una sobre otra.

De igual manera, el valor de las personas que habitan la ciudad ha igualado o descendido por debajo del de los objetos; el creciente número de gente sin hogar, indigentes y desempleados, junto a la insensibilidad de los habitantes de la gran ciudad son prueba de esto:

When your body has become somehow tuned into the insanity and you reach that point where it all makes sense, when it clicks, we get some crazy fucking homeless nigger who actually *wants*... to be out on the streets, this, those streets... and we have a mayor who won't listen to her, a mayor who won't let the bitch have her way—Holy Christ—let the fucking bitch *freeze* to death, *put* her out of her own goddamn self-made misery... (6)

Esta gente, evidentemente menos privilegiada por las medidas económicas neoliberales, parece una extensión natural del escenario urbano, al punto de que

uno de los personajes de la novela va en un taxi contando indigentes con una insensibilidad tal que pareciera fuesen semáforos en las calles los que cuenta y no personas: “That’s the twenty-fourth one I’ve seen today. I’ve kept count... Twenty-eight, twenty-nine, holy shit it’s a goddamn *cluster* of bums.” (4-6)

Estos personajes no se detienen a pensar que el hecho de que Nueva York se haya convertido en “un maldito racimo de vagos” puede ser una consecuencia directa de las políticas económicas conservadoras y neoliberales puestas en práctica por el presidente republicano Ronald Reagan, que no sólo tendrán un gran impacto en la economía del país al marcar el inicio de la nueva bonanza norteamericana y dar luz al fenómeno yuppie, sino también un efecto de deshumanización en una sociedad que comienza a concentrarse demasiado en la propiedad privada y el beneficio propio y no tiene tiempo para practicar el altruismo con los ciudadanos de los estratos socio-económicos más bajos.

El resultado es una ciudad dentro de la cual por un lado un gran número de personas sin hogar vive en parques, plazas y calles, mientras cientos de edificios habitables permanecen vacíos esperando la mejor oportunidad de mercado para ser ocupados. Para entender mejor esta paradoja será necesaria una aproximación al programa que, como la Revolución Industrial inglesa, fue factor determinante en los radicales cambios que experimentó la sociedad estadounidense: el plan económico republicano llamado *Reaganomics*.

3. REAGANOMICS

All men are by nature equally free and independent, and have certain inherent rights, of which, when they enter into a state of society they cannot by any compact deprive or divest their posterity; namely the enjoyment of life and liberty, with the means of acquiring and possessing property, and pursuing and obtaining happiness and safety.

Virginia Bill of Rights

El 4 de noviembre de 1980 Ronald Reagan es elegido como el cuadragésimo presidente de Estados Unidos. Su incuestionable victoria vino justo cuando las dificultades económicas parecían superar los peores diagnósticos de los especialistas, así como la capacidad de los políticos para solventarlas. Los índices de inflación y desempleo eran extremadamente altos y la siempre avanzada y aventajada industria norteamericana perdía su batalla con los competidores extranjeros. Al respecto dice Hedrick Smith (1981: 8):

Los norteamericanos pueden bromear cuanto quieran acerca del Ayatolá Jomeini o sobre si comprar televisores SONY o automóviles TOYOTA mientras el desempleo crece en Detroit; pueden también reírse de que el capital extranjero compre bancos norteamericanos o fértiles tierras de cultivo en el Middle West, pero esas risas se revelan percederas.

Esto evidentemente crea una sensación de rechazo hacia lo extranjero, sean productos o personas, en los segmentos más conservadores de la población. Al respecto se puede decir que Bret Easton Ellis presenta el contexto socio-económico de *American Psycho* como un espejo a través del cual refleja muchos de los aspectos más relevantes en la campaña nacionalista-proteccionista puesta en práctica por los republicanos a principios de los ochenta y encabezada por el para entonces recientemente electo presidente Reagan. A medida que avanza la lectura de la novela son frecuentes las oportunidades en las cuales los

personajes yuppies discuten como la economía nacional se ve afectada por la presencia de la inversión extranjera. Por ejemplo, es común oír a muchos de los jóvenes ejecutivos expresarse con disgusto al hablar de los japoneses porque “They’ve bought the Empire State Building and Nell’s. Nell’s, can you believe it, Bateman?” (180); otros lo hacen de manera más abierta y despectiva al decir:

Bateman, I *hate* the Japanese...Little slanty-eyed bastards...Oh I know, I know... they save more than we do and they don’t innovate much, but they sure in the fuck know how to take, *steal*, our innovations, improve on them, then ram them down our fucking throats! (145).

De esta manera los personajes de la novela se convierten en voceros directos de una población nacionalista influyente que se siente amenazada por la invasión del capital extranjero a la economía del país, lo cual hará que el plan neoliberal-conservador de Ronald Reagan y los republicanos—quienes dominarán el país prácticamente durante toda la década de los ochenta—obtenga un apoyo rotundo en sus inicios:

Ha prometido al electorado... que emprenderá un programa de reducción de impuestos durante tres años, que la gente volverá a tener trabajo, que a la nación le sobraré energía en abundancia, que los presupuestos serán equilibrados, que la actividad gubernamental quedará reducida, que las actividades de defensa serán incrementadas y que pondrá dique a la desbordada inflación. Y todo ello sin que el pueblo norteamericano tenga que hacer grandes sacrificios. (Smith, H., 1981: 12)

Es así como comienza a ponerse en práctica un plan económico que los analistas denominan *Reaganomics*. Según la definición de Tony Thorne (1993: 220), este esquema económico no era realmente parte de una filosofía coherente sino una colección de nociones y prácticas que surgieron gracias a una combinación de un negligente populismo de derecha y la admisión implícita de una política externa de confrontación.

Los republicanos estaban conscientes de que la insatisfacción expresada por la población ante el gobierno demócrata anterior los haría confiar en un programa como éste, puesto que podría elevar su nivel de vida y la dignidad nacional, devolviendo a Estados Unidos la posición de poderío sin rival que había ocupado anteriormente en el mundo. De allí el surgimiento del nuevo patriotismo estadounidense y un terco optimismo con respecto al futuro, aunque al mismo tiempo dio fuerza a un grupo de conservadores de la clase media que sentía poca simpatía hacia los que se encontraban en un nivel inferior al suyo porque no justificaban el beneficio del seguro de paro y veían en las relaciones económicas internacionales llevadas a cabo hasta ahora “una conspiración encaminada a servir a los intereses de las anónimas multinacionales antes que los de Norteamérica.” (Silk, L., 1981: 75).

Reagan estaba convencido de que la solución virtual a todos los problemas de la nación era el *no intervencionismo* para liberar a sus habitantes de las presiones que sobre ellos ejercía el gobierno, por lo que su política neoliberal propuso poner en práctica el llamado *monetarismo*. Esta corriente económica del siglo XVIII nuevamente adquirió importancia a partir de 1960, cuando fue rescatada por el economista estadounidense Milton Friedman y la escuela de Chicago. Dentro de sus propuestas más relevantes destaca la tolerancia de un cierto nivel natural de desempleo y la sugerencia de que solamente el gobierno debe regular la oferta de dinero en la economía nacional para permitir que las fuerzas del mercado logren un equilibrio saludable y dinámico. (Thorne, 1993: 162)

Además, su política económica pretendía atenuar los aumentos por el costo de la vida a los beneficiarios de la seguridad social, así como también elevar las edades en que se puede solicitar el seguro social y congelar algunos pagos por averiguación de fraude; anular el salario mínimo y “denegar la ayuda federal para la construcción de viviendas a los estados que tengan normas de control de los alquileres, restringir las normas federales que conceden una participación en la construcción de carreteras a subcontratistas femeninas o de otras minorías étnicas”. (Silk, L., 1981: 86).

Estos son los ingredientes principales del escenario neo-liberal en el cual se inscribe *American Psycho*, cuyo relato coincide exactamente con el inicio y el final del período y las políticas de Reagan. Efectivamente, con respecto a la política norteamericana de los ochenta, la historia de Ellis es una crónica en espiral descendente que tiene su punto ideal más alto en el primer capítulo, basado en el proyecto presidencial del recién electo Reagan y concluye en el último capítulo con la elección de George Bush y la decepción de muchos ciudadanos luego de ocho años de *Reaganomics*. Sin embargo, la elección de Bush representará doce años continuos de políticas republicanas en Estados Unidos.

El movimiento en descenso de la historia que Ellis presenta refleja estas dos visiones de la política estadounidense de comienzos y finales de los años ochenta. Los momentos de alto contenido histórico, político, social y cultural concluyen en el último capítulo con una especie de caída vertiginosa del idealismo que todos sentían al inicio. Esto queda evidenciado en la breve intervención de Tim Price, llena de un abierto descontento por la retórica cargada

de mentiras que usan los políticos para ganar los votos de sus conciudadanos, pero que en la mayoría de los casos son sólo una sarta de mentiras:

On the screen now are scenes from President Bush's inauguration early this year, then a speech from former president Reagan... Soon a tiresome debate forms over whether he's lying or not.... The first and really only one to complain is Price who... looks inappropriately stunned, asks "How can he lie like that? How can he pull that *shit*? ...I just don't get how someone, *anyone*, can appear that way yet be involved in such total shit, Price says... (396-397)

Sin embargo, el inicio de la novela está marcado por el entusiasmo que Tim perdió y que originalmente caracterizó el triunfo de Reagan. Por eso se habla de una espiral en descenso que encuentra su punto más elevado en el primer capítulo y va decreciendo gradualmente a lo largo de la novela y a medida que pasan los años hasta tocar fondo en el último episodio.

Pero será mejor partir desde el inicio, ya que allí se encontrarán muchos de los aspectos que motivarán el movimiento en declive de la novela y los temas más relevantes para el desarrollo de nuestra investigación.

La primera señal del optimismo de principios de la década y del decenio de gobierno republicano en la novela se revela en un largo monólogo de Patrick Bateman, lleno de retórica y cargado de entusiasmo y expectativas por los planes que debería poner en práctica el nuevo gobierno:

Well, we have to end apartheid... slow down the nuclear arms race, stop terrorism and world hunger. Ensure a strong national defense, prevent the spread of communism in Central America... ensure that America is a respected world power. Now that's not to belittle our domestic problems, which are equally important, if not *more*. Better and more affordable long-term care for the elderly, control and find a cure for the AIDS epidemic, clean up environmental damage from toxic waste and pollution, strengthen laws to crack down on crime and illegal drugs... protect Social Security for senior citizens plus conserve natural resources and wilderness areas... But economically we're still a mess. We have to find a way to hold down the inflation rate and reduce the deficit. We also have to provide training and jobs for the unemployed as well as protect existing American jobs from unfair foreign imports. We have to make America the leader in new technology. At the same time we need to promote economic growth and

business expansion *and* hold the line against federal income taxes and hold down interests rates while promoting opportunities for small businesses and controlling mergers and big corporate takeovers... But we can't ignore our social needs either. We have to stop people from abusing the welfare system. We have to provide food and shelter for the homeless and oppose racial discrimination and promote civil rights while also promoting equal rights for women but change the abortion laws to protect the right to life yet still somehow maintain women's freedom of choice. We also have to control the influx of illegal immigrants. We have to encourage a return to traditional moral values and curb graphic sex and violence on TV, in movies, in popular music, everywhere. Most importantly we have to promote general social concern and less materialism in young people. (15-16)

Cabe destacar que a medida que avanza nuestra investigación se podrá ver como este discurso optimista se queda en palabras vacías, pues por un lado el gobierno de Reagan no tomará en cuenta muchos de los aspectos a los cuales Bateman hace referencia, y por el otro queda el hecho de que una cosa es su opinión política y sus perspectivas ante los amigos, y otra muy distinta su actitud intolerante e insensible ante la realidad de los grupos menos privilegiados en su país.

En efecto, el cínico optimismo del discurso de Bateman esconde una serie de contradicciones que serán estudiadas en los siguientes capítulos. Una lectura desde una perspectiva filosófica de la alteridad permitirá observar como al realizar sus actos concretos en un contexto de interactividad con *los otros*, Bateman refleja parte de la intolerancia y crisis de identidad dominante durante el período en que la sociedad estadounidense experimentaba en la práctica las políticas neoliberales llamadas *Reaganomics*.

No se puede negar que hay momentos en el discurso de Bateman en los cuales se presenta muy coherente hasta el final de la novela, como ocurre en lo que respecta a los temas de defensa, lucha contra el comunismo y el terrorismo

para hacer que se respete la posición de Estados Unidos como potencia mundial, control de la inflación y reducción del déficit fiscal, protección del empleo estadounidense ante la amenaza de importaciones desleales e impedir que la gente abuse del sistema de asistencia y seguridad social, además de un control de la inmigración ilegal, entre otras.

Sin embargo, son muchos los puntos en los cuales su discurso se muestra descaradamente falso a medida que avanza la lectura del texto y se evidencia el verdadero comportamiento de Bateman ante los otros. Así vemos como mientras habla sobre el fin del apartheid y se opone a la discriminación racial, él y sus amigos practican diariamente la exclusión de personas de otras razas, clases sociales, nacionalidades y sexo; al tiempo que invoca mayor cuidado para las personas de la tercera edad, él evita ver a su madre porque quizás le recuerda el temido fantasma de la vejez; mientras por un lado invoca el control y la cura para el SIDA, por el otro le dice a su novia Evelyn que es bien merecido si su amigo Stash le pega el sida a Vandem, la novia; en su discurso pide reforzar las leyes contra el crimen y las drogas ilegales, pero en la realidad él participa activamente del crimen al asesinar indigentes y otras minorías y compra y consume drogas sin importar su procedencia o legalidad; aboga por cursos de entrenamiento y trabajo para los desempleados, además de comida y refugio para los indigentes, pero asesina a uno de ellos en la calle luego de decirle “Do you think it’s fair to take money from people who *do* have jobs? Who *do* work? ...Get a goddamn job” (130); exige que se promueva la igualdad de derechos para las mujeres mientras él mismo practica la misoginia y el machismo; defiende la reconsideración de las

leyes del aborto para que se incluya el derecho a la vida y a la vez se mantenga la libertad de decisión de la futura madre, pero cuando debe enfrentar el embarazo de Jeannette, una de sus tantas novias, la golpea hasta convencerla de que debe abortar, y termina diciéndole muy tranquilo “It’s for the best. Don’t take it so seriously” (381), además de admitir que este es probablemente el quinto hijo que hace abortar; pide que se controle el sexo y la violencia en la televisión y las películas, pero él mismo es adicto a los *reality shows* y a las películas pornográficas *hardcore*; finalmente aboga por la reflexión social y la disminución de la filosofía del materialismo entre la juventud. Esto también será desmentido a lo largo de la lectura de la novela.

Pues bien, sólo resta invitarles a adentrarse en el mundo descrito por Easton Ellis en *American Psycho* y descubrir como detrás de las apariencias de perfección estética y económica se esconde un mundo de discriminación y desconocimiento de la existencia de otros grupos en la sociedad.

Los capítulos que presentaremos a continuación son la inversión de las jerarquías presentadas en la tabla de categorías. Esto se hace con el fin de privilegiar los grupos minoritarios que están en oposición a los valores dominantes establecidos en la sociedad occidental según el género, la raza, la clase social, el origen nacional, la orientación sexual la edad y la ubicación en otros grupos o sub-culturas.

A lo largo de cada capítulo estudiaremos el comportamiento de Patrick Bateman ante tales grupos, de esta manera quedará al descubierto su verdadera personalidad al momento de interactuar con los otros. Por esta misma razón los

capítulos sobre las mujeres y los homosexuales incluirán el análisis de varios de los personajes más representativos con quienes interactúa Bateman, ya que ellos ofrecerán una perspectiva más clara de su personalidad.

Bateman se convertirá así en el espejo a través del cual se reflejarán los aspectos que Bajtín menciona en su “filosofía del acto ético”. Las relaciones que él establece desde la posición del *yo* con los *otros* estarán determinadas por la tensión permanente entre el *ser* verdadero y el *deber ser* social que lo compromete y limita en su comportamiento ante los demás. Ahora iniciemos el viaje hacia la existencia del otro desde la óptica de Patrick Bateman, personaje principal de la novela *American Psycho*.

IV. ANÁLISIS

1. LAS MUJERES COMO EL OTRO

*I'm nobody! Who are you?
Are you nobody, too?
Then there's a pair of us – don't tell!
They'd banish us, you know.*

Emily Dickinson

La condición social de la mujer ha mostrado cambios notables a través de los siglos. No se puede negar el hecho de que la mujer siempre ha recibido un trato menos favorable si se compara con el que se da al hombre. Una de las excusas más recurrentes para no admitir una paridad en el trato hacia ambos sexos y justificar tal discriminación dentro de las civilizaciones patriarcales es la pretendida inferioridad física de la mujer.

Sin duda, reconocer a la mujer su derecho a la propiedad o permitir su emancipación podría representar para dicha sociedad la separación del núcleo familiar, ya que se estaría dando libertad al elemento de cohesión y el *activo* más importante, pero me pregunto ¿no sería ésta otra excusa para ocultar la verdadera razón que yace bajo todo tipo de discriminación? En el caso de la disparidad sexual, estamos hablando del temor a que la actividad femenina dentro de la sociedad pueda ser tanto o más competitiva que la masculina, representando así una amenaza a la supuesta y cuestionable supremacía del hombre.

Muchos teóricos han estudiado el movimiento feminista posterior a los años sesenta, el cual representó un cambio de estrategia en la lucha por la igualdad de

derechos dentro de la sociedad. Dice Robert Lugton que antes de los sesenta los cambios habían sido:

painfully slow, obstructed by men who are unwilling to share their power, and by the women themselves, who lacked organization and a program of goals. In the 1960s and 1970s women determined to change all this. *Revolution, not evolution* was the new slogan. (1986: 200)

Por su parte Michael Bérubé, teórico y profesor de la Universidad de Illinois, indica en su texto *Public Access* (1998: 596), que el *Women's Lib* de alguna manera forma parte de la posmodernidad porque desestabilizó el idioma universal con el cual se solía clasificar a la sociedad en estratos según modelos idealizados en áreas como el hogar, lugar de trabajo, el estado, la escuela, la salud y la iglesia. Además, el movimiento cuestionó los conceptos de género y subjetividad y reescribió la narrativa histórica dominante.

Por esto es necesario hablar del *antes* y el *después* del movimiento feminista. Anteriormente era posible caracterizar ideológicamente la vida de las mujeres: ellas permanecían en casa mientras el hombre hacía el trabajo *real* y ganaba el dinero de la familia. Las jerarquías en las cuales se organizaban los conceptos de masculinidad, feminidad, y la familia estaban bien establecidas en la sociedad, pero no de manera natural sino por convencionalismos. Siempre sirvieron a los intereses del sistema económico según la distinción de dominio público o privado, dividiendo la clase trabajadora entre la fábrica y el hogar. La familia nuclear requería que la mujer asumiera su rol *natural* de criar hijos, trabajos domésticos, sensibilidad femenina y necesidad de protección, mientras el hombre asumía los

roles de fuerza, manutención, auto-confianza, independencia y la habilidad de trabajar en público.

Sin embargo, en la actualidad observamos como, al hablar del hogar, muchas cosas han cambiado: en la mayoría de los casos, es la mujer quien lo dirige, independientemente de la clase social o económica a la cual pertenece; se hace cada vez más común la fuga del hombre del hogar y como consecuencia nace la figura de la madre que desempeña ambos roles paternos en la crianza de sus hijos; las mujeres mayores, solteras o divorciadas abandonan su familia y viven solas sin temor a ser cuestionadas por la sociedad; la avanzada tecnología para el trabajo doméstico y las compañías de servicio dan más tiempo libre a la madre y le facilitan el trabajo remunerado desde el hogar.

Sin embargo, al convertirse en miembro activo de la sociedad capitalista, la mujer es vista como una máquina de consumo y para el consumo: el sexo femenino se convierte en el *objetivo* de nuevos productos y el *objeto* empleado para atraer el sexo masculino a muchos bienes y servicios que no necesariamente son de su uso exclusivo. La sociedad que presenta Ellis en *American Psycho* hace circular a través de los medios de comunicación una serie de conceptos convencionales que describen lo que significa ser mujer, y éstos parecen ser atractivos y reales para la mujer joven, pero en el fondo solo sirven a los intereses de quienes establecen esos convencionalismos sociales, al género dominante, es decir, al hombre.

Por otro lado, continúa la división racial y sexual en el ambiente de trabajo, al tiempo que aumentan las organizaciones que reservan ciertas categorías

ocupacionales privilegiadas y posiciones estratégicas para impedir que caigan en manos de mujeres u hombres provenientes de las minorías. Al respecto Donna Haraway, profesora de la Universidad de California, sostiene en su texto *A Cyborg Manifesto* (1998: 613-614) que se puede hablar de un ambiente de trabajo marginado o *feminizado* en el que las mujeres y miembros de otras minorías son manipulados para la división, la competencia y la explotación de sus propios grupos. Haraway cita como ejemplo la *feminización* continua del trabajo de la salud, la preferencia de mujeres de color para trabajos industriales, la demanda de jóvenes asiáticas en el mercado de la electrónica y latinas en la industria del sexo.

Este tipo de discriminación encubierta en todos los niveles y ambientes de la sociedad occidental de la cual habla Haraway se hace evidente en obras literarias como *American Psycho*, si bien ésta presenta específicamente el papel de la mujer joven en la sociedad estadounidense de los años ochenta.

Para ilustrarlo se puede partir de un tema específico como el cuerpo de la mujer. Tiempo atrás, la complexión femenina era vista como un todo orgánico, tan necesaria como la masculina para la subsistencia de la raza humana. Un buen cuerpo femenino solía representar mayores habilidades para la maternidad: los senos grandes garantizaban que los niños serían bien amamantados, una cadera amplia implicaba resistencia, flexibilidad y potencial de reproducción, y así sucesivamente.

Sin embargo, la mujer en la novela de Ellis no posee identidad propia y es menos individual o autónoma que el hombre. La descripción del sexo femenino no

se hace nunca desde la posición de sujeto, sino como un objeto. Lo más importante es la apariencia. El ambiente y los personajes de la novela hacen pensar que la mujer es lo que luce, y esto es evaluado a través de los ojos del hombre. La consecuencia es que ella se ve a si misma a través de los ojos del otro género, del género dominante, lo cual hace que el perfil de la mujer sea descrito, como dice Todorov, según lo que *parece ser* y no lo que *es*, otorgándole siempre rasgos de pasividad, sumisión y dependencia infantil.

Para los personajes masculinos de *American Psycho* la mujer es una parte y no un todo orgánico. Por eso, al referirse a ella la describen usando metonimias como “un tremendo culo, tremendas piernas con tacones altos, grandes tetas debajo de un vestido bien ajustado, una cuchara, a pussy, a cunt”; la mujer en este ambiente se compara con un delicioso plato en un menú, el cual se puede ordenar por teléfono: “What do we want to eat?”, pregunta Bateman. La respuesta de Price es, “something blond with big tits”. (33)

Es común ver como los yuppies usan las partes del cuerpo femenino consideradas atractivas a la vista del hombre como términos metonímicos para referirse a la mujer. A estas se pueden añadir objetos de consumo como los tacones altos y el vestido pegado.

El uso de tales imágenes en la novela representa la imposición ideológica del género dominante, de la cual hace partícipe a la mujer: en efecto, al ponerse tacones altos y vestidos pegados, la mujer en *American Psycho* acentúa las partes del cuerpo femenino que la sociedad patriarcal ha enseñado a ver como atractivas para el hombre (las nalgas, los muslos y los senos). De esta manera

participa directamente en la transformación de su propio cuerpo en objeto sexual para deleite del hombre, y se coloca bajo su dominio. Al comprar y usar artículos que no le permiten caminar cómodamente, la mujer también limita su actividad y fuerza física, lo cual justifica la concepción de que el sexo masculino es más fuerte y activo, mientras el femenino es más débil y pasivo.

Adicionalmente, la mujer en *American Psycho* es comparada frecuentemente con un objeto multiuso, un artículo para caballeros que se puede solicitar en una vitrina: "I just want some chick whose face I can sit on for thirty, forty minutes" (33); o incluso se puede ordenar por teléfono la entrega a domicilio de una chica con características muy específicas, como si se tratara de una pizza:

I dial the number for Cabana Bi Escort Service and, using my gold American Express card, order a woman, a blond who services couples. I give the address twice and afterwards, again stress *blond*. (170)

Cuando se desarrolla una conversación entre los jóvenes yuppies, la mujer no deja de ser objeto de discusión, pero siempre como algo ornamental o instrumental, nunca como un ser humano. Es común encontrarlos en un bar mirando con atención a las anfitrionas que sirven las mesas y decir en voz alta para que todos escuchen: "Esta buena". Inmediatamente, como ocurre con el estereotipo del ciudadano británico que se enfrasca en una conversación sobre el clima durante horas, comienza una discusión sobre esta última opinión; algunos la apoyan diciendo "tiene un cuerpo durito", o "estoy de acuerdo"; otros, sin embargo, observan *el cuerpo* con mayor atención para luego contra argumentar:

“No estoy impresionado, miren sus rodillas.” En ese momento comienzan los demás a examinar con detenimiento hasta darse cuenta de que:

Though her knees do support long, tan legs, I can't help noticing that one knee is, admittedly, bigger than the other one. The left knee is knobbier, almost imperceptibly thicker than the right knee and this unnoticeable flaw now seems overwhelming and we all lose interest. (48)

Conversaciones similares a esta se pueden oír en una ferretería o una feria automotriz, donde las máquinas son estudiadas y analizadas para encontrarles fallas sin tener siquiera intención de comprarlas. El hombre de *American Psycho*, cuando se encuentra en grupo, se divierte sólo viendo y criticando *productos de consumo*.

Las chicas en *American Psycho* son criticadas y ridiculizadas de muchas maneras. Los hombres se obstinan de ellas porque pueden pasar el fin de semana solamente pintándose las uñas y les parece una ridiculez el problema de la reducción o aumento de los senos. Para ellos lo que importa es recrearse la vista observando “un cuerpo durito con un culo perfecto y grandes tetas completas.” Es así como inconscientemente la mujer deja de ser el *target* de un producto para pasar a ser un objeto sexual, la dama de compañía del cliente, a *bimbo*.

En sus descripciones, el hombre de *American Psycho* sólo ve a una mujer como ser vivo cuando la describe con metáforas del reino animal. Así, las chicas son asociadas con aves al llamarlas *chicks*, que es el nombre que reciben los críos, o cuando salen a buscar chicas en un local nocturno y hablan de ir a *cazar* aves; también ven en la disposición caprichosa de algunas chicas *un gatito*

sexual. Sólo así la mujer deja de ser un objeto para pasar a ser comparada con animales.

En lo que respecta a la personalidad femenina, en el mejor de los casos opinan que son despreciables, que no les importa si las tratan mal siempre y cuando exista de por medio suficiente dinero para llevarlas a un restaurant semanalmente. Según ellos, incluso las chicas que no trabajan como prostitutas sólo están interesadas en el dinero y esperan que le paguen por irse a la cama con ellas: “Solo si tienes una American Express te hacen el sexo oral.”

La apariencia es lo único que importa en el ambiente de *American Psycho*, “no vale la pena ni siquiera pretender estar interesado en alguna otra razón.” Entre sí, los jóvenes discuten que “si las mujeres tienen una buena personalidad, entonces algo anda mal. Si tienen una buena personalidad pero no una buena apariencia, ¿a quién le importa?” Son categóricos al decir que una buena personalidad consiste en “una chica con un cuerpazo que satisfaga todos tus deseos sexuales sin ponerse cuaima y que esencialmente mantenga su boca cerrada.” Finalmente, están convencidos de que “las únicas chicas que tienen lo que podría llamarse una buena personalidad, que son inteligentes, divertidas y hasta talentosas son las chicas feas, y esto porque tienen que compensar el hecho de ser tan poco atractivas” a la vista del hombre. En conclusión, “la única razón por la cual las chicas existen es para excitar al hombre, para procrear y garantizar la supervivencia de la especie, tan simple como eso” (90-92).

Sin embargo, la peor parte en la novela la sufren las mujeres de otras nacionalidades: las chicas iraníes son vistas como ninfómanas devoradoras de

hombres, con las españolas no se puede entablar una conversación porque ni siquiera hablan inglés y las francesas son anoréxicas y alcohólicas.

En definitiva, la mujer en *American Psycho* no sólo es discriminada por el simple hecho de pertenecer al sexo opuesto, evidenciando la dicotomía sexo fuerte/sexo débil, activo/pasivo, de la cual nos habló Haraway, sino que la desventaja que tienen en una sociedad machista aumenta si, además de ser mujer, pertenecen a otro grupo minoritario. En esos casos prefieren ni hablar de ellas, reforzando la misoginia que yace debajo de una pretendida aceptación de las reivindicaciones logradas por las feministas.

En el fondo, como lector se puede percibir que la misoginia o aversión de los personajes masculinos de *American Psycho* hacia la mujer no evidencia otra cosa que temor ante la posibilidad de que ella demuestre estar tanto o más capacitada que ellos para realizar diversas actividades dentro de la sociedad, más allá del tradicional rol de ama de casa, madre y patrimonio de la familia.

A continuación se estudiarán cuatro personajes femeninos que de alguna manera representan una imagen diversa a la descrita anteriormente. Son, si se quiere, las únicas figuras femeninas que demostraron tener identidad y especificidad propia en el ambiente de supremacía masculina e intolerancia de lo femenino que reina en la novela. Ellas son en este orden la amante, la novia, la secretaria y la madre del personaje principal, Patrick Bateman. El orden lo determina la importancia que cada una de ellas juega en el desenvolvimiento de los eventos en la novela.

1.1 COURTNEY

Courtney Lawrence es un personaje femenino que se muestra competente y de una identidad muy bien definida. Está consciente de que para sobrevivir en su mundo no le sirve de nada la inocencia ni la castidad, sino una gran habilidad para vivir al borde y colocarse al mismo nivel de los personajes masculinos yuppies con quienes comparte el ambiente profesional.

En un mundo literario concebido como *machista* y donde la visión masculina es predominante esto no es una tarea fácil para alguien que tiene dos desventajas demasiado evidentes en su entorno: es *mujer* y se desenvuelve como un *individuo particular* en un contexto donde los conceptos de clase, grupo y género son los pilares fundamentales sobre los cuales se construye la noción de identidad.

Es una mujer solitaria aunque tiene su novio, Luis Carruthers, pues él no le presta mucha atención y casi siempre se encuentra fuera de la ciudad en reuniones de negocios. Sin embargo, cuando se encuentra entre sus colegas de Nueva York es discriminado injustamente por todos, incluso por Courtney. Según Evelyn, “the really dreadful thing about Courtney is not that she doesn’t love Luis anymore. It’s that she’s really in love with her real estate broker. Some little twerp over at the Feathered Nest.” (19)

Por su parte Bateman, al notar que Courtney ve con interés a un artista amigo de Evelyn, se pregunta como es posible que ella “finds this monkey attractive. He’s lumpy and pale and has a bad cropped haircut and is at least ten pounds overweight; there’s no muscle tone beneath the black T-shirt” (15). Pero luego se

detiene a pensar y agrega como burla que si él estuviera saliendo con Luis Carruthers también haría lo mismo.

Sin embargo, Courtney sabe muy bien que en su ambiente el amor no es tan primordial como la imagen. Está consciente de que su vida y su necesidad erótica deben permanecer ocultas en lo más profundo de su personalidad debido a las limitaciones impuestas por la cultura y el convencional silencio del tabú social. Quizás por esta razón mantiene el noviazgo con Luis como una máscara, el símbolo de vida de pareja que le impone su entorno: no tener novio es aún peor que tener a un idiota, a *dork*, como compañero.

En efecto, son pocas las ocasiones en que se ven o salen juntos, y cuando lo hacen es en compañía de otras personas, como si buscaran evitar los momentos a solas que habitualmente comparten las parejas en búsqueda de intimidad.

Bien sea por esta razón u otra, el personaje muestra ser una mujer que disfruta la vida en compañía de personas, pero que no se siente atada a ellos por ningún vínculo. Es así como al principio de la novela se le ve compartiendo entre yuppies y artistas en una situación que es incomoda para ambas sub-culturas, pero que ella sabe sobrellevar con mucha madurez y seriedad. Mientras artistas y yuppies comen juntos en la misma mesa, es Courtney quien interrumpe el silencio y la perplejidad creada en todos por el artista Stash (al atravesar un trozo de sushi con uno de los palillos) alzando su copa y diciendo “el vino está delicioso Evelyn.” Más tarde es nuevamente ella quien se muestra complacida por el discurso económico-nacionalista de Bateman al terminar de comer, mientras los demás invitados se sienten confundidos una vez más.

En otra ocasión es ella quien invita a salir a Bateman, y según él, como la invitación parece ser simplemente sexual la acepta, pero parte del trato es que tiene que “endure dinner with two Camden graduates” (92). Él trabaja en una agencia de publicidad y ella abre restaurantes con el dinero de su padre. Nuevamente Courtney parece ser el intermediario que sabe comportarse entre dos sub-culturas diversas. Le pide a Patrick con mucha seriedad que no fume habanos durante la cena, a lo cual él reacciona con una evasiva que sólo sirve para demostrar nuevamente el carácter dominante de Courtney:

“Is that Donald Trump’s car?” I ask, looking over at the limousine stuck next to us in gridlock. “Oh god, Patrick. Shut up,” she says, her voice thick and drugged (93)

A la mesa discute con Scott, el publicista, sobre los méritos de la columna de chismes del Washington Post mientras Patrick piensa en programas de TV, gimnasios y la ropa que llevan puesta. No se siente cómodo entre personas y temas de conversación que no maneja. Decide ignorarla completamente cuando habla de “los menús en spas, George Bush y Tofutti,” temas que según él “son una pesadilla.”

Sólo cuando Ann pregunta si han visto la reciente exposición de las obras de David Onica, Patrick siente interés porque, aunque no comprende el arte del famoso pintor, posee uno de sus cuadros. Sin embargo, no lo dice abiertamente porque sabe que es de mal gusto alardear de esa manera, podría ser catalogado como *tacky*, es decir, vulgar, chabacano. Por esto golpea ligeramente a Courtney por debajo de la mesa como seña para que diga que el posee uno, y así manipula la conversación en los términos que a él interesan: el arte como un bien de

consumo—que tiene un precio, un mercado y unos compradores—y no como una forma de expresión cultural en un momento determinado. En este instante es ella quien se siente aburrida por el giro que se le ha dado a la conversación y observa severamente a Patrick para que no prosiga con esa actitud arrogante disfrazada de humildad. Piensa el mismo Bateman que “it’s a stare that I can interpret fairly easily. It warns: kick me again and no pussy, do you understand? ...I’m thinking Courtney is a babe but no sex is worth this dinner” (99).

Esto permite introducir una de las características más interesantes de Courtney como personaje. Sabe cuan limitada se encuentra la mujer en su época y entorno, sin embargo no se detiene ante los obstáculos, la crítica o los desafíos que debe afrontar en su búsqueda de la realización femenina y profesional. Logra tener éxito al desafiar las normas establecidas en la sociedad al punto de invadir los parámetros vinculados tradicionalmente con la masculinidad, modificando de esta manera el perfil de feminidad pasiva aceptado hasta entonces.

Esto no quiere decir que haya cambiado en la gente que la rodea en la novela el modo de ver a la mujer. Especialmente los personajes yuppies del sexo opuesto son muy críticos en su opinión sobre ella. La ven como una persona fría, calculadora y exigente. Cuando Bateman anuncia a su amigo Timothy que va a salir con Courtney, él reacciona de manera muy sarcástica y le sugiere que es mejor que contrate a alguien en un servicio de damas de compañía porque acostarse con Courtney le va a resultar más caro. Timothy está convencido de que a la mujer sólo le interesa el dinero y no duda al colocar en un mismo plano a las damas de compañía y las mujeres de su ámbito profesional cuando dice con

resentimiento, casi sin pensarlo: “Listen, I put up with it too. Meredith [su novia] is the same way. She expects to be paid. They all do.” (57)

La situación no cambia mucho si se estudia la posición de Bateman con respecto a Courtney: ella es *a babe*, una mujer muy atractiva. Su rostro tiene un brillo juvenil; “her legs—tan and aerobicized and muscular and worked out” (101). “Tiene un cuerpo ligeramente mejor que el de Evelyn, aunque las tetas de Evelyn son mas decentes”. (143)

Es evidente que su opinión en favor de Courtney sólo tiene fundamentos físicos con intenciones sexuales. Poco le importa a él que ella quiera comprarse un perro para que le haga compañía, que se sienta sola e insatisfecha en la cama o que le haya confesado en medio de una depresión que ella “sólo quiere tener un hijo. Sólo...dos...niños...perfectos” (93). Él evade esos temas, le molestan, le incomodan, sobre todo cuando se trata de lo que él llama “arranques emocionales.” Para él es difícil entender lo que pasa por su cabeza. La observa asentir con la cabeza en silencio, “seeming lost in some kind of dream—but enjoying it, oblivious to it.” (96)

A pesar de la manera sexista como la describe Bateman, Courtney no se siente irritada, avergonzada o utilizada de ninguna manera cuando hace el amor con otro hombre que no es su novio. Ella se rebela contra la creencia tradicional que supone el deseo insaciable en el hombre y el deseo reprimido en la mujer. Es ella quien invita a Patrick a un encuentro exclusivamente sexual en su casa, quien toma la iniciativa durante el acto e incluso quien se atreve a interrumpirlo

firmente poco antes del orgasmo para darle algunas explicaciones sobre como debe usar el preservativo:

"Is it a receptacle tip? Get off me."

"Is what a what? I moan.

"Pull out," she groans, struggling.

"I'm ignoring you," I say, moving my mouth down on her small perfect nipples, both of them stiff, sitting on hard, big tits.

"Pull out, goddamnit!" she screams.

"What do you want, Courtney?"..."It's a plain end, see? I say. "So?"

"Take it off," she says curtly.

"Why?" I ask.

"Because you have to leave half an inch at the tip," she says ...her voice rising, her patience shot, "to catch the force of the ejaculate!" (103-104)

Courtney no se siente subyugada ante su amante. De hecho, demuestra estar muy segura de lo que quiere, y si en algún momento Bateman pensó que estaba utilizándola para satisfacer su deseo sexual es porque no logra entender la manera en que ella aborda esa relación. También ella experimenta un placer sexual intenso y muy personal en el acto con Patrick, pero es capaz de interrumpirlo en el momento que el hombre considera más importante—el clímax—sólo para dejar bien claro que no quiere errores que vayan a perjudicar su carrera profesional:

"Do you think you're turning me on by having unsafe sex?" she screams back.

"Oh Christ, this really isn't worth it," I mutter..."Why is it pulled down half an inch? So it can catch the force of the ejaculate!

"Well, it's not a turn-on for me." She's hysterical, racked with tears, choking. "I have a promotion coming to me. I'm going to Barbados in August and I don't want a case of Kaposi's sarcoma to fuck it up!" She chokes, coughing. "Oh god, I want to wear a bikini" (104)

Además, su determinación y arrojo no disminuyen al concluir el acto, cuando se piensa generalmente que la mujer se muestra más frágil y en desventaja ante el hombre. Por el contrario, su carácter fuerte y su personalidad se mantienen

íntegros: cuando Patrick le dice “I want to fuck you again but I don’t want to wear a condom because I don’t feel anything,” ella le responde sarcásticamente—mientras le hace el sexo oral—con mucha calma y seguridad: “If you don’t use one you’re not going to feel anything anyway.” (105). Vemos entonces como le indica que si no lo hace como *ella* quiere no lo hará de ninguna otra manera. Courtney impone así su deseo sobre el de Patrick, y lo coloca en una posición de desventaja al darle a escoger entre hacerlo con preservativo o simplemente no hacerlo.

Para Patrick será imposible descifrar el comportamiento de Courtney. Se pregunta por qué ella no actúa como las otras mujeres con las que ha estado. Por qué traiciona a su novio, qué la excita, qué le atrae de él, son interrogantes que no puede responder. Le irrita no saber esas cosas porque la inseguridad no le permite tomar el control de la relación. Paradójicamente, casi se podría decir que Patrick juzga moralmente el modo como ella lleva su vida sexual al considerarla una prostituta interesada, sólo porque él no es capaz de entender sus principios:

Is the fact that she dates me behind his back what excites her, my body or the size of my dick? Why, for that matter, do I want to please Courtney? If she likes me only for my muscles, the heft of my cock, then she’s a shallow bitch. *But* a physically superior, near-perfect-looking shallow bitch and that can override anything except maybe bad breath or yellow teeth, either of which is a real deal breaker. (157)

Sin embargo, la firmeza y la serenidad de Courtney no son invulnerables. Ella abusa de medicamentos y otras sustancias adictivas para combatir la depresión y la crisis emocional. No es fácil para ella mantener el equilibrio entre su vida como mujer y su ambiente profesional. Patrick nota que a veces anda en silencio, “con los ojos entrecerrados y respirando profundamente”. Con frecuencia la describe

como una mujer “drogada y completamente absorta,” que se queda dormida en todas partes; anda siempre muy confundida y, “si no se ha tomado su Elavil, se pone furiosa”.

No obstante, a pesar de lo mal que se pueda sentir bajo la presión de su ambiente, Courtney rechaza el uso del recurso ideológico de la *victimización*—atribuido comúnmente a la mujer—para lograr ser tomada en cuenta y poder sentir que tiene una vida real. Está decidida a llevar a cabo sus planes y cumplir sus metas sin importar el precio que ha de pagar. Eso tampoco lo entiende Bateman. Siente una cierta satisfacción después de ver un programa de opinión en televisión sobre mujeres que se casan con homosexuales e imagina a Luis “proposing to her, Courtney shyly accepting, their nightmarish honeymoon.” (178)

El misterio de la personalidad de Courtney será indescifrable para Bateman. La última vez que tendrán un encuentro sexual será una semana antes de su matrimonio con Luis. La imagen concluyente de la relación no es clara. Están allí, en la cama, ella tiembla tímidamente y lo abraza, luego se relaja. Quizás fue la primera y la última vez que la sintió tan vulnerable. No puede verla en la oscuridad, solo sentirla. La oye abrir un frasco de medicina, pero no espera sentarse a esperar otro de sus *arranques emocionales*.

La ve fumar y hace otro de esos comentarios que son producto de la incomodidad que siente. Le dice “I never knew you smoked.” Ella sonríe y le responde con la misma entereza de siempre: “You never noticed.” La respuesta es como una frase feminista emblemática que las mujeres pronuncian para criticar la

indiferencia y falta de interés de los hombres hacia sus problemas y sus inquietudes, es usar el sarcasmo contra el desconocimiento de su especificidad.

En el preámbulo de la despedida, entre evasivas y frases cortas, se puede percibir en Bateman un aire de celos que tampoco se podrá explicar. Tal vez ni siquiera se preguntará que sintió ese día porque, a diferencia de Courtney, él prefiere no conocer, evitar todo aquello que lo hace sentir incómodo:

“Listen Patrick,” she says, with effort. “Can we talk?”
“You look marvelous.” I sigh, turning my head, offering an airkiss. “There’s nothing to say. You’re going to marry Luis. Next week, no less.”
“Isn’t that special?” she asks sarcastically, but not in a frustrated way.
“Read my lips,” I say, turning back to the mirror. “You look marvelous.”
“Patrick?”
“Yes, Courtney?”
“If I don’t see you before Thanksgiving...” She stops, confused. “Have a nice one?”
I look at her for a moment before replying, tonelessly, “You too.” (361)

De esa manera Patrick Bateman decide alejarse de la mujer con quien experimentó el mejor sexo, pero que representaba todo un desafío a su personalidad por el simple hecho de que ella no mostró pasividad en ningún momento, y eso le preocupaba. Prefirió partir sin comprender en lugar de quedarse y descubrir alguna debilidad mayor a la que ya había sentido.

Courtney, por su parte, le dio una última oportunidad de conocerla, de ir más allá del sexo a territorios que él se negaba a explorar y que en ningún momento estaría dispuesto a aceptar. Prefirió salir de su apartamento y de su vida sin voltear atrás, como Lot al escapar de Sodoma, pues corría el riesgo de convertirse en estatua de sal:

I step out the door into the hallway, heading down it toward the kitchen.
“Patrick?” she calls softly from her bedroom.
I stop but don’t turn around. “Yes?”
“Nothing.” (361)

1.2 EVELYN

Evelyn Richards ha sido la novia de Patrick Bateman durante los últimos dos años. Se graduó en Le Rosay y luego cursó estudios empresariales en Lausanne. Trabaja como ejecutiva en FYI, una compañía de servicios financieros.

Bateman la describe como una rubia de cabellos largos, con “un rostro blanco como la tiza, su boca delineada con un labial púrpura que crea un efecto asombroso”. La estudia mientras ella “sits at her dressing table brushing her hair, a Ralph Lauren green and white striped silk robe draped over a very nice body, and she is gazing at her reflection in the vanity mirror” (17). Según él, Evelyn “se pierde en su propia y plácida belleza”.

Evelyn, al igual que Courtney, es una mujer que disfruta de la compañía de personas pero, he aquí la diferencia, siempre con el deseo de llamar la atención y ser el centro de la reunión. Ella sabe que en un medio dominado por hombres, el puesto de honor reservado para la belleza y la juventud tiene mayor peso en la mujer. Por ello está consciente de que se debe ver tan deseable como sea posible para los hombres. Es así como ataca el problema organizando fiestas y cenas en su casa, e invitando a todos sus colegas y amigos para que disfruten de su hospitalidad y su comida, lo cual le da la oportunidad de exhibir sus habilidades culinarias, su capacidad de organización y su figura al mismo tiempo.

Sin embargo, no es fácil organizar una fiesta sola y sin delegar funciones. Se molesta mucho cuando las cosas no resultan como las planificó y la invade una crisis de nervios al no poder complacerlos a todos. Cuando Stash, su amigo artista, le pide *chocolate chip* como postre ella se preocupa enormemente, vacila

por un segundo, pero instantáneamente resuelve su conflicto al colocarse “una máscara amable y sonriente” para responderle “Oh Stash, you know I don’t have chocolate chip, though admittedly that’s pretty *exotic* for a sorbel” (16).

En otra ocasión, durante su fiesta de Navidad, se molesta mucho con Patrick porque, luego de preguntarle con insistencia que opinaba de su ensalada Waldorf¹ y de irritarlo con sus constantes críticas de comportamiento, él le respondió airadamente “it was the Waldorf salad that was making me act like an ass!” (194). Al ver que la había ofendido Patrick trató de remediar su error diciéndole que ella ni siquiera la había hecho, que era mandada a hacer en un restaurante, pero esto no la calmó, ya que sentía que algo había fallado en su reunión y eso la importunaba. Su insistencia en saber lo que opina la gente de su ensalada no tiene nada que ver con el hecho de haberla preparado o comprado, sino que representa su reputación como organizadora y anfitriona de fiestas. Para ella, lo que piense la gente de su recepción es al mismo tiempo lo que piensan de su persona.

Al igual que Courtney, sabe que la imagen que ella presenta ante la sociedad y en su ambiente es mucho más importante que el llamado *amor de pareja*. Para ella, un novio no es más que un socio comercial con quien comparte acciones en la sociedad, por las cuales deben velar ambos.

También ella mantiene el noviazgo con Patrick como una máscara. La pérdida de su atractivo sexual representa el cese del encanto de la pareja. Él no es más que un artículo decorativo que debe tener toda mujer que desee ser apreciada y

¹ Ensalada de manzana, apio y nueces, con mayonesa, servida en Navidad.

respetada en su ambiente, pero eso no le impide aprovechar cualquier oportunidad de coquetear con otros colegas, pues de esta manera puede sentirse aún más atractiva y deseada.

Patrick lo sabe. Está casi seguro de que Evelyn y Timothy Price, su mejor amigo, tienen una aventura sexual a sus espaldas, aunque lo nieguen. Cuando ambos van a una cena organizada por Evelyn en su brownstone², observa como se comportan. Apenas se sientan a la mesa, Evelyn invita a Tim a que la siga a su cuarto con una excusa difícil de creer mientras sus invitados los esperan con impaciencia e incomodidad. Al regresar veinte minutos más tarde, Patrick nota que Evelyn está “ligeramente ruborizada” y Tim le ofrece “una mirada iracunda” mientras se sienta a su lado. Más tarde están los tres en la habitación y Patrick los estudia en silencio, como si no estuviera allí. Nota que “ella ve a Tim a través del espejo y le sonríe coquetamente”:

He walks over to Evelyn and bows next to her, checking out his reflection in the mirror. “Have you been gaining weight, Tim?” Evelyn asks thoughtfully. She studies Tim’s head in the mirror... Timothy, in retaliation, smells Evelyn’s neck and says, “What is that fascinating... odor?”

“Obsession.” Evelyn smiles flirtatiously, gently pushing Timothy away... She continues brushing her hair but the strokes are less definite because she’s looking at Tim. He notices this and then smells her neck and I think he licks at it quickly and grins... Now Price is on his knees and he smells and sniffs at Evelyn’s bare legs and she’s laughing. I tense up.

“Oh god,” she moans loudly. “Get *out* of here.”

I lie on the bed watching the two of them. Timothy is in her lap trying to push his head under the Ralph Laurent robe. Evelyn’s head is thrown back with pleasure and she’s trying to push him away, but playfully, and hitting him only lightly on his back with her Jan Hové brush. I am fairly sure that Tim and Evelyn are having an affair (21-22).

Bateman aprovecha cuando Tim se va para aclarar la situación, pero está consciente de que también él necesita una novia. No quiere poner fin a su

² Residencia particular de tres o cuatro pisos, típica de las ciudades norteamericanas e inglesas.

noviazgo con ella en malos términos, ni hacer un escándalo, sólo quiere negociar su relación como *buenos socios* que son. Una vez que están solos, la conversación es muy fría y calculada. La diferencia entre el comportamiento de Evelyn con Tim y ahora ante Patrick, su novio, es demasiado evidente. Ella nuevamente se encierra en su vanidad para responder las preguntas que él le formula con indiferencia y desinterés, como si le quisiera hacer entender que, independientemente de su respuesta, él no va a perder su temperamento:

I lie down next to her and loosen my Armani tie. Finally I ask something without looking at her.

"Why don't you just go for Price?"

"Oh god, Patrick," she says, her eyes shut. "Why Price? *Price*?" And she says this in a way that makes me think she has had sex with him.

"He's rich," I say.

"*Everybody's* rich," she says, concentrating on the TV screen.

"He's good-looking," I tell her.

"*Everybody's* good-looking, Patrick," she says remotely.

"He has a great body," I say.

"*Everybody* has a great body now," she says. (23)

Como es de esperarse, la conversación no conduce a ninguna parte, y Bateman decide enfrentar su realidad con impasibilidad. Sabe que Evelyn tiene razón al decirle que en su entorno todos son iguales, que cambiarlo por Tim no representaría una gran variación en su manera de llevar la vida y por ende no vale la pena ni siquiera pensarlo.

Su vida de pareja es muy similar a la de Courtney y Luis. Son pocas las ocasiones en que salen juntos o hablan por teléfono. Patrick no la deja ir a su casa y muchas veces pretende ser la contestadora telefónica para no tomar sus llamadas y evitar sus invitaciones. Prefiere salir con otras chicas para tener sexo o con los amigos para divertirse. Reconoce temerle a los momentos a solas con su

pareja: "I was supposed to have dinner with Evelyn tonight, but the thought of sitting alone with her during a two-hour meal fills me with a nameless dread". (142)

En una de las pocas oportunidades en que acepta salir con ella observamos a un Patrick aburrido porque no logra llamar la atención de Evelyn, quien habla incansablemente. Para saber si lo está oyendo le pregunta mirándola directamente a los ojos:

"Is any of this registering with you or would I get more of a response from, oh, an ice bucket?" I say all of this staring straight at Evelyn, enunciating precisely, trying to explain myself, and she opens her mouth and I finally expect her to acknowledge my character. And for the first time since I've known her she's straining to say something interesting and I pay very close attention and she asks, "Is that..."
"Yes?" This is the only moment of the evening where I feel any genuine interest toward what she has to say, and I urge her to go on. "Yes? Is that...?"
"Is that ...Is that Ivana Trump? (121)

Una vez más, la posibilidad de hablar seriamente sobre su relación es evadida inteligentemente por Evelyn, quien al parecer no se sintió aludida, quizás ni siquiera escuchó la frase incitadora de Bateman. Su iniciativa no da resultado. Evelyn maneja la conversación para discutir temas que le interesan o, mejor dicho, continúa su monólogo sobre los argumentos que le placen sin siquiera notar que Patrick le ha dicho algo. Al parecer, ella sólo ve en él los oídos y la atención que necesita para sentirse bien. Él, en cambio, se molesta y no quiere escucharla:

I've kept my hands over both ears trying to block out Evelyn's voice during this whole interim...but now I'm hungry so I tentatively remove my right hand from my ear. Immediately the whine seems deafening.
"...Tandoori chicken and foie gras, and lots of jazz, and he adored the Savoy, but shad roe, the colors were gorgeous, aloe, shell, citrus, Morgan Stanley..."
I clasp my hands back where they were, pressing even tighter...Evelyn's voice is at a particular pitch that cannot be ignored. (122)

Entonces Patrick deja de oírla y comienza a pensar en ellos como pareja. Se siente aburrido de lo bella que es ella y quiere provocarla nuevamente. No deja de preguntarse por qué lo ha elegido a él y por qué lo ha aguantado tanto. Pero todo esto ocurre en su mente mientras ella habla sin parar. A diferencia de Tim—que le dice a Evelyn en su cara “That’s like saying you’re a *poet*... You’re a fucking word processor!”(21)—él se reserva su opinión sobre ella y simplemente no la interrumpe. Es así como ninguno de los dos sacrifica su posición y prefieren mantener la relación a su manera, ella habla emocionada mientras él piensa ensimismado:

Evelyn’s talking but I’m not listening. Her dialogue overlaps her own dialogue. Her mouth is moving but I’m not hearing anything and I can’t listen, I can’t really concentrate... Evelyn hasn’t broken her monologue—she talks and chews exquisitely—and smiling seductively at her I reach under the table and grab her thigh, wiping my hand off, and still talking she smiles naughtily at me... I keep studying her face, bored by how beautiful it is, flawless really, and I think to myself how strange it is that Evelyn has pulled me through so much; how she’s always been there when I needed her most... I haven’t interrupted Evelyn—she’s unstoppable, a machine—and she continues talking. (123)

Pero, ¿qué opina Evelyn de Bateman? Cuando Timothy le dice bromeando que su novio es un extraterrestre ella lo defiende diciendo “leave Patrick alone. He’s the boy next door...You’re not an extraterrestrial, are you honey?” (18). Siempre que Bateman sea víctima de comentarios sarcásticos ella asumirá este rol de madre defensora: “Patrick is not a cynic, Timothy. He’s the boy next door, aren’t you honey?” (20)

El chico de al lado, the boy next door, es el término empleado en inglés para describir a una persona tranquila, inofensiva, pacífica, cooperativa. Eso nos hace entender que mientras Evelyn se deja seducir por Tim y otros hombres con

quienes comparte su ambiente de trabajo, en Patrick sólo ve al hombre que requiere y ofrece protección, quien puede ayudarla en momentos de necesidad, a quien puede llamar cuando tiene miedo:

Evelyn comes in on the call waiting of my third line...She's staying at the Carlyle since the woman who lives in the brownstone next to hers was decapitated and this is why Evelyn's all shook up. She couldn't deal with the office today so she spent the afternoon calming herself with facials at Elizabeth Arden. She demands that we have dinner tonight...

"I wanted to come over," she says in a whiny, little-girl tone. "I was scared. I still am. Can't you hear it in my voice?"

"Actually, you sound anything but."

"No, Patrick, seriously. I'm quite terrified," she says. "I'm shaking. Just like a leaf I'm shaking. Ask Mia, my facialist. *She* said I was tense."(117-118)

No distingue en Patrick a un hombre con el cual se pueda tener sexo—a pesar de sus músculos bien definidos y su bronceado—sino a un confidente con quien puede discutir las cosas que le preocupan, incluido el tema de las enfermedades de transmisión sexual, específicamente el SIDA:

I pull my Armani shirt up and place her hand on my torso, wanting her to feel how rock-hard, how *halved* my stomach is, and I flex the muscles, grateful it's light in the room so she can see how bronzed and defined my abdomen has become.

"You know, she says clearly, "Stash tested positive for the AIDS virus. And..." She pauses, something on the screen catching her interest; the volume goes slightly up and then is lowered. "And...I think he will probably sleep with Vanden tonight."

"Good," I say biting lightly at her neck, one of my hands on a firm, cold breast.

"You're evil," she says, slightly excited, running her hands along my broad, hard shoulder.

"No," I sigh. "Just your fiancé."

After attempting to have sex with her for around fifteen minutes, I decide not to continue trying.

She says, "You know, you can always be in better shape." (23-24)

No encuentra en Patrick al amante ideal sino al hombre con el cual se puede casar para cumplir con otra de sus metas. El matrimonio para ella no es una ilusión o cuento de hadas, como la sociedad supone que sea para toda mujer. Evelyn no ve en la unión matrimonial una institución sino otra oportunidad para

demostrar su nivel de competitividad ante otras personas de su entorno que han decidido casarse. Sólo pensarlo consume una enorme cantidad de su energía y su tiempo, pero es en estos instantes cuando demuestra estar más segura de lo que quiere. Como mujer joven está consciente de que, así como ahora tiene un novio, en algún momento deberá tener un esposo. Con motivo del matrimonio de Jayne Simpson ella comenta:

Jayne Simpson's wedding was so beautiful," she sighs. "And the reception afterwards was wild. Club Chernoble, covered by Page Six. Billy covered it. *WWD* did a layout...Weddings are so romantic. She had a diamond engagement ring. You know Patrick I *won't* settle for less," she says coyly. "It *has* to be a diamond." Her eyes glaze over and she tries to recount the wedding in mind-numbing detail... "I'd want a zydeco band, Patrick. That's what I'd want...or mariachi. Or reggae. Something ethnic to shock Daddy. Oh I *can't* decide...Oh, and lots of chocolate truffles. *Godiva*. And oysters...*Pink tents*. Hundreds, *thousands* of roses. Photographers...We'll get *Annie Leibovitz*," she says excitedly. "And we'll hire someone to *videotape* it!" (123-124).

Sin embargo, necesita del bueno de Bateman, *the boy next door*, para lograr llevar a cabo su más ambiciosa recepción, su boda. Así que le propone a su novio-socio que deberían casarse. Esta sería la segunda vez que Patrick debe enfrentar el tema del matrimonio. Ya lo hizo con Courtney poco antes de su matrimonio con Luis. Pero esta vez es su propio matrimonio el que se está discutiendo. No lo había pensado antes. "Are you proposing *to me*?" Dice riendo, "tratando de comprender este razonamiento". "Why *not*?" le pregunta Evelyn con petulancia. "Because trying to fuck you is like trying to French kiss a very small and lively gerbil?" piensa Patrick, reservándose de nuevo su sarcástica opinión, emitiendo sólo un indiferente "I don't know" como respuesta. (125)

Evelyn conoce uno de sus puntos débiles. Trata de hacerlo cambiar de opinión al tocar un tema delicado como la edad. Ambos están a punto de cumplir treinta

años, y eso representa el límite entre la juventud y la vejez, el fin de los mejores años de su vida:

"What are you going to do?" she asks. "Wait three years until you're thirty?" "Four years," I say, glaring. "It's *four* years until I'm thirty."
"Four years. Three years. Three *months*. Oh god, what's the difference? *You'll* still be an old man."(125)

Efectivamente, tener más de treinta dentro de la sociedad presentada por Easton Ellis en *American Psycho* es un pecado contra la carne y contra el espíritu. Con respecto al *envejecimiento de las generaciones* dice el antropólogo norteamericano Ashley Montagu:

There is no profit in it; the profits are all to the industries that cater to the young or would-be young. To be young, to be beautiful, to be handsome—what else matters?... The emphasis on youthfulness is an evidence of insecurity, a fear of aging, of not being in the swing, of becoming superfluous, and ultimately an unwillingness to face the fact of human mortality. These are immature attitudes and reflect the failure of a culture to prepare its members to be their age and to define for them, and enable them to play, the roles appropriate to their age. (1967: 178)

Es importante notar la vigencia de sus observaciones a pesar de que aludía a una época anterior a la de los yuppies. El comportamiento de estos personajes en los años ochenta se inscribe claramente dentro de la descripción de Montagu, lo cual hace pensar que, en lugar de resolverse el problema, éste se ha intensificado aún más, al punto que representa uno de los temas más críticos de su entorno.

Patrick, a su vez, también conoce el punto débil de Evelyn. Sabe que es una mujer joven y hermosa, y ha detectado su necesidad de figurar y ser el centro de la atención. Por eso trata de explotar este recurso para sacarla de su fiesta de navidad y poder tener un momento a solas, fuera de sus excentricidades y sus

dominios, “away from sushi and elves and...stuff”. Pero ella no entiende, se siente confundida, fuera del manejo de la situación, y eso le preocupa.

Esta no es más que una de las tantas oportunidades en las cuales Bateman intenta sacar a Evelyn de su mundo estéticamente perfecto para salvar lo que existía entre los dos. Parece ser el único en notar que algo no anda bien. En otra ocasión le propone irse de vacaciones en el verano, y ella lo acepta:

I needed a vacation. I need to go to the Hamptons. I suggested this to Evelyn and, like a spider, she accepted. The house we stayed at was actually Tim Price's, which Evelyn had the keys to for some reason, but in my stupefied state I refused to ask for specifics. (279)

Aunque la sombra de Price los persigue hasta el punto de convertirse en *el techo* para el tan necesitado momento a solas, Bateman intenta salvar lo que existía entre los dos. Nos dice Patrick que hablaron con mucho romanticismo, montaron bicicleta, trotaron, desayunaron en la cama. Incluso confiesa que le compró un cachorro, quizás porque recordó que Courtney pensaba comprar uno, y le pareció buena idea usar ese detalle para reconquistar a Evelyn.

Lamentablemente, lo que había comenzado muy bien como rescate de la relación sólo pudo lograr el efecto contrario:

But soon we stopped lifting weights together and swimming laps and Evelyn would eat only the dietetic chocolate truffles...complaining about weight she hadn't gained... Evelyn soon started talking only about spas and cosmetic surgery and then she hired a masseur... Eventually I drowned the chow, which Evelyn didn't miss; she didn't even notice its absence. (280-282)

Todo su esfuerzo solo había servido para demostrarle que, como quiera que llamen lo que existía entre ellos, no podía durar más. En este momento Bateman comienza a considerar la posibilidad de poner fin a una relación que intentó salvar

en varias ocasiones por el bien de la imagen social de ambos, pero no obtuvo ningún resultado.

La última vez que se encuentran en un restaurante Evelyn continúa con su actitud impasible, pero Bateman va preparado para poner fin a lo insalvable. Mientras ella lo regaña porque no deja de mirarle los senos, él se describe como un “automaton, only vaguely paying attention to Evelyn.” (332)

No deja de observarla y decepcionarse de lo que una vez lo atrajo a ella. Como si la relación hubiera llegado a la encrucijada por desgaste y negligencia, Bateman transforma en negativo todo lo que anteriormente era positivo:

I notice her lack of carnality and for the first time it taunts me. Before it was what attracted me to Evelyn. Now its absence upsets me. Seems sinister, fills me with a nameless dread. (334)

Se atreve incluso a bromear al pensar que el mejor método anticonceptivo empleado por ellos es justamente la privación del sexo.

Pero la gota que derrama la copa de champaña es precisamente la presión de Evelyn para que él se comprometa seriamente. Hasta entonces ella no se había dado cuenta de cuanto se había consumido la empresa que compartían. Bateman ya no la ve como socia sino como una interesada por tanta insistencia en una union que no tiene base compartida: “For the first time I notice that she has been eyeing me for the last two years not with adoration but with something closer to greed” (338). Esto nos recuerda que también Courtney despertó dudas en él por su comportamiento, lo cual le hacía pensar que ella sólo tenía un interés sexual.

Es así como vemos a un Bateman franco, directo e implacable, quizás en uno de los pocos momentos que decide afrontar la realidad con madurez y poner término a algo que no tiene razón de ser, mientras Evelyn lo contiene con las evasivas que habían dado buenos resultados hasta entonces:

“I think, Evelyn, that... we've lost touch.”

“Why? What's wrong?” She's waving to a couple...

As usual, Evelyn misses the essence of what I'm saying, and I wonder how long it will take to finally rid myself of her.

“We need to talk,” I say quietly.

She puts her empty water glass down and stares at me. “Patrick,” she begins. “If you are going to start in again on why I should have breast implants, I'm *leaving*,” she warns.

I consider this, then, “It's over, Evelyn. It's all over.”

“Touchy, touchy,” she says, motioning to the waiter for more water.

“I'm serious,” I say quietly. “It's fucking over. Us. This is no joke.”

She looks back at me and I think that maybe *someone* is actually comprehending what I'm trying to get through to them, but then she says, “Let's just avoid the issue, all right? I'm sorry I said anything. Now, are we having coffee?” Again she waves the waiter over. (338)

Finalmente Patrick siente que ha captado la atención de Evelyn, al tiempo que ella comienza a comprender que Patrick no está bromeando, que *el chico de al lado* realmente pretende deshacerse de ella. No lo puede concebir. La frase terminal de Bateman “I don't think we should see each other anymore” llega a sus oídos como la alarma de un reloj despertador luego de una noche de dulces sueños. No va a permitirle que termine otro de sus proyectos sociales como hizo con su fiesta de navidad. Para evitarlo recurre a su última alternativa, el recurso ideológico de la *victimización*—rechazado anteriormente por Courtney ante el mismo Bateman—para ver si de esta manera logra hacerle cambiar de opinión.

Sin embargo, él no cae en el juego y simplemente continúa descargándola, como si deseara aprovechar una de las pocas oportunidades en las cuales sus pensamientos se convierten en palabras que cortan como cuchillas afiladas:

Are you still seeing your shrink? I ask...
“Why do you ask?”
“Because I think you need to see someone,” I begin, hesitantly, honestly. “I think you are emotionally unstable...”
Finally she looks at me, confused, and murmurs, “You’re really serious, aren’t you?”
“Yes,” I say. “I am.”
“But...what about us? What about the past?” she asks blankly.
She narrows her eyes with suspicion. “Do you have something against me Patrick?”
And then the hardness in her face changes instantaneously to expectation, maybe hope.
“Evelyn,” I sigh. “I’m sorry. You’re just... not terribly important... to me.”
Without missing a beat she demands, “Well, *who* is? Who do you think *is*, Patrick? Who do you *want*?”...
“...Oh forget it. I want it over. I need sex on a regular basis. I need to be distracted.”
In a matter of seconds she becomes frantic, barely able to contain the rising hysteria that’s surging through her body. I’m not enjoying it as much as I thought I would. “But what about the past? Our *past*?” she asks again, uselessly...
“...we never really shared one,” I say, keeping my voice from rising (339-340)

Una vez más Patrick prefiere dejar pasar el compromiso que implica compartir una relación con una mujer. Quizás fue la presión de Evelyn la que lo hizo cambiar de opinión acerca de su relación social artificial. Tal vez fue que decidió asumir su realidad con firmeza y serenidad, como lo hizo ante Courtney la última vez que se vieron. Lo cierto es que esta determinación no se volverá a ver en Bateman al momento de afrontar otras situaciones que requieren igual entereza y decisión. Como él mismo dice, “to Evelyn our relationship is yellow and blue, but to me it’s a gray place, most of it blacked out, bombed...”

Pero Patrick tampoco ganará esta batalla contra el sexo opuesto. Cuando se despidió de Courtney para no verla más perdió una amante mientras ella ganaba un esposo, estabilidad social y profesional, y la realización de sus planes

personales. En este caso, es él nuevamente quien decide terminar la relación, pero muy a su pesar, será Evelyn quien sacará el mejor partido de la situación.

En efecto, lo que para ellos en privado representó la humillación de Evelyn y el triunfo de Bateman, queda registrado de otra manera en su círculo de amigos.

Ella logra lo que siempre quiso—quedar bien ante los demás—mientras Patrick no puede evitar su sorpresa cuando uno de sus colegas le dice honestamente lo que en su ambiente opinan de él con respecto a su relación con Evelyn:

“Bateman’s such a bloody ass-kisser, such a brown-nosing goody-goody...

”What are you *talking* about? Bateman is *what?*”

“Oh good god, man. Why else would Evelyn Richards dump him? You know, really. He could barely *pick up* an escort girl.” (388)

1.3 JEAN

La secretaria ejecutiva de Patrick se llama Jean. Se puede decir que junto a la madre son los únicos personajes femeninos que no cumplen con el exigente perfil del sofisticado y exclusivo entorno en el cual se desenvuelven.

Irónicamente, los yuppies en la novela tienden a pasar más tiempo entre modelos, actrices, damas de compañía y sus colegas femeninos que con sus secretarías en la oficina. Ellas son sólo simples empleadas a cargo de una tarea que, desde su óptica, es incomprensible, tediosa e insignificante.

Patrick la describe con mucha indiferencia y desinterés al llegar a su oficina:

My secretary...sits at her desk and this morning, to get my attention as usual, is wearing something improbably expensive and completely inappropriate... I pull my Walkman off... as I approach her desk. She looks up and smiles shyly.

"Late?" she asks.

"Aerobics class." I play it cool. "Sorry. Any messages?" (64)

Para él las secretarías no son más que seres *comunes*: no tienen dinero para ir a sitios costosos, comprar ropa de marca o ir al gimnasio. Son personas aburridas que se pierden entre archivos y carpetas, sentadas ante el computador, y deben enfrentar y *filtrar* los clientes para atender sólo a aquellos que el jefe le indica:

"Spencer wants to meet you for a drink at Fluties Pier 17," she says, smiling.

"When?" I ask.

"After six."

"Negative," I tell her as I walk into my office. "Cancel it."

She gets up from behind her desk and follows me in. "Oh? And what should I say?" she asks, amused.

"Just...say...no." (64)

Sin embargo, hay actividades invaluableles que Patrick reconoce en Jean. Ella es la persona que logra hacer reservaciones en los restaurantes más concurridos y exóticos de Nueva York:

She just stands there waiting for instructions. I sigh and place my hands together...
“Okay, Jean,” I start. “I need reservations for three at Camols at twelve-thirty and if not there, try Crayons. All right?”
“Yes sir,” she says in a joky tone and then turns to leave.
“Oh wait,” I say, remembering something. “And I need reservations for two at Arcadia at eight tonight.” (65)

También es *a doll*, una persona servicial y encantadora que lo mantiene al día con las actividades que tiene que hacer, por muy banales que sean; la persona de confianza que puede averiguar información sobre las cuentas que llevan otros colegas o los precios de cosas extravagantes como una cama para bronceado.

Patrick ve algo más en Jean. Está convencido de que ella está enamorada de él. Siempre que la describe agrega esta frase como rasgo característico: “My secretary, Jean, who is in love with me...” y, misteriosamente, complementa su pensamiento con una declaración que no podrá ser comprendida sino hacia el final de la historia, “and who I will probably end up marrying.” (64)

Esta es la única vez en la cual piensa en el matrimonio sin ningún tipo de presión externa. En las otras dos ocasiones son Courtney y Evelyn quienes lo incomodan al mencionar el compromiso conyugal y lo llevan a alejarse de la amante y terminar con su novia. Lo más interesante y enigmático de esta idea es la posibilidad de desear compartir tal experiencia con una persona hacia la cual no ha expresado ningún tipo de afecto o consideración hasta el momento, que no pertenece a su círculo de amigos o comparte su nivel de vida.

Está seguro de que Jean lo ama profundamente porque lo adula y le dice cumplidos sobre su aspecto físico: “You look nice today’, she says before leaving. She’s right, but I’m not saying anything” (65). No sabe actuar ante los comentarios

positivos, pero le agradan, aunque es incapaz de actuar con igual galantería. Entre las mujeres con quien comparte su tiempo, Jean es la única que le dice algo agradable sobre su cuerpo. Courtney sólo lo utiliza para saciar sus deseos sexuales, pero nunca le dice nada sobre su aspecto viril, o le muestra admiración por su físico. Evelyn, con el desinterés que la caracteriza, ve sólo aquello que Patrick aún no ha adquirido y le resta importancia a su definición muscular y su bronceado al decirle “you know, you can always be in better shape”.

En cambio Jean lo hace sentir atractivo, deseado y querido. Con respecto a la cama de bronceado que quiere comprar, le pregunta si lo cree loco por desear algo tan poco habitual. Ella responde: “It is a little unusual... but no, of course not. I mean how else are you going to keep up that devilishly handsome skin tone?” Ante un piropo tan sincero, Bateman no sabe como responder, solamente le dice “Good girl”, cuando en realidad piensa “I have a great secretary... and I am vaguely touched by her almost total devotion to me. I can't help but be flattered”.

(66)

Le encanta cuando lo hacen sentir importante, le gusta que lo halaguen, disfruta la devoción que Jean le manifiesta, pero no le devuelve los cumplidos sino que por el contrario es muy crítico sobre su manera de vestir. En una suerte de consejo/crítica le dice “don't wear that outfit again... you're prettier than that” con la misma pasividad con la cual le agradece un servicio eficiente: “Thanks for the Ransom file.” Está convencido de que al día siguiente hará lo que le ha pedido, pues entiende que para Jean lo más importante es hacerlo sentir bien. Es la única

mujer que lo escucha y atiende, la única que oye sus problemas, que conoce su pasión por el *Patty Winters Show* o el alquiler de películas.

Jean, *my secretary who is in love with me*, es la persona que lo saca de su mutismo e insensibilidad con sus comentarios y su sencillez. En ocasiones pretende ignorarla mientras está absorto en sus pensamientos, pero ella continúa ahí, incomodándolo con su presencia, recordándole que tiene trabajo que hacer, que su estado de ánimo no es el más agradable. En fin, Jean actúa como la conciencia que lo devuelve a la realidad cuando está ensimismado y distante:

She stands there, in front of me, oblivious to my pain, a file in her hand.
After pretending to ignore her for close to a minute, I finally lower my sunglasses and clear my throat. Yes? Something *else*? *Jean*?
“Mr. Grouchy today.” She smiles, placing the file timidly on my desk, and stands there expecting me to...what, amuse her with vignettes from last night?
“Yes, you *simpleton*. I am Mr. Grouchy today,” I hiss, grabbing the file and shoving it in the top desk drawer. (105)

Jean es la única que ha estado presente en los momentos de crisis existencial, quien responde el teléfono cuando llama sin saber a quien en medio de un ataque de ansiedad. Es probable que, en el fondo de la conciencia de Patrick, Jean sea la persona de confianza a quien llamar cuando realmente siente necesidad de ayuda y afecto. Lo primero que le dice al reconocer su voz es “Jean, I need help.”

Esto coloca a Jean en una posición significativamente importante pues, entre tantos amigos, su terapeuta, su novia, su madre o su abogado, él termina llamando a su secretaria, la única persona que no pertenece a su ambiente, pero que le ha demostrado una devoción incondicional y ha estado a su lado en los momentos de mayor dificultad.

Quizás por esta razón decide invitarla a cenar una noche. Observa a Jean, que está sentada en su escritorio lleno de documentos que debe revisar, y al principio decide ignorarla como siempre. Sin embargo, luego piensa que quizás no esté bien rechazar su compañía cuando en realidad se siente “kind of lonely”.

Desde este momento Patrick comienza a sentir cambios en su personalidad, estado de ánimo y perspectivas de vida. Jean le enseña que lo más importante no es entrar juntos en el restaurante de moda sino el simple hecho de *andar juntos*. Mientras Patrick se siente humillado y devastado porque los echaron del restaurante donde pretendían entrar sin reservaciones, ella lo saca de su aturdimiento haciéndole entender que la situación fue realmente divertida:

Jean skips down the street laughing, pulling me along, and when I finally notice her unexpected mirth, between giggles she lets out “That was so funny” and then, squeezing my clenched fist, she lets me know “Your sense of humor is so *spontaneous*.” (261)

Esa misma noche, en otro restaurante menos popular, Jean se siente de muy buen humor porque finalmente ha captado la atención de su jefe. Patrick le hace preguntas sobre su vida y se siente consternado al escuchar la cantidad de actividades que Jean quisiera realizar, especialmente cuando le dice: “I’m at a point in my life where there seems to be a lot of possibilities” (262). Él sólo alcanza a decir “I think it’s also important for people to realize their limitations”.

En el fondo quizás es él mismo quien siente los límites de su comprensión pues no puede concebir que una persona con mucho menos dinero y éxito del que él ha logrado se exprese con tanta pasión sobre sus planes futuros, aún cuando parecen bastante remotos. Hasta entonces Patrick no había pensado en planes

futuros. Se limitaba a vivir su vida diaria intensamente pero no se le había ocurrido que se pudiese planificar el porvenir.

Probablemente esta demostración de optimismo le dio la confianza necesaria para preguntarle cosas más íntimas como: “Do you have a boyfriend?’ She smiles shyly, blushes, and then says, ‘No. Not really.’ ‘Interesting,’ I murmur.” Pero lo más sorprendente no es el hecho de que haga preguntas sobre la intimidad de otros sino que responda preguntas sobre la propia. Esto lo logra Jean al preguntarle: “Are you seeing anyone? ...I mean, seriously?” Su respuesta viene cual evasiva, pero no deja de revelar lo que siente: “I just want to have a meaningful relationship with someone special,’ and before she’s allowed to respond I ask her what she’s going to order” (263).

Evidentemente no queda claro si la respuesta es una declaración bastante indirecta, un reto o simplemente una confesión, lo que si es cierto es que este es el único momento hasta ahora en el cual Patrick ha expresado a alguien lo que siente, que ha logrado transformar en palabras lo que pasa por su mente, lo cual es ya una expresión de confianza muy importante hacia Jean.

Desde ese momento en adelante se rompe el hielo y la formalidad y jerarquía que los separaban como jefe y empleada abren paso a lo que se podría considerar como el nacimiento de una amistad sincera y desinteresada. Él la acompaña a su apartamento y, aunque ella lo invita a subir, decide no aprovecharse de la ocasión y busca varias excusas para rechazar su invitación. Finalmente, cuando decide irse ocurre algo curioso:

And though it has been in no way a romantic evening, she embraces me and this time emanates a warmth I'm not familiar with. I am so used to imagining everything happening the way it occurs in movies, visualizing things falling somehow into the shape of events on a screen, that I almost hear the swelling of an orchestra, can almost hallucinate the camera panning low around us, fireworks bursting in slow motion overhead...But my embrace is frozen and I realize...that she is kissing me on the mouth and this jars me back into some kind of reality and I lightly push her away... "Listen, I've got to go," I say, checking my Rolex... "Okay," she says, composing herself. "Bye." "Night." (265)

Hay sentimientos encontrados en Patrick, emociones que no había advertido antes. Debe admitir que el abrazo de Jean le hace sentir un calor poco familiar, se siente como en una película, alucinando fuera de la realidad. Quizás fue demasiado para una sola noche y por eso decide regresar a su apacible existencia y evitar adentrarse mucho en sensaciones hasta ahora desconocidas.

Después de esa noche quedará marcado. Mientras regresa a casa en taxi se imagina "running around Central Park on a cool spring afternoon with Jean, laughing, holding hands. We buy balloons, we let them go" (266). Una sola velada con Jean le ha hecho expresar sinceramente lo que piensa, vivir sensaciones que ni con drogas había conocido; cambiar hasta sus pensamientos. Ni Courtney ni Evelyn supieron lograr esto en él, sólo Jean, *my secretary, who is in love with me*.

Bastó esa noche y su ruptura con Evelyn para aceptar a Jean como su pareja. Saldrán como novios adolescentes, se verán en lugares abiertos en días soleados, buscarán figuras en las nubes, se detendrán en un café al aire libre mientras deciden que película ver, si hay exhibiciones en algún museo o simplemente para luego caminar en el zoológico. Patrick no deja de ser un pensador, pero ahora le pasan por la mente algunas ideas positivas, al notar que "Jean is looking good, like she's been working out". (372)

Ella no ha cambiado un ápice, pero ha logrado cambiarlo considerablemente. A diferencia de Courtney y Evelyn, Jean adora la apariencia física de Patrick y se lo hace saber en todo momento: “You don’t need to lose any weight... You look great, very fit”. Se siente bien aunque no lo expresa, sabe que hacen una buena pareja. En estos momentos parece no pensar en la diferencia de contextos sociales a los que cada uno pertenece. Sigue simplemente viviendo su presente de manera intensa, pero con una persona diferente.

Cuando Jean le dice “I just want to know what you want to do,” él responde sarcásticamente “To live happily ever after, right? ...That’s what I want’. I stare at her hard, for maybe half a minute, before turning away”. Pero para Jean lo que expresó con los ojos fue aún más revelador que sus palabras. Comienza así un diálogo íntimo y sincero entre los dos. Él insiste en una visión pesimista del mundo mientras ella le ofrece la contraparte optimista, la luz que siempre había necesitado en medio de la oscuridad en la cual vivía:

“Come on, smile,” she urges sometime later. “You have no reason to be so sad.”
“I know,” I sigh, relenting. “But it’s... tough to smile these days. At least I find it hard to. I’m not used to it. I guess. I don’t know.”
“That’s... why people need each other,” she says gently, trying to make eye contact...
“Some don’t...Or, well, people compensate... They adjust... People can get accustomed to anything, right? ...Habit does things to people...”
“I don’t know. I guess... but one still has to maintain... a ratio of more good things than... bad in this world,” she says... “Haven’t you ever wanted to make someone happy?” She asks.
“What?” I ask, trying to pay attention to her.
Shyly, she repeats herself. “Haven’t you ever wanted to make someone happy?” (373)

Nuevamente Patrick siente confusión y que lo invaden emociones extrañas. La observa y siente que una fría ola de terror lo baña, dosificándolo. Es la tercera vez que se siente presionado por alguien del sexo opuesto. Courtney quería que se

comprometiera seriamente con ella y abandonaría la idea de casarse con Luis; Evelyn quería que se casara con ella porque ya se acercaban a los treinta. Ambas propuestas las rechazó tajantemente. Sin embargo con Jean es diferente. Le hace pensar cosas que antes no había considerado ni siquiera remotamente. Nunca se le había ocurrido que la gente pudiese ser buena o que el hombre fuese capaz de cambiar, o que el mundo llegase a ser un mejor lugar.

Cuando Jean finalmente se le declara: "I've learned what it's like to be alone and... I think I'm in love with you", Patrick desea saber por qué lo quiere de esa manera, bien sea porque quiere seguir sintiéndose halagado, o tal vez porque quiere escuchar las cosas que lo pueden hacer cambiar y ser un hombre distinto:

Well... you're... concerned with others... That's a very rare thing... You're sweet... Sweetness is... sexy... I don't know. But so is *mystery*. And I think... *mystery*...you're mysterious... and you're considerate... and I think shy men are romantic. (377-378)

Patrick siente que este es un momento crucial de su vida. Por primera vez ve a Jean tan desinhibida y siente que no la puede controlar, que es fuerte y lo quiere arrastrar a un nuevo territorio que no es familiar, lo posee la temida incertidumbre de un mundo totalmente distinto. Siente que ella quiere reorganizarle la vida de manera significativa. Lo debilita, como si tuviera la facultad de decidir quien es él realmente, y lo peor es que comienza a sentir que lo atormenta la conciencia, que algo se comprime dentro de su cuerpo, pero al mismo tiempo comienza a considerar la posibilidad de escuchar a Jean, de aventurarse en los terrenos desconocidos que ella le ofrece. Piensa:

I might have the capacity to accept though not return her love and though the coldness I have always felt leaves me, the numbness doesn't and probably never will. (379)

En su mundo interior algo le dice que cambia, que no siente la frialdad de antes, la imagina y en sus pensamientos “ella huele a limpio, como el té... y es aburridamente hermosa.” Como escenas en cámara rápida de una película de acción analiza su situación: “Why not end up with her? En su mente sólo encuentra respuestas favorables: She has a better body than most other girls I know. Another one: everyone is interchangeable anyway. One more: it doesn’t really matter”.

Finalmente se deja envolver por las emociones desconocidas que Jean le ha presentado y, sin interrumpir el silencio que reina en la mesa, suspira y toma su mano, “small and hard”. Permanecen así durante mucho tiempo. No ofrece resistencia, se ha rendido esta vez. Entonces ocurre la visión del niño.

No tiene nada de extraño ver a un niño en un coche, en realidad es casi habitual ver a las parejas que pasean a sus hijos en un día soleado. Sin embargo, es ahora cuando Patrick lo ve fijamente y tan de cerca. En ese café, en ese momento, tomado de la mano con Jean, se da cuenta de que existen como tal, que una mujer y un hombre, *una pareja*, puede dar ese pequeño fruto que ellos tienen ante sus ojos. Tantas emociones nuevas lo hacen alucinar como si fuera una droga. Está poseído por la opinión optimista de Jean de que están en un momento importante de sus vidas donde se les pueden presentar muchas posibilidades:

The baby stares at Jean and me. We stare back. It’s really weird and I’m experiencing a spontaneous kind of internal sensation, I feel I’m moving toward as well as away from something, and anything is possible. (380)

1.4 MADRE

Un acercamiento al personaje de la madre de Bateman permitirá estudiar el papel que juega la familia dentro del contexto socio-cultural en el que se desenvuelven los jóvenes yuppies de *American Psycho*.

Dice el antropólogo estadounidense Ashley Montagu en su texto *The American Way of Life* (1967: 179) que la cultura estadounidense esta centrada en el concepto de los hijos. Por esta razón toda la sociedad funciona en base a la juventud—la educación, el deporte, la industria, la publicidad, las películas, la televisión, la literatura, todo está orientado hacia el apoyo y la exaltación de la juventud—lo cual estimula una irreverencia implícita y un menosprecio hacia las personas de mayor edad, que se vuelve habitual con el paso de las generaciones.

Esto se ve claramente en la forma como los estadounidenses resuelven el *problema* de los ancianos o *senior citizens* según los nuevos parámetros de lo *políticamente correcto*, con lo cual se cambia un término despectivo mas no la actitud ni la mentalidad discriminatoria de quien la usa.

Cada año, un gran número de padres y abuelos son enviados por sus hijos o nietos a casas de jubilados, geriátricos o *ancianatos*—pagados con su propio dinero—porque ellos están muy ocupados con sus vidas y no se pueden encargar del cuidado y la atención de sus progenitores, que pasan a representar una carga o responsabilidad adicional a su ya bastante agobiada existencia. Para simplificar el argumento, se puede decir que para la mayoría de los jóvenes estadounidenses el anciano no existe, y en caso de existir, no les importa mucho.

Esta característica de la sociedad estadounidense la refleja Easton Ellis en *American Psycho* a través del personaje que representa a la madre de Bateman. Ella se encuentra recluida en un sitio definido en la novela solamente como *the Sandstone*, un hospital donde es residente permanente y tiene su habitación privada. Ahora bien, este podría ser un geriátrico o una institución mental, en realidad no está muy claro en el texto. Lo que si queda bien claro es que ni Patrick ni su hermano Sean quieren encargarse de ella directamente y prefieren dejarla en manos de profesionales que podrán cuidarla mientras ellos continúan disfrutando de su juventud.

En el ambiente creado por Easton Ellis, el popular culto que se rinde a la juventud en la sociedad estadounidense de los ochenta no sólo perjudica a sus principales afectados—las personas de la tercera edad—sino que también impide que aquellos que aún disfrutaban de la efímera juventud se preparen para el proceso natural de envejecimiento y los obliga a concentrar su energía en una infructuosa búsqueda de preservación de la belleza física externa que oculte el avance de los años en los órganos internos.

Ya hemos visto como se preocupa Bateman cuando Evelyn le recuerda que está a punto de cumplir treinta años. Para él, mantener la belleza externa es quizás la tarea más exigente de su vida, sin importar cómo se siente internamente. En uno de sus peores momentos de crisis se consuela pensando:

One night of binging hasn't affected my skin's smoothness or color tone. My complexion is still excellent. Three drops of Visine clear the eyes. An ice pack tightens the skin. All it comes down to is: I feel like shit but look great. (106)

Esto podría explicar porque Bateman le insiste al personal del hospital que sea colocado un espejo en la habitación de su madre. Visitar a su madre es una experiencia traumatizante, no sólo porque ha aprendido a vivir sin ella y verla le trae de vuelta su infancia olvidada, sino también porque ella podría representar una suerte de *retrato de Dorian Gray* el cual le advierte que, a pesar de sus esfuerzos por prolongar la juventud, su destino está frente a sus ojos: la temida vejez.

Evidentemente, dice Montagu, cuando la edad finalmente se apodera de su anatomía, el otrora joven comienza a sufrir traumas de todo tipo, en lugar de lo que pudo haber sido una experiencia enriquecedora y gratificante contenida en la extensión de nuestro horizonte de vida a través del tiempo. (1967: 179)

Lo irónico es que al inicio de este drama existencial es el joven quien quiere ser adulto más pronto de lo posible, como ocurre con los personajes yuppies de la novela. Se hicieron ricos e influyentes a una edad muy tierna, y tienen que aprender sobre la marcha las cosas de adultos que no vienen con el título universitario, el empleo o el dinero. Además, los adultos los apoyan en su búsqueda de una versión virtual de la madurez, sólo para que luego se deshagan de ellos. No es de extrañarse que no se vean muchos adultos en la historia de Easton Ellis.

Sobre este tema, añade Montagu, uno de los errores más indeseables cometidos por los padres es precisamente estimular a sus hijos a asumir roles para los cuales aún no están capacitados por falta de madurez. (1967: 175)

La presión y alteración del proceso de crecimiento físico y psíquico de los hijos ha hecho que el carácter de la familia y los roles de los géneros se modifiquen notoriamente. No solamente cambia la manera de interactuar entre hombres y mujeres, sino también la relación padres-hijos. La novela presenta un ambiente pesado e incómodo en la habitación de la madre de Bateman cuando intentan comunicarse. Ella le dice frases cortas que cuestionan su vida, mientras él responde con evasivas, disgustado porque aun pretende inmiscuirse en su vida:

“You look unhappy,” she says suddenly.

“I’m not,” I tell her with a brief sigh.

“You look unhappy,” she says, more quietly this time. She touches her hair, stark blinding white, again.

“Well, you do too,” I say slowly, hoping that she won’t say anything else.

She doesn’t say anything else (365)

Como en otros casos de la historia de la civilización occidental, la generación de los yuppies en la novela muestra a los hijos como agentes de cambios sociales radicales sin dependencia de sus padres. La figura materna o paterna sólo representa obstáculos e incomodidades y no ejemplos a seguir. Para estos personajes, son las celebridades como Ivana o Donald Trump quienes logran comunicar algo útil. Esto evidencia, junto a la disminución de la dependencia económica del joven adulto y el aumento de la ausencia paternal, una extensión de su inmadurez hacia la vida adulta.

En el pasado el padre era indiscutiblemente el jefe de la familia y un ejemplo para los hijos. Posteriormente, con la ausencia cada vez más prolongada del padre, la madre se convierte en la principal figura de autoridad familiar. Sin embargo, con las nuevas exigencias del competitivo sistema estadounidense y la

incorporación de la mujer al mercado laboral, también desaparece la figura materna de la formación de los hijos, quienes quedan en manos de una niñera adolescente, la televisión o Internet. Como consecuencia esto hace que ellos finalmente sean despojados de los dos ejemplos más representativos de la madurez adulta en base a los cuales podrían moldear su comportamiento futuro.

Cuando Bateman visita a su madre donde está recluida no sabe realmente que hacer. Fue criado de una manera que no le permite expresar abiertamente lo que siente. Y lo que siente es incomodidad y miedo. La ve sentada en su habitación,

Heavily sedated. She has her sunglasses on and keeps touching her hair and I keep looking at my hands, pretty sure that they are shaking. She tries to smile when she asks what I want for Christmas. I'm not surprised at how much effort it takes to raise my head and look at her. (365)

Esta incomodidad frente a la persona que le dio la vida es otra demostración de las consecuencias que pueden tener la independencia y autonomía prematura otorgada a los hijos en un sistema altamente competitivo como el estadounidense.

Para Montagu, esta creciente autonomía de los hijos implica una irreverencia hacia el control y la disciplina que los padres u otros adultos quieran comunicarles. Ven en los adultos inmediatos unos ejemplos muy pobres, y debido a la débil disciplina de tantos padres a la hora de transmitir patrones de conducta a sus hijos, estos tienden a alejarse de ellos u otra figura adulta de autoridad—asociados con debilidad—y aventurarse en una búsqueda indisciplinada y desorientada de sus propios valores (1967: 186). Con frecuencia, la búsqueda e identificación de roles se lleva a cabo entre grupos de jóvenes que son contemporáneos a ellos y que han tenido un éxito notable hasta convertirse en celebridades en diversas áreas.

Esta búsqueda frenética de *modelos* en celebridades y no dentro del entorno familiar se puede notar por ejemplo cuando Bateman reflexiona sobre la carrera musical de Whitney Houston. Acerca del album *Whitney* en general, Patrick nos dice: “It reflects a grownup’s awareness of the world we all live in. She sings and we believe it.” El tema *Where Do Broken Hearts Go* es para él un “emotional statement of innocence lost and trying to regain the safety of childhood.” Y sobre *I Know Him So Well*—que canta a dúo con su madre—dice que es una balada “about...who?—a lover shared? A long-lost father?—with a combination of longing, regret, determination and beauty.” (254-256)

La música de Whitney Houston deja ver varios puntos sensibles en la vida de Patrick Bateman: la conciencia de un adulto en el mundo en que vive, la inocencia perdida, la lucha para intentar recuperar la seguridad que quedó atrás en la infancia, el anhelo, el remordimiento, la determinación y—quizás el tema más delicado—el recuerdo de una figura paterna que perdió hace mucho tiempo.

En efecto, del padre de Bateman no se dice ni se sabe nada en *American Psycho*. Sólo se ofrecen referencias muy indirectas a su existencia. Por ejemplo, cuando se habla del dinero de la familia, Patrick menciona al contador de su padre, Charles Conroy, y al fiduciario de sus bienes, Nicholas Leigh, pero de su padre no ofrece información, ni siquiera el nombre, que profesión tiene o tuvo, o cómo acumuló las riquezas que ahora él y su hermano disfrutan.

Adicionalmente, se puede leer que Sean, el hermano de Bateman, se hospeda en la suite que el hotel Carlyle tiene reservada para su padre, y que la madre tiene sobre su mesita de noche una fotografía de él tomada en las tierras del abuelo en

Connecticut cuando era más joven—“there’s something the matter with his eyes”—al lado de una foto de Sean y Patrick cuando eran adolescentes—“neither one of us smiling”—pero nada más. La figura paterna existe sólo como un referente comercial o parte de un pasado olvidado de la familia. El resto es un misterio.

La ausencia de la figura paterna podría explicar, mas no justificar, la personalidad de Bateman. Montagu opina que una imagen turbia del padre—si es que existe alguna—entre las nuevas generaciones crearía serias confusiones y desórdenes en el hijo. Entre los síntomas presentados por Montagu podríamos citar los que de alguna manera se aproximan a la personalidad de Bateman:

Some of the symptoms shown by boys in such families are nervousness, overprotection, infantilization and fearfulness; depression, crying spells and moodiness, low self-esteem, few friends, shyness, excessive daydreaming; overt anger, headaches, ulcerative colitis, recurrent vomits, tics... (1967: 191)

Montagu hace notar que especialmente el niño que ha sido privado de la presencia del padre en muchos casos no dispone de la oportunidad de identificarse con el sexo masculino. Su investigación le hizo llegar a la conclusión de que esta situación afecta el desarrollo del concepto que el niño pueda llegar a tener de si mismo, así como también afecta la habilidad de llevárselas bien con otras personas, y crece con desconfianza hacia la relación con los otros. La falta de un modelo sexual a seguir también les impide aprender a relacionarse particularmente con las personas del sexo opuesto, contra las cuales pueden llegar a desarrollar una actitud desdeñosa. (1967: 191)

Estos puntos enumerados por Montagu se aproximan al comportamiento de Bateman frente a las personas con quienes interactúa en la novela. En mi opinión como lector, su misoginia, el rechazo al matrimonio y al compromiso formal podrían haberse originado en parte por la falta de un modelo paternal en su vida. Al mismo tiempo, ésta podría ser la causa de otros rasgos de intolerancia que se verán en Bateman a medida que avanza el análisis de su actitud ante los otros grupos minoritarios.

2. LOS OTROS ESTADOUNIDENSES

*What's your reality? It's not real to me
What's your anomaly? It is my destiny
I'm nothing now and I'll be nothing when
This nothing world has its nothing end*
Violent Femmes

El capítulo sobre las políticas económicas del presidente Reagan permitió hablar básicamente sobre el sector más opulento y conservador de la sociedad estadounidense de los años ochenta que inspiró el contexto histórico de *American Psycho*. No obstante, al mismo tiempo que las llamadas *Reaganomics* aumentan la riqueza de las clases más altas, sus consecuencias inmediatas sobre las clases menos pudientes incluyen el aumento de la pobreza extrema, del desempleo y del número de indigentes que deambulan por las calles de las grandes ciudades. En su mayoría, las personas que más se vieron afectadas por estas medidas son de raza negra o inmigrantes. En este capítulo se reflexionará sobre el otro lado de la historia que representan los testimonios de las otras clases sociales, razas y orígenes regionales en la novela.

En ese sentido, trataremos de encontrar las características que dibujan la frontera imaginaria que coloca por un lado menos privilegiado a pobres, indigentes y personas de otras razas y por el otro a las personas con un mejor nivel socio-económico, pero que en el fondo son todos estadounidenses.

Efectivamente, el contexto socio-económico concebido por Easton Ellis en la novela pareciera presentar dos mundos incomunicados, impenetrables el uno para el otro, aún cuando deben convivir en los mismos espacios físicos. La interacción

cotidiana de los personajes en la novela no la determinan los espacios físicos comunes sino la especificidad y el reconocimiento de todos los actores sociales que participan en ellos.

En este capítulo trataremos de estudiar por separado dos de los grupos menos privilegiados pero irónicamente más numerosos en la novela. Iniciaremos con las personas de raza negra o *African Americans* según lo políticamente correcto. Como se dijo en la introducción, se usará el símbolo <@> para crear el género neutro al hablar de l@s negr@s presentad@s por Easton Ellis.

Posteriormente se pasará a los llamados *Homeless, beggars and bums*. El por qué del título en inglés será justificado en su momento, baste saber por ahora que las sutiles diferencias que dan origen a los tres términos en inglés se pierden cuando se intenta traducirlas al español, y por eso se prefirió explicar su significado.

Iniciemos entonces la exploración del mundo de los menos privilegiados, *los otros estadounidenses*, para poder desmontar la ilusión de una oposición bien definida y así lograr finalmente la inclusión de una nueva perspectiva que permitirá ver a los otros en un modo diverso.

2.1 NEGR@S

Muchas personas que se inician en el aprendizaje del idioma inglés se sorprenden ante la gran gama de epítetos que emplean los estadounidenses para referirse a las personas de raza negra, y ante el poder ofensivo que éstos suelen tener al ser usados con juicio de valor. Es importante conocerlos, no para participar en el absurdo juego de *dimes y diretes* de un ambiente de intolerancia racial, sino precisamente para evitar cometer errores culturales al hablar un idioma extranjero, puesto que éstos son en realidad mucho más graves que cualquier otro error gramatical o fonético debido a sus consecuencias inmediatas en las relaciones personales.

A partir del tristemente histórico nombre *negro* dado por los españoles que comercializaban esclavos en América, son muchos los vocablos utilizados inicialmente para denominar y luego para ofender a las personas de piel oscura.

Por supuesto, *nigger* o *niggra* es en realidad el más peyorativo y racista de todos los términos. Pudo haberse originado etimológicamente del latín *níger*, del francés *nègre* o del español *negro*, lo cierto es que se considera extremadamente ofensivo, despectivo y racista. En el pasado se empleaba incluso la palabra *negress* para designar a la mujer de esta raza.

Paradójicamente es importante notar que en la actualidad las personas de raza negra se han apropiado de la palabra como un símbolo de su especificidad, por lo cual no es extraño escuchar que se llamen *nigga* entre sí. El lingüista Tony McEnery busca explicar el cambio de campo semántico al decir que en

oportunidades éstos términos se convierten en un símbolo de identidad y un código reservado de uso exclusivo dentro de un grupo o sub-cultura específica:

You're not expected to use that language: you're asserting membership of a group and that group may not want you to be a part of that group. A really extreme example of that is the word *nigger*. Now, amongst black people, you may find the word *nigger* used very positively, but if a white person then comes along and uses that word, it is grossly offensive and can never be seen as positive. (2001: 36)

Para evitar situaciones incómodas y embarazosas es recomendable hablar de *African Americans* al referirse a las personas de raza negra, puesto que incluso palabras aparentemente neutrales como *black* o *colored* podrían ser ofensivas.

El tema del racismo en Estados Unidos no es nuevo. En efecto, se puede decir que desde el mismo momento cuando desembarcaron los primeros colonos europeos en las costas americanas se pensaba que en nombre de una pretendida superioridad se podía imponer una raza sobre las otras que encontraran a su paso.

Si se avanza en la historia se puede hablar posteriormente de una forma de racismo producto de la colonización por parte de una minoría blanca—como ocurrió en Sudáfrica con la política del *Apartheid*—y otro tipo de racismo que se origina como residuo de la esclavitud tras el descontento creado en la población blanca más conservadora por el reconocimiento de ciertos derechos a quienes solían ser considerados seres inferiores. En Estados Unidos se puede decir que hay un poco de los dos tipos.

Es así como la intolerancia racial de los blancos da origen en el sur del país a una organización secreta de carácter segregacionista y terrorista: el *Ku-Klux-Klan*.

El grupo creado por blancos protestantes el 24 de diciembre de 1865 en Pulaski, Tennessee, era una especie de club de ociosos que pretendía mantener la sumisión de l@s negr@s recién liberad@s, pues consideraban que ést@s debían seguir siendo subordinad@s. Para impedir que ell@s votaran, sus miembros recurrían a la intimidación y a la violencia, vestidos con túnicas y capuchas blancas para no ser descubiertos.

Sus métodos terroristas alarmaron al gobierno, que en 1871 la declaró ilegal y la desarticuló. En 1915 fue reestructurada en Atlanta, Georgia, como una organización pequeño-burguesa—nuevamente protestante y blanca—que ahora ampliaba sus objetivos agregando la xenofobia, el antisemitismo y el ultra nacionalismo para luchar no sólo contra l@s negr@s sino también contra otras minorías, practicando actos intimidatorios como asaltos, malos tratos, mutilaciones y linchamientos. A partir de 1926 el gobierno desencadenó una gran persecución contra la organización hasta lograr su desaparición.

Sin embargo, la historia que Bret Easton Ellis muestra en *American Psycho* plantea el resurgimiento de un nuevo tipo de racismo activo. Si bien Martin Luther King, Malcom X y otr@s líderes negr@s lucharon durante los años sesenta y setenta por la igualdad de razas y la eliminación de medidas discriminatorias de exclusión o segregación, en la década de los ochenta el escritor plantea una versión más sofisticada de la organización racista. Los nuevos practicantes de esta doctrina no viven en el sur del país sino en las zonas más lujosas de Manhattan y cambiaron la túnica y la capucha blanca por trajes de etiqueta de los más prestigiosos sastres y los más elegantes cortes de cabello.

Tal es el caso del personaje Patrick Bateman y su grupo de amigos yuppies, quienes creen fervientemente en la llamada *supremacía blanca*, la cual cobró mayor fuerza durante la década de dominio republicano en Estados Unidos. No es un secreto que las sociedades capitalistas promueven y sirven los intereses de las clases dominantes, más aún cuando quienes gobiernan son políticos conservadores que creen que el mejor sistema es aquel en el cual una pequeña elite decide el futuro de toda una nación.

Los conservadores no creen en los cambios radicales ni en las reformas sino en la subordinación de funciones dentro de la sociedad. Esta subordinación se vincula tanto con la categoría de género y clase como con las diferencias raciales.

Patrick Bateman y sus amigos están convencidos de que l@s negr@s son seres inferiores porque en el sistema económico al cual pertenecen sólo los ven en los niveles más bajos de la cadena de servicios o como mendigos y vagos. Con los extranjeros es distinto, pues es probable verlos compartiendo su propio ambiente de trabajo, y aunque no los toleran, están conscientes de que han llegado hasta ahí y eso no se puede evitar.

Con l@s negr@s la cosa cambia. Constantemente hablan de ell@s de un modo denigrante como para dejar bien claro que hay una distancia económica entre los dos y que debe ser respetada. La palabra *nigger* es empleada sin ningún tipo de reserva a la hora de confrontarl@s. Bateman la aplica con mucha soltura e indiferencia a la hora de describir algunos escenarios en la novela: “Two smart-ass nigger teenagers are ripping off tourists at three-card monte and I have to fight the impulse to blow them away” (385). Sabe que es un insulto provocador y sin

embargo es capaz de decirlo a viva voz aún en presencia de un empleado negro en su ambiente de trabajo:

A black custodian mopping the floor in the men's room asks me to flush the urinal after I use it. "Do it yourself, nigger," I tell him and when he makes a move toward me, the flash of a knifeblade causes him to back off. (297)

Bateman ofende injustamente a la persona que limpia el baño simplemente porque le pidió que bajara el urinario. No puede aceptar que un *nigger* le diga lo que tiene que hacer, menos en ese ambiente. Cuando el empleado—claramente ofendido—se le acerca, Patrick saca un arma que sin palabras le comunica que mantenga su distancia, que le aconseja alejarse o atenerse a las consecuencias. El insulto y la navaja utilizados frente a un hombre de raza negra en su ambiente de trabajo y sin una razón lógica son un ejemplo ilustrativo de este nuevo tipo de KKK empresarial presentado por Easton Ellis.

Incidentes como este se repiten una y otra vez a lo largo de la novela. En otra situación un indigente negro amablemente abre la puerta del taxi para que Bateman y una de sus tantas chicas entren. Luego le dice con mucha cortesía "a tip mister, from you and the pretty lady?" la respuesta de Bateman es un insulto y un regaño: "Yeah, here's a tip: get a real job, you dumb fucking nigger." (211-212)

Los personajes de raza negra son también el elemento principal para hacer bromas, chistes y burlas. Mientras los jóvenes empresarios beben licor y conversan en una de sus tantas salidas nocturnas, Preston decide contarles un chiste sobre el presidente Kennedy y una empleada de color que hacen el amor en la Oficina Oval:

Then JFK goes to sleep and... Pearl Bailey says Mr. President I wanna fuck you again and so he says I'm going to sleep now and in... thirty minutes I'll wake up and we'll do it again but you've got to keep one had on my cock and the other on my balls and she says okay but why do I have to [do that] and he says because the last time I fucked a nigger she stole my wallet. (37-38)

Lo irónico de esta situación es que Bateman—el mismo que ofendió al empleado que limpia los baños y al indigente que fue amable con él llamándolos *niggers*—no encuentra gracioso el chiste y se siente indignado porque sus amigos usan el racismo para divertirse: “Oh Christ, that’s awful. It’s not funny, it’s racist.”

Como se verá más adelante en el caso en que sus amigos hacen comentarios antisemitas, el *deber ser* de Patrick reacciona moralmente cuando se encuentra entre un grupo de personas que lo conocen bien, pues su opinión puede comprometer la imagen que *los otros* tienen de él. En cambio, el *ser* se revela cuando se encuentra a solas o entre extraños que no tienen ningún tipo de opiniones preconcebidas de su persona. En estos momentos llega a ser tan o más antisemita y racista que sus compañeros.

Es así como en una salida romántica con Bethany, una de sus ex novias, Bateman llega incluso al extremo de querer impresionarla con una poesía racista que escribió especialmente para ella. Le entrega el escrito en un trozo de papel y le explica que es una especie de *haiku*, los breves poemas japoneses basados en la diversión. Por supuesto, ella se conmueve mucho con ese detalle—“Oh Patrick, how sweet”—pero después de leer las líneas escritas en el papel se siente desconcertada y ofendida por la posición abiertamente racista de Patrick, quien toca el tema de una manera apasionada pero indolente, como si se tratara de algo despreciable contra lo cual hay que luchar, propaganda racista al máximo:

The poor nigger on the wall look at him
Look at the poor nigger
Look at the poor nigger on the wall
Fuck him. Fuck the nigger on the wall
Black man is debil (233)

Bateman cree tanto en la *supremacía blanca* y la inferioridad de las personas de raza negra que llega a decir que Génesis, el grupo británico de rock sinfónico integrado por músicos blancos, es capaz de lograr más musicalidad al tocar *rhythm and blues*³ que l@s mism@s intérpretes negr@s, repitiendo así el cliché de lo que representó Elvis Presley en los años cincuenta y sesenta, es decir, una excusa para escuchar música negra a través de un cantante blanco:

Take the lyrics to “Land of confusion,” in which a singer addresses the problem of abusive political authority. This is laid down with a groove funkier and blacker than anything Prince or Michael Jackson –or any other black artist of recent years, for that matter—has come up with. (136)

No obstante esta convicción sobre la inferioridad de las personas negras y la generalización de la raza bajo el término *nigger*, Bateman debe flexibilizar su posición cuando se encuentra frente a celebridades de raza negra que han tenido mucho éxito y han mejorado considerablemente su condición socio-económica. Bajo estas circunstancias Patrick se atreve a reconocer su talento y hasta expresa admiración por su trabajo. Esto ocurre en el caso de la cantante Whitney Houston.

Easton Ellis hace una pausa en la trama de la novela para dedicar todo un capítulo a las opiniones de Bateman sobre la cantante, su material discográfico y su vida. El personaje más racista e intolerante de la novela se deshace en elogios hacia esta conocida cantante negra:

³ Música popular afroamericana aparecida en EE.UU en los años cuarenta y cincuenta. Es considerado el estilo musical que dio origen al *rock and roll*.

Whitney Houston is one of the warmest, more complex and altogether satisfying rhythm and blues records of the decade and Whitney herself has a voice that defies belief... [It] is like an instrument—a flawless, warm machine that almost overpowers the sentiment of her music... she would remain the most exciting and original black jazz voice of her generation. (252-256)

Es interesante ver como en este caso no utilizó el término *nigger* sino la palabra *black*. Sería un reto para el traductor si, a la hora de traducir *negro* al inglés, tuviese que tomar en cuenta el contexto y el nivel socio-económico de la persona descrita antes de decidir cual es el término indicado. Como ocurre en el español de Venezuela, a la hora de traducir la palabra *hill* existen dos acepciones posibles según el contexto y el nivel socio-económico de las personas a las que se hace referencia: *cerro*, cuando se habla de zonas populares donde viven los pobres (Cerros del Valle); y *colina* cuando se hace mención a las zonas residenciales donde se establece la clase media y alta (Colinas de Vista Alegre).

De igual manera, la sociedad que Ellis muestra en *American Psycho* ofrece dos tipos de personas de raza negra: por un lado un número muy reducido de *blacks* o *African Americans* que son tolerados por su posición en la sociedad, su nivel económico o la fama acumulada en una determinada carrera. Por el otro tenemos a los *niggers*, es decir, todos aquellos ciudadanos comunes que deben trabajar duro para mejorar su condición socio-económica y se les ve por las calles diariamente—empleados públicos, taxistas, porteros—y por supuesto, un gran número de los ciudadanos pobres afectados por las medidas económicas republicanas que favorecieron a los ricos y aumentaron el desempleo, trayendo como consecuencia altos niveles de desempleo que llevaron a las personas

menos privilegiadas a deambular por las calles y a recurrir a la mendicidad para poder tener con que comer.

El tema de la raza es y será siempre un aspecto delicado de la interacción humana. Todos tenemos prejuicios hacia los demás, todos sentimos un cierto nivel de intolerancia hacia las diferencias, todos llevamos por dentro una cierta cantidad de recelo y desconfianza hacia *los otros*. Sin embargo, es inaceptable el uso del racismo para establecer distinciones culturales, sociales o económicas.

En zoología se emplea el término raza o subespecie para designar al conjunto de individuos de una misma especie, caracterizados por una relativa homogeneidad de tipo morfológica y que al mismo tiempo pueden ser distintos. Partiendo de estas consideraciones parece extremadamente simple subdividir igualmente el género humano, la especie *homo sapiens*, en razas. Pero todo intento ha demostrado ser científicamente insostenible porque, a diferencia de otras especies animales cuyas subespecies se han originado gracias al aislamiento geográfico, la humana se ha mezclado enormemente en el curso de los siglos y continúa mezclándose en todas sus variedades.

Muchas de las ciencias naturales como la anatomía comparada, la paleontología y la genética han llegado a la conclusión de que más allá del puro aspecto exterior es imposible reconocer en modo científico grupos raciales al interno de la humanidad. A esto podemos agregar la declaración de 1950 hecha por la UNESCO sobre la raza y las diferencias raciales (citado en Plaza&Janés ed., "Raza", *Enciclopedia Visor*, 1999), que deja sin fundamento científico cualquier doctrina que pretenda atribuir a la diferencia de razas algún problema de

actitud o de tipo intelectual y psíquico. Se debe afirmar que entre las diversas razas no existe ninguna diferencia de carácter psicológico o intelectual.

Según Donna Haraway, PhD en Biología de la Universidad de Yale, “it is ‘irrational’ to invoke concepts like primitive and civilized” cuando se habla de razas (1998: 610). Sería tan insensato como decir que pertenecer a un grupo étnico dado determina los niveles de desarrollo y sub-desarrollo de un país.

El racismo en todo caso termina siendo una falta de conciencia social presente en todo el mundo contemporáneo. En mi opinión, no es más que un complejo de inferioridad, temor de comparación y derrota que se esconde tras una pretendida superioridad que empíricamente justifica el derecho de que una raza domine a otra.

En palabras de Ashley Montagu, “the easiest thing in the world is to be a racist. All that one requires is a capacity for feeling inferior and the ability to project that feeling on others” (1967: 234). En cambio, es más difícil aceptar y respetar la especificidad y las diferencias sin hacer uso de argumentos discriminatorios, estructuras piramidales u oposiciones binarias distribuidas en manera desigual.

2.2 HOMELESS, BEGGARS AND BUMS

El subtítulo se mantiene en inglés por lo específicos que son los términos que describen a este grupo de personas y lo poco ilustrativos que son sus equivalentes en español. Por tal razón, en lugar de una traducción mecánica e inmediata, será mejor comprender el significado de las palabras en el idioma original.

Homeless se usa para categorizar a todas aquellas personas que no tienen hogar. La diferencia entre *house* y *home* es esencial en este caso. En inglés una persona puede llamar casa, *house*, cualquier lugar donde se pueda pernoctar, cualquier espacio físico bien definido—debajo de un puente, una caja de cartón, un carrito de mercado o un banco en una plaza—pero un hogar, *home*, un lugar donde puedan sentirse seguros, felices, cómodos, con una familia que los quiera, en resumen, el ideal *home sweet home*, ese no lo tienen, y difícilmente lo tendrán en una sociedad que es indiferente e intolerante ante su presencia.

Por su parte *beggars* tiene como raíz el verbo *to beg*, es decir, rogar, implorar, mendigar, pedir limosna, pordiosear. No podría ser más explícito. En cambio a la hora de traducir el término *bum* los diccionarios sólo ofrecen como posibles acepciones los epítetos vagabundo, vago, holgazán, pobre diablo o borrachín. Esto en vista de que el sustantivo es empleado para generalizar especialmente a los hombres que no tienen un empleo ni un hogar, por lo que deambulan por las calles pidiendo dinero que es utilizado principalmente para comprar bebidas alcohólicas. Al respecto Thomas Harris, en un pasaje de la novela *Hannibal*, nos ofrece una clara visión de estas personas asumiendo el rol del otro y buscando

comprender su visión del mundo: “If I leave some money out there, will you buy some food?’ Starling said. ‘No, I’ll buy liquor. You can find food. You can’t find liquor.’” (2001: 93).

Las diferencias entre los tres términos son muy sutiles, pero existen. Una persona sin hogar no anda necesariamente pidiendo limosna; por su parte, un limosnero, aunque pide dinero, no se puede decir que sólo lo use para comprar bebidas alcohólicas, y un vago no siempre es un *vagabundo borrachín*, sino que puede efectivamente ser una persona desempleada quien, en medio de la desesperación por no encontrar trabajo, decide salir a las calles a pedir limosna para mantener a su familia.

No obstante, estas sutilezas no son registradas por los personajes de *American Psycho*, quienes prefieren generalizar a todas estas personas como *beggars* o *bums* sin preguntarse siquiera cuál será la verdadera razón por la cual se encuentran en esa situación.

Es así como los jóvenes empresarios de la novela van gastando dinero de un lugar a otro en la Gran Manzana, y aunque encuentran muchas de estas personas pidiendo dinero a las puertas de los lujosos restaurantes y bares que frecuentan, esto no los inmuta para nada. Parecieran repetirse a si mismos las palabras de Barry Goldwater, candidato republicano a la presidencia de Estados Unidos en 1964 (curiosamente, fue apoyado por Ronald Reagan en su primera aparición pública como político). En su campaña Goldwater decía: “the poor have no one to blame for their poverty but themselves, and it is they, not the government, who ought to do something about their lot.” (Citado en Montagu, 1967: 14)

Pero a los yuppies de la novela no les basta con responsabilizar a los pobres de su propia pobreza. Para ellos las personas que deambulan por las calles son como el sucio, la basura y el tráfico de la ciudad: un problema desagradable que se debe solucionar. Por ejemplo, Timothy Price cuenta disgustado los indigentes que ve por la calle mientras viaja en taxi y asume la situación con sarcasmo:

“That’s the twenty-fourth one I’ve seen today. I’ve kept count... Twenty-eight, twenty-nine, holy shit it’s a goddamn *cluster* of bums...” Coming out of the cab he eyes a beggar on the street—‘Bingo, *thirty*’ (4-7)

Es una realidad de la ciudad que no pueden negar por mucho que lo intenten. Los indigentes están en todas partes, desafiando las divisiones imaginarias que establecen las diversas clases sociales en la ciudad, creando una sensación de incomodidad y culpa en aquellos que tienen un buen estilo de vida.

Como dice Ernesto Sábato en la novela *El Túnel*: “Cualquiera sabe que no se resuelve el problema de un mendigo con un peso o un pedazo de pan: solamente se resuelve el problema psicológico del señor que compra así, por casi nada, su tranquilidad espiritual y su título de generoso” (2000: 59). En mi opinión, se debe respetar la posición de una persona que decide no dar limosna en la calle porque no cree en la mendicidad, pero es inaceptable usar la miseria del otro como diversión.

Los yuppies atacan el *problema* de los mendigos por medio de la aplicación de diversas tácticas que tienen en común una dosis de insensibilidad, ironía, sarcasmo y soberbia. Son personas con mucho dinero y deciden usarlo como el

arma más efectiva a la hora de atacar, torturar y humillar a quienes no lo tienen y deciden mendigar por las calles que ellos frecuentan.

Esto se evidencia siempre que encuentran a una de estas personas. Por ejemplo, cuando se bajan de un taxi y en la parada se encuentra un indigente, con expresión de burla le dejan la puerta abierta y lo invitan a entrar con reverencia. El mendigo confundido solo les enseña el vaso que lleva en la mano para que le den alguna moneda, lo cual les ofrece otra oportunidad de menospreciarlo: "Ask him if he takes American Express.' 'Do you take Am Ex?' The bum nods yes and moves away, shuffling slowly." (7)

Especialmente cuando andan en grupo el juego sarcástico se hace más creativo e insensible:

A different bum sits in the street, with a sign that says something completely illegible. He gently asks us for some change and then, more hopefully, for some food.
"That dude needs a facial *real* bad," I say.
"Hey McDermott," Price cackles. "Throw him your tie."
"Oh shit. What's *that* gonna get him?" I ask, staring at the bum.
"Appetizers at Jams." Van Patten laughs. He gives me high five...
"... *and* a beverage," Price says. (51)

Como se puede ver, los yuppies de *American Psycho* toman en cuenta a las personas que vagan por las calles sólo cuando se quieren divertir. Los imaginan en situaciones de su propia vida para hacer los chistes de la tarjeta de crédito, el tratamiento facial o la corbata para entrar a ciertos lugares. Esto ilustra el hecho de que juzgan a las personas de niveles socio-económicos más bajos sólo desde su limitada óptica personal y sin un grado de comprensión hacia la situación real que deben vivir. No les interesa saber si se pelean con las ratas y las palomas las sobras de los costosos restaurantes donde ellos comen; poco les importa que se

retuerzan de dolor, mueran de frío o calor, o atropellados durante la noche, mientras ellos disfrutan un trago y alardean sobre como gastan su dinero en el bar más popular del momento.

Otras veces discuten entre sí las diversas estrategias que se pueden aplicar al confrontar indigentes. Aunque algunos proponen lo que llaman el *just-say-no approach*, la mayoría coincide en proponer lo que se ha convertido en la práctica más popular. La estrategia consiste en mostrarles un billete y pretender que se lo van a dar, esperar hasta que se ilumine su rostro en agradecimiento e inmediatamente guardarlo en el bolsillo, reírse en su cara y continuar su camino como si nada hubiese ocurrido, sin ningún tipo de remordimiento:

Back at our table Reeves is telling Hamlin about how he taunts the homeless in the streets, about how he hands a dollar to them as he approaches and then yanks it away and pockets it right when he passes the bums.
“Listen, it *works*,” he insists. “They’re so shocked they shut *up*.”
“Just... say... no,” I tell him... “That’s *all* you have to say...”
“I take it you haven’t tried the just-say-no approach with the seven-foot gorilla on Chambers Street? (88)

Según su estado de ánimo y sobriedad, pueden incluso llegar al extremo de exhibir el billete y luego darle fuego frente al indigente para encender un habano. Lo esencial es utilizar el dinero como instrumento de diversión personal y de tortura de los mendigos, no como ayuda económica o acto de generosidad (210).

Como con los taxistas, sólo darán el dinero a los indigentes cuando estén acompañados de una chica y deseen impresionarla con un gesto noble, usando el dinero como un instrumento para mejorar la identidad. En una velada con su ex-novia Bethany, Bateman admite en su pensamiento, “I hand a beggar on the corner of Duane and Greenwich a dollar just to impress her.” (242)

Los agravios contra mendigos no los cometen exclusivamente cuando están acompañados, para entretener a sus novias y amigos, también ocurren cuando se encuentran solos frente a uno de ellos. No importa si están temblando de frío, delirando por el calor o desfalleciendo de hambre, los yuppies de la novela no los dejarán en paz. Es probable que mientras uno de ellos camina casualmente por la calle se acerque a un mendigo, le apriete las mejillas afectuosamente y luego suelte una carcajada de burla frente a sus ojos (178); lo importante es no dejar pasar la oportunidad de *divertirse* con el sufrimiento del otro.

Al parecer es necesario humillarlos para demostrarse a sí mismos que sienten desprecio por las personas de un nivel socio-económico inferior. La ofensa puede ir desde un saludo amigable que luego se convierte en un gesto obsceno con el dedo medio, la agresión física disimulada y hasta el asesinato:

On my way into the Chinese cleaners I brush past a crying bum, an old man, forty or fifty, fat and grizzled, and just as I'm opening the door I notice, to top it off, that he's also *blind* and I step on his foot, which is actually a stump, causing him to drop his cup, scattering change all over the sidewalk. Did I do this on purpose? What do you think? Or did I do this accidentally? (81-82)

Una de las razones para que los personajes yuppies sean tan severos con estas personas es el hecho de que éstas no trabajen y pretendan obtener dinero de quienes sí lo hacen. Para ellos es inconcebible que no consigan un empleo y por ende asumen que prefieren apelar a la lástima de los transeúntes, quienes les darán dinero inmediato, de una manera fácil y sin tener que trabajar. Bateman se detiene en una oportunidad a hablar con uno de ellos con mucho cinismo. Durante la conversación primero lo ilusiona ofreciéndole ayuda y mostrando interés en su problema, luego lo humilla, lo responsabiliza por no tener trabajo, lo ofende y lo

regaña por recurrir a la lástima de los demás, y finalmente lo asesina sin compasión:

The bum, a black man, lies in the doorway of an abandoned antique store... he's fortyish, heavyset... It seems he's very drunk—either that or he's crazy or stupid. "Hello," I say, offering my hand... "Pat Bateman"... "You want some money?" I ask gently. Some... food?" The bum nods and starts to cry, thankfully... "I'm so hungry." He convulses... "Why don't you get a job?" I ask... "If you're so hungry why don't you get a job?" He breathes in, shivering, and between sobs admits, "I lost my job..." "Why? Were you drinking? Is that why you lost it? Inside trading? Just joking. No, really—were you drinking on the job?" He hugs himself, between sobs, chokes, "I was fired. I was laid off." "Why don't you get another one? Do you think it's fair to take money from people who *do* have jobs? Who *do* work? Get a goddam job... You've got a negative attitude. That's what's stopping you. You've got to get your act together... look at me and stop crying like some kind of *faggot*... I don't have anything in common with you... Do you know what a fucking loser you are? There's a quarter. Go buy some *gum*, you crazy fucking *nigger*." (128-132)

Bateman no sólo se detiene a hablar con muchos de ellos para verificar de cerca su miseria, sino que también es un buen observador. Se da cuenta que su número aumenta cada vez más y que ésto no puede ser bueno. Además, se toma la molestia de leer con detenimiento los carteles que los mendigos muestran a las personas para pedir dinero. En la mayoría de los casos escriben en trozos de cajas de cartón cosas como: I AM HUNGRY AND HOMELESS PLEASE HELP ME, GOD BLESS YOU, o también I'VE LOST MY JOB I AM HUNGRY I HAVE NO MONEY PLEASE HELP.

Lamentablemente, la palabra más importante del letrero—AYUDA—no despierta en él ningún tipo de sensibilidad. Al leer uno de estos letreros en manos de un indigente, Bateman simplemente pone en práctica el truco del dólar y luego le dice bruscamente: "Jesus, will you get a fucking shave, *please*." (113)

Sin embargo, en lo más profundo de su indiferencia los yuppies tienen una idea muy clara de cómo viven los indigentes. Saben que son muy pocos los afortunados que pueden llevar la vida de lujo y derroche que ellos disfrutaban. Aunque no comprenden la miseria, saben que cualquiera que no pueda vivir como ellos tiene que ser infeliz y desdichado. Es posible que su actitud de desprecio y humillación no sea más que un mecanismo de defensa producto del temor a llegar a perder su propio nivel de vida y descender a los niveles infrahumanos de los menos privilegiados. Pueden ver en esas personas la antítesis de su propia existencia, y en este sentido deciden asegurarse de mantenerlas bien alejadas.

En una ocasión en la cual Bateman va a aplicarse su habitual tratamiento facial, la cosmetóloga—o *skin technician*—le pide que se relaje para comenzar a trabajar sobre su rostro. Para distender sus músculos Patrick decide pensar sólo en cosas positivas, y en medio de los gratos elementos habituales de su vida como reservaciones en restaurantes de moda, mujeres, comida y ropa, piensa en lo afortunado que es al no tener que vivir como la gente *común*, ni en las condiciones que enfrentan los sin hogar, mendigos y vagos:

“Shhh, Mr Bateman,” Helga says, running a warm loofah sponge over my face, which stings then cools the skin. “Just relax.”
“Okay,” I say. “I’m relaxing”... drowning out all the bad thoughts, I start thinking only positive things—the reservations I have tonight..., skiing down Buttermilk Mountain..., dress shirts by Ike Behar..., beautiful oiled hardbodies eating each other’s pussies..., truckloads of arugula and cilantro, my tan line..., the fact that I don’t live in a trailer park or work in a bowling alley or attend hockey games or eat barbecued ribs, the look of the AT&T building at midnight...” (116-117)

Esto de alguna manera demuestra que la aversión que sienten hacia los indigentes esconde en el fondo el temor de descender en algún momento hasta

sus niveles de vida. Al parecer, la constante e inevitable presencia de estas personas son un cruel espejo en el cual no desean verse porque saben que el delgado cristal que los separa es más frágil de lo que parece y ver el reflejo de lo que son a través de las personas que no tienen nada crea un sentimiento de culpa que es difícil de ocultar detrás de insultos y menosprecios.

Es mi opinión crítica como lector de la novela que la aplicación del clasismo o la discriminación social basada en la separación de clases no se puede justificar bajo ninguna circunstancia. Después de todo, así como no existen seres humanos de segunda categoría, tampoco se debería alimentar la idea de la existencia de ciudadanos de clases inferiores. En todo caso, estamos frente a un grupo de personas que por diversas razones no han tenido las mismas oportunidades de superación. Al respecto Montagu reflexiona:

Let us for a moment suppose that any group of people were found to be inferior to another. How then does one treat inferior people? Does one behave toward them in such a manner that one depresses their quality even further, or does one afford them every possible opportunity to develop within whatever limitations their genes may place upon them? The inequalities in endowment that may exist among individuals surely call for behavior designed to meet the requirements of those inequalities rather than discrimination against them. (1967: 235)

La discriminación de personas según su clase social en la novela de Easton Ellis reproduce el desinterés de la sociedad capitalista moderna por mejorar la condición de vida de todos sus ciudadanos. Es más fácil mantener la estructura social piramidal sobre la cual se sostiene la cultura occidental desde la época de Carlomagno y no aventurarse con ideas escabrosas como igualdad de oportunidades e igualdad de clases.

3. L@S EXTRANJER@S COMO EL OTRO

Peregrino, quasi mendicando, sono andato, mostrando contro mia voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata. Veramente io sono stato legno senza vela e senza governo, portato a diversi porti e foci e liti dal vento secco che vapora la dolorosa povertade; e sono vile apparito a li occhi a molti...

Dante Alighieri

Estados Unidos siempre ha sido considerado el país donde los sueños se hacen realidad, la tierra donde abunda el dinero, las oportunidades y la libertad. Estas razones lo convierten a la vez en el principal destino de inmigración para l@s extranjer@s en búsqueda de oportunidades, bienestar social y económico y la libertad que no tienen en su país de origen. Por decirlo de otra manera, para l@s extranjer@s el principal producto estadounidense de exportación es el famoso *American Dream* lleno de esperanzas económicas y sociales, mientras que su mayor importación es gente de otras culturas.

Un estudio que Reese y Foote publicaron en la revista Newsweek el 31 de julio de 1989 ilustra bien esta idea. Según éste, solamente la población latina representará un tercio del total de habitantes del país para el año 2010.

La imagen de Estados Unidos como *la tierra donde los sueños se hacen realidad* da origen al término *Melting Pot* o Crisol de Razas, que se usa para definir a una ciudad, región o sociedad en la cual los inmigrantes de diversos orígenes raciales, sociales y culturales tienden a fundirse con la población local para vivir en comunidad. A esta definición Celeste Olalquiaga añade que:

En la noción de crisol se encuentra implícita la desaparición de los rasgos específicos: la anulación de aquellos atributos que distinguen a las culturas y que las hacen potencialmente amenazadoras para el sistema establecido. (1993: 107)

No obstante, durante los últimos años la atracción entre lo foráneo y lo nacional no ha sido mutua y ha dado origen a la formación de culturas híbridas o subculturas dentro de la misma sociedad estadounidense. Es así como el término crisol de razas es desplazado como obsoleto debido a que es incapaz de definir los nuevos fenómenos socio-culturales y en cambio se comienza a hablar ahora de un *mosaico* (como lo hiciera David Dinkins, alcalde de Nueva York en 1991 para referirse a esta ciudad) cuando se quiere describir el nuevo contexto en el que “los elementos se reúnen no para disolverse sino para construir juntos un nuevo panorama”. (Citado en Olalquiaga, 1993: 107)

Es de notar que el momento histórico también puede determinar el nivel de tolerancia hacia lo foráneo. No se puede comparar el movimiento masivo de personas hacia California por la llamada Fiebre del Oro o *Gold Rush* de 1849 con el éxodo de campesinos europeos que inmigraron a Estados Unidos en el período comprendido entre 1860 y 1890 atraídos por la promesa de una porción de tierra gratis para cultivar en la desierta y peligrosa frontera oeste; de igual manera, no hay punto de comparación entre estas migraciones del siglo XIX con la llegada de inmigrantes después de cada una de las dos guerras mundiales o como resultado de los conflictos políticos y sociales que han azotado a los países asiáticos y latinoamericanos en los últimos tiempos.

Por ello se destaca que durante la década de los ochenta los inmigrantes que iban a Estados Unidos en busca de oportunidades no eran bienvenidos, en parte por el nacionalismo y el hermetismo que caracterizó la década de dominio republicano.

Ellos debían pasar duras pruebas, años de vida en los ghettos⁴, *slums* o barrios pobres de las grandes ciudades y enfrentar violentas rivalidades entre los distintos grupos de inmigrantes, minorías y nativ@s.

L@s nativ@s y descendientes de extranjer@s de inmigraciones anteriores aceptaban el nuevo éxodo porque estas personas hacían los trabajos rudos y denigrantes, con sueldos infrahumanos que los estadounidenses no tomarían. Aún así sentían que el aumento de la inmigración en las grandes ciudades traía graves consecuencias como la sobrepoblación, el desempleo, la marginalidad y la criminalidad. Los inmigrantes se convertían en los chivos expiatorios para justificar todos los miedos y frustraciones de los ciudadanos establecidos.

Estos desplazamientos se sienten mayormente en grandes centros urbanos como Nueva York debido a que son el núcleo del comercio, la industria, la banca, el arte y la educación del país. Eso las convierte en el contexto ideal para lo que el sociólogo estadounidense Talcott Parsons denominó *el proceso de interacción* (“Interacción”, *Enciclopedia Visor*, 1999), que comprende cualquier forma de acción mutua de dos o más grupos sociales, en la que cada una de las partes orienta su conducta en función de la de la otra parte (estímulo y reacción) o bien toma como base las expectativas puestas en la otra parte.

Lo más simple y elemental que ocurre cuando las culturas foráneas interactúan con la nativa es la comercialización y difusión de elementos típicos de éstas, como

⁴ Parte de una ciudad habitada por una minoría étnica o grupo social que se siente excluida del resto de la población.

en el caso de la comida, la música y la ropa, apreciados sobre todo por sus características exóticas y el sentido de la distancia cultural.

Esta visión de mosaico e interacción cultural predomina en el contexto de la novela *American Psycho*. En efecto, los personajes presentados por Ellis revelan como la cultura de l@s extranjero@s ha sido siempre vista desde arriba por un país acostumbrado a colonizar, que desconoce exclusividades nacionales foráneas y prefiere apropiarse de ellas para reformularlas en versión estadounidense:

“Be a hon... and place the sushi on the table. Tempura is in the microwave and the sake is just about done boiling”. I am wondering where Evelyn got the sushi—the tuna, yellowtail, mackerel, shrimp, eel, even *bonito*, all seem so fresh and there are piles of wasabi and clumps of ginger placed strategically around the Wilton platter—but I also like the idea that I *don't* know, will *never* know, will *never ask* where it came from and that the sushi will sit there... like some mysterious apparition from the Orient... (12)

Los códigos sociales de la cultura estadounidense comienzan a ser invadidos por elementos exóticos fragmentados y dispersos del lenguaje, la música, el cine y la iconografía de otros países. En la novela se observa este fenómeno a través de la publicidad (la repetición incesante de la campaña de *Les Misérables* en el teatro), el lenguaje coloquial (el neologismo *suavely* o la expresión *no way, José!*); incluso en niveles culturales altos, los yuppies “disfrutan unos finos tabacos cubanos”, toman margaritas, comen tortillas de maíz azul, escalope en sus burritos y quesadillas con papaya.

El exotismo se consolida cada vez más, como si se tratara de una estrategia de distanciamiento que pretende mantener fronteras culturales bien definidas. Esto se nota en la popular distinción entre lo *americano* y lo *étnico*. Obviamente, el primer término demuestra por un lado la exclusión de los otros países que forman

parte del continente al ignorar la ubicación geográfica y las fronteras físicas de Estados Unidos (sólo América del Norte incluye Canadá y México, por no hablar del resto del continente), y por el otro el desconocimiento de la mezcla racial sobre la cual se basa su propia cultura, al punto de promover un sentido de pertenencia nacionalista y fortalecer el aislamiento de las comunidades inmigrantes.

Este desconocimiento de la cultura de los otros se observa con frecuencia en varias situaciones de la novela. En una ocasión Patrick Bateman entra en un restaurante hebreo e ignora que el término *kosher* designa el tipo de alimentos que pueden comer los judíos y prohíbe la ingestión de lácteos junto con cualquier tipo de carne. Su ignorancia frente a este aspecto cultural lo hace sentirse confundido y humillado, pero en lugar de pedir una explicación que le ayude a *comprender* el término rápidamente se molesta y ofende a los propietarios con frases racistas por el simple hecho de que no puedan servirle una versión *estadounidense* de lo que ellos venden, es decir, una adaptación de lo que quiera que signifique *kosher* para los hebreos al gusto de l@s american@s, y no una aproximación a la costumbre extranjera:

I enter a shabby delicatessen...and I walk over to a short, fat Jewish woman...I grab the menu away from her...and I'm appalled by the cheapness of the food—"Is this a goddamn joke?" I order without looking up. "A cheeseburger. I'd like a cheeseburger and I'd like it medium rare." "I'm sorry sir," the waitress says. "No cheese. Kosher," and I have no idea what the fuck she's talking about and I say, "Fine. A *kosher*burger but *with* cheese, Monterrey Jack perhaps and" "No cheese, sir...*Kosher*..." "Oh god, is this a *nightmare*, you fucking *Jew*?" I mutter and then, "*Cottage* cheese? Just *bring it*?" "I'll get the manager," she says. "Whatever. But bring me a beverage in the meanwhile... a vanilla milk shake." "No milk shakes. *Kosher*." "Then bring me a fucking vanilla *maltes*!" She walks away to get the manager and when I see him approaching...I get up and scream, "Fuck yourself you retarded cocksucking kike." (152)

Irónicamente, el mismo Bateman que en esta situación emplea un término políticamente incorrecto tan ofensivo como *kike* (que en inglés revela un juicio de valor en contra de los hebreos), es quien critica a uno de sus amigos en otra oportunidad debido a sus comentarios antisemitas y, de hecho, demuestra cierto conocimiento sobre la cultura judía del que parecía carecer en el ejemplo anterior al corregir a Preston por utilizar a la ligera una palabra hebrea en un contexto donde no pertenece, ignorando su significado real:

“Lucky *Jew* bastard,” Preston says.

“Oh Jesus, Preston,” I say. ‘What does *that* have to do with anything?’”

“Listen, I’ve seen the bastard in his office... spinning a fucking menorah⁵...”

“You spin a dreidel⁶, Preston,” I say calmly, “not a menorah. You spin a dreidel.”

“Oh my god, Bateman, do you want me to go over to the bar and ask Freddy to fry you up some fucking potato pancakes?” Preston asks... “Some *latkes*?”

“No,” I say. “Just cool it with the anti-Semitic remarks.” (37)

¿Por qué sabe Bateman que los judíos hacen bailar un *dreidel*, pero ignora lo que significa *kosher*? Probablemente tenga que ver con la interacción de la cual se habló anteriormente: a través de un proceso de estímulo y reacción un individuo de una cultura pueda llegar a conocer bien principalmente aquellos aspectos específicos que más le atraen de las otras culturas al tiempo que ignora otros, como en este caso la comida tipo kosher, que es increíblemente barata para alguien habituado a comer en sitios más exóticos y costosos.

La contraposición de las dos citas ilustra nuevamente lo que Mijaíl Bajtín denomina *el acto ético*: “Cualquier acto nuestro, cuando no es fortuito sino que

⁵ Candelabro de siete brazos que se usa en la sinagoga judía como símbolo del pueblo hebreo.

⁶ Juguete parecido al trompo que los padres judíos regalan a sus hijos durante el Hanukkah, última de las ocho fiestas hebreas de la consagración del Templo, que se inician con Kislev el 25 de diciembre.

obedece a la tensión permanente del *deber ser* que proviene de la presencia del otro, es un acto ético” (2000: 18).

Esto se puede aplicar a la primera cita, donde se ve que el *yo* de Bateman emerge durante una situación de tensión que denota incluso conflictividad con su *deber ser*, con su propia otredad, mientras que en la segunda situación, en la cual *el otro judío* no se encuentra presente y sólo se hace un comentario antisemita, el personaje se muestra más tolerante a la existencia del *ser hebreo* e incluso demuestra conocer bien ciertos aspectos específicos de su cultura, es decir, reconoce la alteridad del hebreo. Paradójicamente, esto parece significar que en nuestra interactividad con el otro en la vida real no nos interesa la persona como un todo, sino sus actos aislados, que afectan directamente nuestro *ser* en forma de estímulo y, en consecuencia, nos hacen reaccionar de una manera u otra, según el nivel de tensión que reciba el *deber ser*.

Ésta no es la única vez en la cual el *ser* y el *deber ser* de Patrick Bateman entran en conflicto. A medida que avanza la lectura se encuentra este problema ético con mucha frecuencia. El mismo Bateman, quien en el capítulo de Reaganomics fue muy diplomático al presentar un bello discurso cargado de sensibilidad humana hacia las personas mayores, inmigrantes, pobres e indigentes, es quien se muestra poco tolerante hacia estos grupos en otras ocasiones. Es especialmente duro contra los extranjeros al punto de emplear términos como “fucking Iranian, Eurotrash chick, my fucking Chinese cleaners, some old dago,” e incluso llega a pensar que a su secretaria podría explicarle su posición en favor del apartheid y le haría encontrar razones para que ella también

las compartiera y le haría invertir grandes sumas de dinero en corporaciones racistas. (263)

Es importante insistir en el hecho de que estos términos forman parte de la personalidad de Bateman solamente cuando no está dentro de su círculo de amigos de Wall Street, es decir, fuera del contexto donde el *deber ser* limita su comportamiento. Ocurre mayormente mientras piensa o si se encuentra sólo frente a una persona que él considera inferior desde su posición. Es entonces cuando puede emitir una opinión sin censura, bajo la influencia del *ser real* y lejos de los parámetros sociales de lo políticamente correcto.

En consecuencia, si a través de la novela se estudian los niveles de tolerancia de la cultura establecida cuando recibe al extranjero, se puede concluir que el alto consumo de lo exótico o lo foráneo no favorece la aceptación de quienes lo concibieron. Por el contrario, son precisamente los inmigrantes cuyo modo de vida original es esa cultura exótica las principales víctimas de intolerancia cultural.

Por esta razón, como se dijo anteriormente, el encuentro entre lo foráneo y lo nacional durante los últimos años va más allá del término *melting pot*, puesto que en realidad no implica una *mezcla* de culturas. Según Olalquiaga, un *melting pot* supone la desaparición de los rasgos específicos de las nuevas culturas porque representan una amenaza para el sistema dominante que recibe su influencia, pero esto no ocurre en la actualidad y el resultado es un rompecabezas donde se unen piezas bien definidas y diseñadas que se ubican de tal manera que forman un todo integral, un *mozaico de razas*.

Olalquiaga agrega que “como objetos exóticos y también como aleaciones, las culturas extranjeras en los Estados Unidos se encuentran condenadas, sea a la marginalidad perpetua, sea a una integración acrítica” (1993: 107). En el mejor de los casos, la integración se adaptará al gusto del estadounidense. El problema tiene que ver en parte con el deseo de vivir a través de la experiencia de otros, pero sin que esto implique la comprensión y asimilación de su cultura, o bien la tolerancia de las personas que la practican.

En efecto, lo *étnico* y las diferencias culturales han perdido hoy en día sus valores intrínsecos para adquirir otros más susceptibles de ser intercambiados en el mercado. En un mundo que tiende hacia la *globalización* de hábitos occidentales es inevitable ver como queda atrás el tiempo en que la gente podía afirmar que tenía una cultura propia, un conjunto de prácticas significativas que podían ser consideradas el producto de un pensamiento o de un estilo de vida únicos.

El concepto de *globalización* incluye un nuevo sentido del tiempo y del espacio generado por las telecomunicaciones, capaz de transformar la percepción de las cosas al punto que ya no son vividas directamente sino a través de sus representaciones en el consumo de imágenes y objetos que las sustituyen y hacen imposible algún grado de comprensión. Esta falta de arraigo explica la elevada volatilidad y las posibilidades de transferencia que caracterizan a la cultura en los tiempos modernos, a la vez que permite la disolución de las fronteras de identidad y de la diferencia cultural.

Un ejemplo de esta *experiencia a través de un intermediario* lo tenemos en los folletos turísticos, los cuales tienen la extraordinaria cualidad romántica de transformar un paisaje común en paraíso vacacional, y sus habitantes en curiosidades vivientes. En *American Psycho*, Bateman pregunta a uno de los personajes sobre su experiencia en las Bahamas, y su manera de responder tan elaborada y libre de emociones personales hace pensar más en la presencia de un guía turístico que en una persona que acaba de regresar de sus vacaciones:

Travelers looking for that perfect vacation this summer may do well to look south, as far south as the Bahamas and the Caribbean islands. There are at least five smart reasons for visiting the Caribbean including the weather and the festivals and events, the less crowded hotels and attractions, the price and the unique cultures... Like the United States it celebrates the summer months with festivals and special events including music concerts, art exhibits, street fairs and sporting tournaments... As for dining out, the Caribbean has become more attractive as the island cuisine has mixed well with the European culture. Many of the restaurants are owned and managed by Americans, British, French, Italian, even Dutch expatriates... Visitors to the Caribbean don't need a passport—just proof of U.S. citizenship—and even better is that *language* is no barrier. English is spoken *everywhere*, even on those islands where the local language is French or Spanish... (137-141)

Como se puede notar, aunque el turista estadounidense presentado por Ellis destaca como razón importante para visitar el Caribe la variedad de culturas, él coloca por encima de esto el hecho de que tengan celebraciones similares a las propias (la comida, los deportes, los conciertos), lo cual demuestra que es también importante encontrar un poco de su país a donde van. No se detiene a pensar que quizás no son costumbres semejantes sino un mecanismo de atracción de turistas estadounidenses.

Además, entre las ventajas para el *American tourist* destaca la inexistencia de barreras idiomáticas, aun cuando en el Caribe se hablen diversos idiomas, ya que *los otros* hablan inglés. Esta manera de ver las culturas foráneas no sólo supone

un desconocimiento de la historia y la geografía, sino que transforma dichas culturas en simples colecciones de tarjetas postales, mapas y souvenirs, donde las personas son poco más que animales exóticos dentro de un gran zoológico.

Claro está, esto sólo ocurre cuando el yuppie de la novela decide viajar al extranjero, lo cual no es muy común. Como personas de negocio, ocupadas y comprometidas en el área de Wall Street, son raras las veces que salen de su país, y en muchos casos es probable que ni siquiera se aventuren fuera de Nueva York. Esa podría ser una de las razones por las cuales no sienten interés hacia l@s extranjer@s, aún cuando consumen versiones *americanizadas* de sus culturas.

Pero ¿qué ocurre cuando son l@s extranjer@s quienes van a Estados Unidos y entran en contacto con los jóvenes empresarios? Sin importar su país de origen, género, raza o nivel social, los niveles de intolerancia que van a encontrar son muy altos.

La presencia de personas de otras culturas les incomoda, pero lo que no pueden soportar es la crítica hacia ellos, especialmente si la hace un extranjer@. Dice Ashley Montagu (1967: 43), “foreigners think of us as material, technical, and *moneytheistic*.” A esto se puede sumar la visión generalizada de que los estadounidenses son seres arrogantes y egocéntricos. Eso a ellos no le agrada.

Tampoco les agrada cuando la crítica va dirigida al país. Cualquier tipo de reproche hacia sus instituciones constituye una crítica personal. Particularmente para los yuppies de *American Psycho* eso significa declarar la guerra de ofensas, la cual no quieren perder a ningún costo.

Cuando se reúnen, los jóvenes empresarios son implacables incluso con l@s extranjero@s que comparten su ambiente de trabajo. Pareciera que presienten y por ende anticipan la crítica del *otro* con comentarios soeces de cualquier tipo. Sobre un corredor de bolsas británico, Price dice que es “one of those young British faggots serving internship.” Bateman le pregunta cómo lo sabe: “How do you know he’s a faggot?” ‘They’re all faggots, the British’”, (36) le responde Tim con indiferencia, encogiéndose de hombros como si fuera algo elemental. Además, el *Superstylish English guy* es considerado un *pâté animal* por el simple hecho de ser británico y reunirse con sus conciudadanos. Igual ocurre con los griegos que trabajan en las instituciones bancarias. Sobre ellos opinan que no se saben vestir y siempre hacen combinaciones *tacky* o de mal gusto.

Sin embargo, la discriminación de los personajes es mayor cuando el nivel socio-económico de l@s extranjero@s que *invaden* su sociedad está por debajo del suyo. Lejos de tener una imagen favorable o al menos objetiva de las personas de otros países, ellos simplemente prefieren asumir por ciertos e incluso reforzar los estereotipos negativos que injustamente los describen, cerrando de esta manera la posibilidad de comprobación y descarte de dichos clichés, y negándose la oportunidad de comprensión de la personalidad del extranjero@ como el otro.

Es así como van de un lugar a otro repitiendo y complementando lo que ya se ha dicho de l@s extranjero@s sin un mínimo de interés por conocer los detalles de esas opiniones.

Veamos algunas de las situaciones de la novela en las cuales el lugar común se hace la norma al momento de hablar sobre l@s extranjero@s:

Todos l@s mejican@s son calificad@s—en modo altamente peyorativo—como *wetbacks*, es decir, espaldas mojadas. El término metonímico insinúa que muchos de ell@s cruzan el Río Grande, el cual delimita la frontera con Estados Unidos, para establecerse en este país ilegalmente y por eso llegan totalmente mojad@s al otro lado del río. El cliché lo complementan con la acostumbrada botella de tequila que, están convencidos, el mejicano siempre lleva en sus manos. (135)

Según ellos, las chicas armenias están tan alcoholizadas que si quedan embarazadas engendran “a bottle of Korbel and a pint of peach juice”, así como las modelos francesas darían a luz “a jug of vodka and cranberry juice.” (43)

Por su parte, el resto de las chicas europeas son catalogadas como “good-looking muscular Eurotrash chicks—dirty blond, big tits, tan, no makeup, smoking Merit Ultra Lights.” (79)

Las celebridades tampoco escapan a este juego de ofensas y clichés. Durante un concierto de U2, conocido grupo irlandés de rock, ellos aprovechan para criticar a los nacionales de este país hasta el extremo de generalizar el tamaño de su miembro viril. Con relación al cantante y líder de la banda Owens dice “I bet Bono has a small dick. Irish you know.” (148)

En otras situaciones la ocupación y el lugar de trabajo también determinan el uso de estereotipos. Por ejemplo, cuando hablan de los porteros los describen como si fuesen seres anónimos e impersonales, “poor bastard, he could be anybody.” Sin embargo, observan diferencias entre ellos: mientras por un lado los porteros de los clubes nocturnos parecen alemanes por su aspecto físico, modo de vestir y porte agresivo, por el otro, los de edificios son en su mayoría hispanos

que consumen y venden drogas desde la recepción. Cada vez que Bateman entra a su edificio encuentra “a black Hispanic doorman I don’t recognize. He’s on the phone to his wife or his dealer or some crack addict... speaking a dialect totally alien to me.” (70)

Los conductores que los trasladan de un lugar a otro también permanecen en total anonimato en la novela. Por un lado están los taxistas, que en su mayoría son extranjero@s y no hablan bien el inglés. Con éstos son particularmente descorteses. Por ejemplo, si quieren que le suba el volumen al radio le dicen “Will you fucking turn this up?... and the driver, black, not American, does so.” (3)

Los taxistas se convierten en la excusa perfecta a la hora de justificar cualquier retardo o inconveniencia. Ellos son responsabilizados de las eventualidades que de algún modo pueda alterar su ocupada agenda: “A bit late, aren’t we, boys?’ Courtney asks... ‘Inept Haitian cabbie,’ Price mutters.” (8)

Para los yuppies de la novela, el concepto de *servicio* se aproxima mucho al de *esclavitud*: si un taxista no obedece sus instrucciones no dudan en llamarlo abiertamente *fucking nitwit* (6). El trato no cambia ni siquiera a la hora de pagar: “The driver brings the cab to a stop... ‘You better have change for a fifty,’ he warns the driver... He stiffes the driver on the tip but the driver is genuinely thankful anyway. ‘So long, Shlomo, Price winks” (7). Además, es probable que ni le den propina, aún cuando por lo general en Estados Unidos es una norma de cortesía muy importante para premiar un servicio recibido.

Sin embargo, su actitud cambia cuando viajan con una chica. En este caso sí dan propina, pero sólo para impresionarla, en ningún momento puede ser visto

como una gratificación por el servicio del taxista, sino un gesto superficial de galantería que podría traerle beneficios con ella más adelante:

Our driver tries to make conversation with Patricia who completely ignores him while checking her makeup... The cab stops outside Tunnel. I pay the fare and leave the driver a decent tip and hold the door open for Patricia. (78)

También cambian su actitud ante los choferes de limosina. Aunque siguen siendo empleados anónimos e impersonales—"he looks exactly like the other driver"—éstos tienen un poder adicional: no son subyugados fácilmente y deciden en todo momento si los llevan o no a donde piden. Pero principalmente no pueden humillarlos por el hecho de que también ellos son estadounidenses, conocen muy bien sus derechos y su posición dentro de la sociedad. En una ocasión en la cual Bateman quiere que el conductor de la limosina de Owen lo lleve hacia un determinado club, éste se niega argumentando que es ilegal. En el fondo le está siguiendo el juego para sacarle provecho a la situación:

"Listen, Mr. Owen said I can take his car for the night, so..." I stop. "You know, let's just get on with it."
"I think I should talk to Mr. Owen first," the driver says, amused, toying with me...
"I'm not supposed to do this," the driver says without looking up at me. "It's totally illegal. No way. Give it up."
... I look at him imploringly, begging for sympathy, looking frightened...
"... I'm not gonna break the rules. I can't do anything about it. It's company rules. I'm not gonna break 'em"...
"Shit," I curse... "Here's a hundred." I hand him two fifties.
"Two hundred," he says.
"This city sucks," I mutter, handing the money over.
"Where do you want to go?" he asks, taking the bills with a sigh, as he starts the limousine (190-191)

Bateman necesita el servicio de este conductor. Quiere impresionar a Evelyn y para eso no sirve un taxi, nada mejor que una limosina. Está a su merced. Llega

incluso a rogarle y termina por ofrecerle una suma de dinero que el conductor con mucha firmeza le pide que duplique si realmente quiere que mueva el vehículo.

Estos ejemplos revelan como, además de las categorías de raza y lugar de origen, la ocupación y el lugar de trabajo son factores determinantes en el uso de clichés. El portero del club y el chofer de la limosina tienen ventajas comunes como la nacionalidad, la tez blanca y la determinación al confrontar a sus jóvenes clientes. En cambio los taxistas y porteros de edificio tienen todas las de perder. Es probable que sean en su mayoría extranjer@s, ilegales o de tez oscura, lo cual los convierte en objeto directo de las discriminaciones y ofensas de sus clientes, y en este sentido prefieren mantener su distancia y mostrar sumisión ante ellos.

Pero quizás quienes llevan la peor parte frente a la discriminación de los yuppies son los asiáticos. Como se dijo en el capítulo de Reaganomics, los yuppies no pueden aceptar que los japoneses hayan comprado edificios y negocios emblemáticos de la sociedad estadounidense como el Empire State, y llegan incluso a predecir que “the Japanese will own most of this country by the end of the 90s” (386). Les molesta particularmente que *roben* sus innovaciones, las mejoren y luego las envíen como productos importados. Es así como el mercado de la tecnología se llena de productos extranjeros que comienzan a reemplazar los aparatos *Made in the USA*. Por estas razones no es de extrañarse que como entretenimiento Bateman y sus amigos decidan salir por las noches a molestar y golpear japoneses, una actividad que ellos denominan *bash Japs*.

El desinterés hacia el asiático es tal que no son capaces siquiera de diferenciar el país de origen de estas personas. L@s ciudadan@s chin@s, corean@s,

nipones o tailandeses son tod@s generalizad@s como *japoneses* si no existe un rasgo que les permita diferenciarlos. Cuando Bateman decide matar a un repartidor de comida de un restaurante aparentemente japonés, sólo entiende que se equivocó de asiático al vaciar el contenido del reparto sobre el cadáver y reconocer que lo que llevaba eran platos chinos y no japoneses:

I open the cartons of Japanese food and dump their contents over him, but to my surprise instead of sushi and teriyaki and hand rolls and soba noodles, chicken with cashew nuts falls all over his gasping bloodied face and beef chow mein and shrimp fried rice and moo shu pork, and this (is a) setback—accidentally killing the wrong type of Asian... I then place the order over the dead kid's face and shrug apologetically, mumbling "Uh, sorry." (181)

El ejemplo complementa los comentarios anteriores sobre cómo los yuppies pueden reconocer, aceptar e incluso deleitarse con muchos elementos culturales foráneos de distintos tipos, pero no ocurre así con las personas que dieron origen a estos rasgos tradicionales de la cultura recibida, quienes en cambio son discriminadas firmemente, sin importar el lugar de origen, la raza o la clase social.

En conclusión, los personajes yuppies de Easton Ellis dentro de la sociedad estadounidense de los ochenta aceptan costumbres, hábitos, gastronomía y música extranjera, pero irónicamente no están dispuestos a tolerar la presencia de l@s extranjer@s que mejor que nadie representan esas costumbres.

La sociedad hermética que presenta el escritor prefiere *americanizar* los elementos culturales foráneos, hacerlos suyos, adaptarlos a su gusto, patentarlos como propios y luego venderlos al exterior como *Made in the USA*, en lugar de pasar por el complejo pero enriquecedor proceso de conocimiento, comprensión y aceptación de las comunidades que los practican desde mucho antes de los tiempos de la globalización.

Como lector de la obra de Easton Ellis opino que es inaceptable e injustificable el odio, la repugnancia y la hostilidad que sus personajes muestran hacia un grupo de personas por el simple hecho de ser extranjero@s. La xenofobia no puede ser utilizada como excusa o medio legítimo de respuesta política o personal ante los problemas o los miedos que surgen con personas de otras nacionalidades.

4. LOS HOMOSEXUALES COMO EL OTRO

*A woman's face, with Nature's own hand painted, hast thou,
A woman's gentle heart, but not acquainted with shifting change;
A man in hue all hues in his controlling,
Which steals men's eyes and women's souls amazeth.*

William Shakespeare

Es evidentemente que la homosexualidad se ubica dentro de las categorías menos privilegiadas, pues entra en oposición directa con la heterosexualidad, considerada la norma. Sin embargo, si se observa como el *tercer sexo* y no como una anomalía o excepción a la regla, la homosexualidad causaría problemas a una organización de oposiciones binarias bien definidas.

Al respecto Lévi-Strauss (citado en Fiske, 1990: 116-117) advierte que toda organización del universo en oposiciones binarias va a revelar en el fondo la existencia de una tercera categoría en la cual se evidencian rasgos de las dos clasificaciones principales, claramente opuestas; esto la coloca justo en el medio de la oposición. Tales categorías intermedias las llamó *categorías anómalas*, las cuales poseen un exceso de significado obtenido de los rasgos comunes a las dos categorías opuestas. Lévi-Strauss sostiene que esta habilidad de desafiar las estructuras dialécticas básicas en las cuales se organiza la cultura y la sociedad representa una amenaza al sistema establecido, por ello se decide controlar estas categorías, normalmente colocándoles la etiqueta de *tabú*.

Esto ocurre con la homosexualidad, uno de los grandes tabúes de la sociedad de hoy. Se debe admitir que la percepción de la conducta homosexual ha visto grandes cambios a lo largo de la historia, pero no deja de ser un tema delicado.

En la antigüedad, las sociedades de la China imperial y la Grecia clásica aceptaban este tipo de comportamiento. Freud habla sobre esta tolerancia en su texto *Teoría Sexual*, aunque con mucho juicio moral intenta justificar la aceptación del homosexual, argumentando que son los rasgos femeninos de éste los que atraen al hombre viril y no una pura atracción consciente hacia el mismo sexo:

En la Grecia antigua, donde hombres de una máxima virilidad aparecen entre los invertidos, se ve claramente que no era el carácter masculino de los efebos lo que encendía el amor a los hombres sino su proximidad física a la mujer, así como sus cualidades psíquicas femeninas: timidez, recato y necesidad de alguien que le sirva de maestro y apoyo. (1974: 22)

El *problema* se origina al intentar explicar la homosexualidad con el esquema habitual de oposiciones binarias HOMBRE/MUJER y al atribuir rasgos típicos del *sexo opuesto* al objeto sexual del *mismo sexo* para justificar la atracción mutua que nace entre dos hombres o mujeres. Esta excusa sólo mantiene los prejuicios morales en la sociedad y estimula comentarios obtusos como *¿quién será la mujer?* siempre que se ve una pareja de homosexuales en público.

Claro, los prejuicios morales no los inventó Freud en sus investigaciones. Estos forman parte de una serie de limitaciones introducidas en las sociedades antiguas con el advenimiento y establecimiento del catolicismo y otras religiones monoteístas. Es así como la consolidación de rigurosos principios religiosos y morales lleva a condenar y prohibir la homosexualidad en la mayoría de las sociedades modernas al establecer la *heterosexualidad* y la *homosexualidad* como categorías al margen de la *sexualidad*. De esta manera la conducta homosexual fue ubicada dentro de las patologías o de las perversiones de las que tanto habla Freud, lo cual justificó la marginación social y la persecución penal de

las personas con una orientación sexual distinta a la establecida, siendo uno de los casos más célebres el del escritor irlandés Oscar Wilde.

En la actualidad, a pesar de que la Organización Mundial de la Salud la considera un aspecto más de la sexualidad y aunque se pueda evidenciar en la sociedad occidental un cierto grado de tolerancia hacia la existencia del *tercer sexo*, continúa siendo un tema tabú y por ende una de las categorías anómalas de las que habla Lévi-Strauss.

Una orientación sexual distinta a la típica oposición hombre/mujer en efecto representa una amenaza a la categoría de género, más aún si se habla de una sociedad conservadora e intolerante como la que presenta Easton Ellis en *American Psycho*, donde los conceptos de sexo y género ocupan un rol crucial y la homosexualidad se ve rodeada de todo tipo de tabúes morales, culturales y legales que conducen al rechazo categórico de todo intento de discusión del tema y a la humillación, segregación y censura de las personas que desafían el *establishment*.

En el discurso político y social presentado en el capítulo de Reaganomics, Bateman insiste: “We have to encourage a return to traditional moral values” (16). Entre esos principios morales tradicionales, la heterosexualidad es para los jóvenes empresarios de *American Psycho* el más importante. Ellos serán incapaces de aceptar la atracción sexual hacia individuos del mismo sexo.

Es así como los yuppies siempre se quejan por el número de homosexuales que ven por las calles de Nueva York: “faggots dropping like flies in the streets” (4). Obviamente, ellos ignoran los términos de cortesía *políticamente correctos*

que se emplean cuando se habla de los grupos minoritarios que son discriminados verbal y físicamente en la sociedad estadounidense, o simplemente no desean ser corteses con las personas que de una manera u otra son *diferentes* a ellos.

En su opinión, no debe existir respeto hacia unas personas que desafían *la moral y las buenas costumbres*. Por esta razón no emplean palabras amables como *persona con una orientación sexual diferente*, o al menos neutrales como *homosexual* o *gay*, sino que por el contrario los denigran severamente con los términos más peyorativos del idioma: *dyke* para referirse a homosexuales femeninas o lesbianas y *fag*, *faggot* o *queer* para los homosexuales masculinos. Incluso los heterosexuales que aceptan y hacen amistad con homosexuales son ofendidos al llamarlos *fag hag* porque toleran esa violación a la tradición moralista.

No les importa saber que los homosexuales, como todo grupo minoritario en Estados Unidos, se han organizado y han luchado contra el tabú y las injusticias que se han cometido contra ellos. A finales de la década de los sesenta y dentro del clima de ruptura de los viejos esquemas sociales, surgieron en EE.UU. grupos bien estructurados y organizados que lucharon hasta lograr la despenalización de la homosexualidad en 1967.

La novela muestra uno de los eventos anuales más importantes celebrado por los homosexuales en Nueva York como homenaje al acontecimiento histórico que dio origen a los *Frentes de Liberación Gay* (Gay Liberation Front). En 1968, dentro de la atmósfera de cambios sociales, muchos homosexuales se enfrentaron violentamente con la policía de Nueva York en el bar *Stonewall* de Greenwich

Village al grito de *Gay is Good*. De este choque surgió la necesidad de organizar y articular las protestas de los grupos homosexuales, y se fundó el GLF.

Desde entonces los homosexuales celebran *Gay Pride Parades* anualmente, *Manifestaciones del Orgullo Gay* en honor a este evento. Particularmente durante la década de los ochenta y de los noventa los grupos gay organizados movilizaron a sectores numéricamente significativos de la sociedad en estas manifestaciones públicas de apoyo y en campañas dedicadas a la modernización legislativa.

Easton Ellis incluye este evento histórico en la novela. Mientras se dirige a Wall Street una mañana, Bateman debe bajarse del vehículo y caminar porque el tráfico está tan pesado que no logrará llegar a su oficina si continúa esperando en el taxi. Mientras camina por la Quinta Avenida se da cuenta de que la tranca la causa un grupo importante de personas que marchan, cantan y gritan consignas que no entiende. Entonces decide inspeccionar (139):

I passed what I thought was a Halloween parade...it turned out to be something called a "Gay Pride Parade," which made my stomach turn. Homosexuals proudly marched down Fifth Avenue, pink triangles emblazoned on pastel-colored windbreakers, some even holding hands. I stood...and watched with a certain traumatized fascination, my mind reeling with the concept that a human being, a *man*, could feel pride over sodomizing another man, but when I began to receive fey catcalls from aging, overmusclcd beachboys with walruslike mustaches...I sprinted over to Sixth Avenue.

Mientras los observa marchar, Bateman piensa e incluso parece que intenta comprender a los homosexuales. Se pregunta como se puede sentir atracción hacia una persona del mismo sexo, pero al ser confrontado por algunos manifestantes que se sienten atraídos por él huye aterrado del lugar.

Le molesta aún más cuando encuentra estas personas en su propio medio ambiente. Sea en los restaurantes, bares, tiendas o gimnasios, nunca faltará un

presunto homosexual que le haga sentir incomodidad y rabia. En una oportunidad en que Bateman va al gimnasio no puede concentrarse ni seguir su programa de ejercicios como desearía porque se siente acosado por una persona que se encuentra detrás de él. Ahora bien, no sabe a ciencia cierta si este hombre es efectivamente homosexual, pero deja claro al lector la *homofobia* que siente, esa especie de repulsión o aversión que es sólo un mecanismo defensivo para ocultar el miedo irracional que le provocan estas personas, la misma angustia y sensación de acoso que se evidenció durante la manifestación gay:

I should probably be stretching first but if I do that I'll have to wait in line—already some faggot is behind me, probably checking out my back, ass, leg muscles. No hardbodies at the gym today. Only faggots from the West Side, probably unemployed actors, waiters by night. (68)

En su ensayo introductorio a la edición italiana de *La Interpretación de los sueños* de Freud (1971: 21), Flavio Manieri explica que la fobia en un individuo consiste en la defensa contra el ansia provocada por una situación o el objeto temido, que representan para el paciente tentaciones inconscientes o castigos inconscientes por sentir dichas tentaciones. La repulsión e incomodidad de Bateman ante una persona homosexual hace pensar justamente en un rechazo o la represión *consciente* de una tentación *inconsciente*.

La situación se complica aún más porque la apariencia física de Bateman no sólo llama la atención de las chicas, sino también la de los homosexuales, lo cual lo convierte en el centro de las miradas siempre que se expone en público dentro o fuera de su ambiente de trabajo: “A couple of skinny faggots walk by while I’m at

a phone booth checking my messages...one of them whistles at me, the other laughs: a high, fey, horrible sound.” (128)

Bateman no deja de observar y analizar lo que le ocurre. Cuando se convierte en el foco de atención de dos personas homosexuales que, según él, le silban y lo acosan mientras llama, describe la situación. Su descripción siempre está marcada por un juicio de valor. Al describir la sonrisa como un “sonido agudo, horrible y excéntrico,” Patrick recurre al estereotipo de homosexual que injustamente encasilla la personalidad de todos ellos en la imagen de travestis excéntricos, afeminados y débiles.

Para él es muy simple describir a un homosexual, sólo debe agregarle algunos elementos asociados con la sensibilidad femenina y mucho excentricismo. Le basta saber que alguien es gay para imaginarlo como un bailarín travestido en un bar nocturno: “I imagine Luis at some horrible party, drinking a nice dry rosé, fags clustered around a baby grand, show tunes, now he’s holding a flower, now he has a feather boa draped around his neck.” (292)

Este cliché de homosexualidad es aplicado en todo momento a las personas que encuentra por las calles. Siempre ofrecerá una descripción muy detallada pero estereotipada de los homosexuales, como hace con el resto de las minorías:

Coming slowly up the street is an old queer...The queer with the sharpei is now within feet of me and I get a good look of him: late fifties, pudgy, with obscenely healthy-looking pink skin, no wrinkles, all of this topped off with a ridiculous mustache that accentuates his feminine features. He gives me the once-over with a quizzical smile... I swear the old bastard is positively flushed (164)

El lugar común es usado especialmente al hablar de ciertas profesiones. Según las descripciones de Bateman, todos los actores son gay. Desde los

depraved faggots que presentan los *game shows* en televisión hasta los jóvenes mesoneros, Patrick no deja de atacar a quienes trabajan en la industria del espectáculo. Peor aún, no está seguro de que sean actores, o en todo caso, gay. Por ejemplo, el *maître d'* de uno de los tantos restaurantes que frecuenta es “younger than myself, faggy, innocent, an actor no doubt” (231). Quizás es así de crítico porque esta persona es más joven que él, o porque está en buena forma como él. Pareciera ser que estas personas representan en el fondo una amenaza a su personalidad. Entonces, según esta lógica, ¿es Bateman un homosexual reprimido o un metrosexual?

Para agregar un poco más de incertidumbre se debe notar que no son pocas las veces en las cuales Bateman es abordado por un desconocido que le pregunta: “Are you an actor?” o también, “are you a model?” ¿Acaso los rasgos de homosexualidad que ve en los demás no son más que características de su propia personalidad, las cuales ha reprimido inconscientemente? Esto explicaría de alguna manera la atracción que provoca en personas de ambos sexos.

La especulación sobre la posible orientación sexual de Bateman se justifica aún más cuando se analizan las frecuentes ocasiones en las cuales abiertamente coquetea con personas de su mismo sexo. Bien sea en broma o en serio, el mismo Bateman que en los ejemplos anteriores sintió indignación, rabia y pánico ante la presencia de homosexuales es quien se aproxima a uno de ellos en una oportunidad para jugarle una broma: “I murmur to the young faggot working behind the counter, ‘Too, too fabulous.’ He flirts and asks if I’m a model. ‘I’ll see you in hell,’ I tell him and move on.” (179)

No se puede negar que existe un intento de acercamiento que culmina en un rechazo abierto sólo después que ha captado la atención. Ahora bien, el desprecio y la descortesía mostrados ante la condición de homosexual del empleado de la tienda podrían ocultar en el fondo el castigo inconsciente de su *alter ego*, la condena del otro Bateman que dejó escapar un rasgo reprimido de su personalidad.

En otra oportunidad describe al masajista de Evelyn como un “scary faggot who lived down the road with a famous book publisher and who flirted openly with me” (281). El *flirteo* o *coqueteo* del cual habla en ambos casos no parece haber sido motivado simple y exclusivamente por su atractivo físico externo, sino también—y quizás con mayor intensidad—por su propia insinuación inconsciente.

El conflicto inconsciente de atracción/repulsión hacia las personas de su mismo sexo no sólo se evidencia cuando interactúa con personas que considera homosexuales—“The waiter, a not-bad looking faggot is at a loss and helplessly lisps an excuse...The bastard even bats his eyelashes” (215) —sino también al describir a sus colegas de trabajo, que aparentemente no lo son. Al encontrar a Frederick Dibble en el ascensor una mañana, piensa: “He has a good-looking, expensive haircut and I stare at it, admiringly.” (63)

Ningún ejemplo bastará para determinar la verdadera orientación sexual de Bateman o para descifrar su compleja personalidad. Todo ocurre en su mente y allí permanecerá, entre las sombras de lo que piensa y siente en un momento determinado. No resta más que darle el beneficio de la duda.

Pero dejemos que sea Luis Carruthers quien arroje más luz sobre la orientación sexual de Patrick Bateman. Él es el personaje homosexual que se atrevió a confrontarlo abiertamente en su entorno, llegando incluso al punto de declararle su amor y pedirle que no reprimiera lo que sabe que siente.

4.1 LUIS CARRUTHERS

No existen muchas diferencias entre Luis Carruthers y los demás personajes masculinos de *American Psycho*. Al igual que el resto de los jóvenes empresarios, él también trabaja en Wall Street, donde lleva una carrera muy exitosa atendiendo clientes japoneses muy importantes para P & P, la misma compañía donde trabaja Bateman.

Como muchos de los yuppies de su entorno, odia a los japoneses, aunque debe trabajar con ellos. Es él y no Bateman quien los describe como “little slanty-eyed bastards” que se roban las innovaciones estadounidenses y las perfeccionan. En fin, Luis no es más que otro de los típicos jóvenes empresarios estadounidenses representados en la novela *American Psycho*, muy pendiente de los trajes elegantes, los restaurantes lujosos, los cortes de moda y las drogas.

Carruthers también tiene novia, Courtney, quien lejos de ser su pareja representa simplemente la figura femenina de compañía, el adorno que debe tener todo hombre de negocios para sus compromisos sociales. Igual que lo es Evelyn para Bateman, o Meredith para Timothy, Courtney es para Luis sólo una dama de compañía con quien se llega a un acuerdo para lograr objetivos comunes. El amor no tiene espacio en esta negociación.

Sin embargo, Luis tiene un secreto que lo distingue de sus colegas yuppies: es homosexual. Esto lo coloca en una posición bastante incómoda y difícil. Como se dijo anteriormente, nadie en su ambiente de trabajo toleraría a un homosexual, mucho menos si se trata de clientes que quieren confiarles sus cuentas. La sociedad estadounidense de los años ochenta descrita por Ellis en la novela tiene

mucho en común con la Gran Bretaña de la era victoriana: un elevado ingreso de capital producto de las inversiones extranjeras y el éxito de las empresas nacionales alrededor del mundo, una clase media-alta que se vanagloria de ser la espina dorsal del país y unos principios morales estrictamente conservadores. Las personas con una orientación sexual distinta a la división tradicional de géneros opuestos—masculino y femenino—son segregadas, humilladas y condenadas.

En tal sentido, Luis debe mantener oculto un rasgo tan importante de su especificidad si no quiere perder el status socio-económico que tanto disfruta. Su caso es un ejemplo ilustrativo del gran número de personas que deben optar por ser *closet homosexuals*, es decir, mantener su inclinación sexual en secreto para evitar posibles consecuencias que afecten su estilo de vida social y profesional.

Por esta razón, el noviazgo con Courtney adquiere mayor importancia. Ella no es solamente el adorno femenino para pretender cierta estabilidad familiar sino también un *token* sexual, un símbolo de apariencia para evitar cualquier tipo de cuestionamiento a su sexualidad. La relación entre Courtney y Luis podría ser descrita como una simbiosis en virtud de la cual ambos salen favorecidos. A la larga, el matrimonio será un contrato a mutuo acuerdo por el bien de sus intereses personales y en concordancia con los parámetros sociales, un antifaz detrás del cual se pueden ocultar los deseos y las inclinaciones íntimas más sutiles y menos toleradas por la comunidad.

A pesar de todas estas medidas tomadas por Luis para adaptarse al sistema y mantener su orientación sexual en secreto, no deja de ser un excluido. Sus colegas no lo toleran y frecuentemente lo ignoran cuando salen a los bares o

restaurantes. Incluso su propia novia no deja de calificarlo con tristeza como un idiota, a *dork*, que ni siquiera sabe bailar. (127)

Los otros personajes por lo general lo describen como una persona inculta y vulgar que no se sabe vestir con elegancia y desconoce las variedades gastronómicas que ofrece Manhattan. Luis es para los demás un fracasado, a *loser* que tiene mal gusto incluso al momento de elegir una fragancia de colonia.

¿Acaso Bateman se acuesta con Courtney para humillarlo aún más? Es probable. En una ocasión, durante el acto sexual, Patrick le escucha decir a Courtney algo como “Luis is a despicable twit.” Esta confesión hace que él se sienta más excitado hasta el punto de casi lograr el clímax: “‘Yes,’ I say... ‘Luis is a despicable twit. I hate him, too,’ and now, spurred on by her disgust for her wimp boyfriend, I start moving faster, my climax approaching.” (103)

Ahora bien, es cierto que todos los yuppies rechazan a Luis por razones que no quedan claras en el texto. Sin embargo, Bateman particularmente siente una inexplicable aversión hacia él. No sólo disfruta criticando su personalidad, su forma de vestir y la infidelidad que soporta sin saberlo, sino que lo observa constantemente en los diversos ambientes en los cuales coinciden para percibir algún punto débil que pueda agregar a su lista de críticas. Es así como se da cuenta de que hasta los empleados de los bares que frecuentan lo ignoran:

I spot Luis Carruthers standing at the bar next to Price, who ignores him utterly. Carruthers is not dressed well...Luis spots me, smiles weakly, then, if I'm not mistaken, blushes and turns back to the bar. Bartenders always ignore Luis for some reason. (31)

Una vez más Patrick tiene dificultades para comprender lo que ocurre ante sus ojos. Aún no entiende la razón por la cual Luis se ruboriza al verlo, o el motivo por el cual los empleados de los bares siempre lo ignoran. Ni siquiera le despierta sospecha otros eventos vinculados con Luis, como el incidente con el entrenador personal que Luis le recomendó y que se le declaró: “I used to have a personal trainer whom Luis Carruthers had recommended but he came on to me last fall and I decided to develop my own fitness program.” (69)

Es probable que también Luis haya malinterpretado a Bateman—la única persona que parece fijarse en él—y haya pensado que por su forma de mirarlo debía sentir hacia él algún tipo de afecto más allá de la amistad. Después de todo, Patrick no deja de observarlo en ningún lugar, lo cual justifica el placer de contemplar y ser contemplado. El hecho es que a medida que la historia avanza la relación entre Luis y Patrick se desarrolla más allá de simples miradas y desplantes.

Luis aprovecha el primer momento en el cual se encuentran solos para intentar el acercamiento, para tomar la iniciativa, ya que Bateman parece interesado en él pero no se atreve a dar el primer paso. Esto ocurre durante una junta de empleados de P & P y ellos dos son los primeros en llegar a la sala de reuniones. Luis comienza a hablarle sobre un Restaurante en Phoenix y de esta manera logra captar su atención. La conversación es espontánea y gira en torno a las especialidades del lugar, la bebida, la clientela y las mujeres.

Ahora que ha despertado su interés y en medio de la conversación casual, sin titubear ni un segundo, Luis toma a Bateman de la mano y lo invita a salir:

“Listen, Patrick,” Luis says, pressing his handkerchief into my hand, my fingers clenched into a fist that relaxes at Luis’s touch. “Dibble and I are having lunch next week at the Yale Club. Would you like to join us?” (108)

Bateman acepta en medio de la distracción. No le estaba prestando atención porque pensaba en Courtney desnuda con él en la cama. Entonces se le confunde la realidad con el pensamiento—quizás por el efecto de los diez miligramos de Valium que tomó antes de la reunión—y ve el rostro de Luis como si fuese una vagina que le habla, se aterra y comienza a sudar. En este momento ocurre el primero de los eventos que da pie a la convicción de Luis sobre la orientación sexual de Bateman. También es probable que el Valium le haya hecho perder la timidez y confesar sin rodeos ni vergüenza lo que realmente sentía al momento. La confusión de las imágenes le hizo decir lo primero que le vino a la mente:

His head looks like a talking vagina and it scares the bejesus out of me, moves me to say something while mopping the sweat off my brow. “That’s a nice...suit, Luis.” The farthest thing from my mind.
He looks down as if stunned, and then blushing, embarrassed, he touches his own lapel. “Thanks, Pat. You look great too...as usual.” And when he reaches out to touch my tie, I catch his hand before his fingers make it, telling him, “Your compliment was sufficient.” (108)

Lo cierto es que su comentario casual despierta en Luis toda una serie de emociones que lo llenarán de valor para seguir aproximándose a Bateman hasta el punto de cometer las acciones más osadas, pues está convencido de que, insistiendo un poco más, él admitirá que la atracción es mutua.

Ahora Luis no dejará de ver y escuchar a Bateman disimuladamente, y aprovechará cualquier oportunidad para halagarlo, e invitarlo a salir, y de ser necesario llegará incluso a declararse para llamar su atención. Sin embargo, está claro para él que debe esperar otro momento a solas para continuar con sus

planes. Sabe que no es conveniente ni para él ni para Bateman revelar su orientación sexual a todos en su ambiente, pues sería someterse al escarnio público e incluso poner en peligro hasta el empleo. Por esta razón Luis justifica a Bateman y cree que hace bien en mantener oculto lo que presuntamente siente.

Bateman por su parte continuará con una posición ambigua que solamente logra alimentar los planes de seducción de Luis. Por un lado pretende ignorar su presencia, pero al mismo tiempo no deja de observarlo para poder criticar su modo de vestir y humillarlo:

Luis Carruthers sits five tables away from this one, dressed as if he'd had some kind of frog attack this morning...He smiles but I pretend not to have noticed...I keep watching Luis and whenever he looks over at our table I tip my head back and laugh even if what they say isn't particularly funny, which is practically always. (157)

Es interesante ver como, en esta actitud de Bateman, la humillación que ejerce contra Luis ocurre siempre en su mente, en ningún momento comparte sus opiniones sobre Luis o cualquier otro homosexual con sus amigos. Esto evidencia nuevamente la tensión originada entre el *deber ser* de Patrick—que muestra ante sus amigos y cuando se encuentra en público—y el *ser* verdadero que siente en su conciencia y se revela cuando se enfrenta solo a un miembro de cualquiera de las minorías que rechaza.

Pero así como Luis tiene un objetivo para su próximo encuentro, Patrick también ha decidido hacer algo. Piensa matarlo en una forma humillante para acabar con la incomodidad que le genera. En su mente busca justificar el crimen con la excusa de que así Courtney le dedicará más tiempo: “Would Courtney like me less if Luis was dead? Out of the picture? Would I ruin things by strangling

Luis? Would the world be a safer, kinder place if Luis was hacked to bits? My world might, so why not?" (157)

La nueva ocasión de verse a solas se presenta irónicamente en el baño de un restaurante. Bateman lo sigue para terminar con esta historia. No obstante, lo que ocurre en el baño será desconcertante para Bateman e inesperado para Luis:

The men's room is deserted. All the stalls are empty except for the one at the end, the door not locked, left slightly ajar, the sound of Luis whistling...

He's standing in the stall, his back to me [...] I can tell he senses movement in the stall because he stiffens noticeably [...] In slow motion [...] my hands move up over the collar of his blazer [...] I start to squeeze, tightening my grip, but it's loose enough to let Luis turn around [...] so he can stand facing me [...] His eyelids flutter for an instant, then widen, which is exactly what I want. I want to see Luis's face contort and turn purple and I want him to know who it is who is killing him. I want to be the last face, the last *thing*, that Luis sees before he dies and I want to cry out "I'm fucking Courtney..." and have these be the last words, the last *sounds* he hears [...] Luis stares at me and I tense the muscles in my arms, preparing myself for a struggle that, disappointingly, never comes.

Instead he looks down at my wrist [...] and then he lowers his head and [...kisses] my left wrist, and when he looks back up at me, shyly, it's with an expression that's [...] loving and only part awkward. His right hand reaches up and tenderly touches the side of my face. I stand there, frozen, my arms still stretched out in front of me, fingers still circled around Luis's throat.

"God, Patrick," he whispers. "Why *here*?"

His hand is playing with my hair now [...] I'm still paralyzed in this position [...] I shake my head to clear it and look back at Luis who has this horrible, love-struck grin plastered on his face.

"I've seen you looking at me," he says, panting. "I've noticed your"—he gulps—"hot body."

He tries to kiss me on the lips but I back away [...] I drop my hands from Luis's neck and he takes them and immediately places them back [...]

"Don't be...shy," he says...

You don't know how long I've wanted it [...] He's sighing, rubbing my shoulders, trembling...

"I *want* you," he says in a low, faggoty whisper and when I slowly turn my head to glare at him [...] my eye contact radiating revulsion, he adds "*too*." (158-160)

Aunque no era el sitio indicado, Luis logró su objetivo al aprovechar la oportunidad para declarar lo que sentía a Bateman. A Patrick en cambio las cosas no le ocurrieron como esperaba. No solamente se revertió sobre si mismo la humillación que quería hacer a Luis al fracasar su plan de asesinarlo y

permanecer encerrado con él dentro de un estrecho compartimiento de baño por un largo tiempo, sino que también, en lugar de deshacerse de la incomodidad que le causaba, sólo logró alimentar sus sentimientos y hacerle entender que también él sentía algo especial.

Es entonces cuando Patrick entiende que Luis es un *closet homosexual*, pero esa no es la pregunta que uno se debe formular ahora, sino ¿lo es Bateman? Luis recibe su intento de estrangulamiento como una caricia, pues Patrick no fue capaz de apretar firmemente hasta asfixiarlo. No sólo eso, sino que ante su fracaso no salió inmediatamente del estrecho lugar, sino que se quedó a escuchar en silencio la declaración de Luis, inmóvil, con las manos sobre sus hombros, una posición bastante comprometedora para alguien que se precia de ser un mujeriego y que sólo tolera la homosexualidad cuando es practicada entre dos mujeres durante una especie de *ménage à trois* en su cama o en una película pornográfica.

Detrás de su incuestionable atractivo físico, su persistente machismo y evidente homofobia existe una condición indefinida que Patrick elude. No puede dejar pasar ninguna situación donde se vea inmiscuido un homosexual porque inmediatamente debe burlarse y humillarlo, aún si se encuentra sólo. Por ejemplo, en una ocasión, mientras está viendo su programa favorito en televisión:

The Patty Winters Show this morning was about women who married homosexuals and I almost called Courtney up to warn her—as a joke—but then decided against it, deriving a certain amount of satisfaction from imagining Luis Carruthers proposing to her, Courtney shyly accepting, their nightmarish honeymoon. (178)

Su necesidad de vejar a los homosexuales podría ocultar un rechazo inconsciente de una condición interna, un complejo o debilidad que lo podría

aproximar al aspecto afeminado que caracteriza al cliché de los homosexuales que él mismo usa. No cabe duda de que Bateman es un narcisista a quien le da placer sentirse atractivo. Como narcisista que es, no puede evitar sentir curiosidad por haber cautivado a Luis y a los homosexuales en la marcha de *Gay Pride*—aún cuando son hombres—pues lo seduce la idea de que su encanto y belleza trasciendan el objeto sexual femenino y llegue a encantar incluso a las personas de su mismo sexo. Bateman presenta sin duda lo que Freud llamó “los instintos de contemplación y de exhibición y el instinto pasivo y activo de crueldad.” (1974: 44)

En tal sentido, su condición quizás no sea la de un homosexual encerrado en el closet de su conciencia, sino la de un exhibicionista narcisista y a la vez voyeur, (o como se le llama ahora, *metrosexual*) ya que precisamente al exhibirse debe observar a los otros para comprobar con placer si lo están contemplando. Su vanidad lo lleva a buscar y encontrar en otras personas su propio YO. Al respecto agrega Freud: “la obsesión exhibicionista resulta del complejo de castración, ya que acentúa la integridad de los propios genitales (masculinos) y renueva la satisfacción infantil sentida por la falta de genitales femeninos.” (1974: 132)

El narcisismo de Bateman nos hace pensar que existe en él una energía sexual reprimida que permanece agitada en el inconsciente y lo perturba siempre que entra en juego su atractivo físico con cualquier tipo de objeto sexual, sea del sexo opuesto o de su mismo sexo. Freud apunta que “estos trastornos se producen cada vez que, por obstáculos interiores o exteriores las apetencias eróticas no logran ser plenamente satisfechas” (1974: 7). Freud complementa esta aseveración con una frase que arroja luces sobre la personalidad de Bateman:

Los perversos no son pues naturalezas enfermas u obstinadamente anárquicas, que deliberada y audazmente se sublevaron contra las leyes comunes, sino prisioneros encadenados... y cuyo violento afán de dominar sus instintos desviados, convierte en neuróticos o psicópatas. (1974: 7-8)

En resumen, discutir la orientación sexual de Bateman no conducirá a ninguna parte si no se estudia dentro del contexto en el que ésta se define. Patrick es un individuo que permanece maniatado dentro de un sistema con principios morales sofocantes. Por esta razón no le queda otra alternativa que comparar sus conflictos instintivos dentro de esta larga lista de reglas de comportamiento cívico y controlarlos en la medida en que el medio social le exija reprimir sus impulsos.

Nunca se sabrá realmente que sintió Bateman cuando Luis lo confrontó de nuevo en una tienda, desesperado por su actitud evasiva luego del encuentro en el baño. Sin rodeos y definitivamente decidido a aclarar la situación entre los dos le pregunta: "Patrick, why won't you look at me?" Luego lo invita a conversar en un sitio más íntimo: "Come on, let's have a drink at Sofi's and talk about this...about us." Finalmente encuentra el valor necesario para decir lo que siempre mantuvo oculto: "Patrick, I love you very much. I hope you realize this." (222-223)

Lamentablemente Luis Carruthers tendrá que salir de la vida de Bateman sin llegar a saber si al menos fue correspondido de manera platónica que no se manifestó en actos por la timidez de Bateman y la presión de un sistema que es represivo ante cualquier comportamiento que desafíe el pudor, las leyes y los principios morales establecidos en la sociedad para controlar los instintos e impulsos que son considerados destructivos para la civilización moderna.

Luis lo confrontará una vez más y luego desaparecerá de su vida. Sin embargo, tampoco esta vez tendrá éxito. Las últimas palabras que se cruzan entre ellos están cargadas de una dolorosa resignación por parte de Luis y de una insensible indiferencia por parte de Bateman:

“You’ll be glad to know that I’m transferring [...] out of state.”
[...] “don’t you want to know why?” he asks.
“No, not really.”
“Because of *you*,” he says.
[...] “You are *sick*,” I tell him.
“If I’m sick it’s because of *you* [...] because of you I am sick and I will not get better.”
“You have distorted this obsession of yours way out of proportion [...]” I say [...]
“But I know you have the same feelings I do,” Luis says, trailing me. “Just because you won’t admit [...] certain feelings you have doesn’t mean you don’t have them.”
[...] “Is it so wrong to love you, Patrick? To *want* you? To want to be with you?” He asks. “Is that so wrong?”
I can feel him staring helplessly into me, that he’s near total emotional collapse [...] in the dark inner recesses of his fag mind he realizes something and starts crying [...]
“Oh god Patrick, why don’t you *like* me? Why can’t we be together? He sobs [...]
“Because I . . . don’t”—I look around the store quickly to make sure no one is listening [...]—“find you . . . sexually attractive,” I whisper loudly, staring down at him. “I can’t believe I actually said that,” I mumble to myself, to no one, and then shake my head, trying to clear it, things reaching a level of confusion that I’m incapable of registering. I tell Luis, “Leave me alone, please,” and I start to walk away. (293-296)

La confusión de Bateman revela hasta donde llega el nivel de represión de sus impulsos. Debido a la insistencia de Luis, Patrick se ve obligado a hablarle honestamente por primera vez desde que la ambigüedad de su actitud diera pie a las ilusiones de Carruthers. No puede creer la confesión que hizo. Nunca pensó que llegaría a decirle a un homosexual que “no lo encuentra sexualmente atractivo.” La frase deja claro que el rechazo hacia Luis no se debe a su orientación sexual sino a una falta de atracción. La confesión de Bateman nuevamente abre una ventana que deja salir rasgos ocultos de su personalidad. En palabras de Freud, Patrick podría ser un “invertido múltiple que se revela contra la inversión y la considera como una morbosa obsesión.” (1974: 13)

En esta ocasión y debido a la presión de Luis, el impulso está por encima de la represión sexual. Al menos durante algunos segundos el *otro yo* de Patrick Bateman vence el pudor y los tabúes morales para rechazar a una persona que lo ama, reconociendo que lo hace porque no lo encuentra atractivo, y no por pertenecer a su mismo sexo.

Es probable que el mismo cliché que le hace generalizar a los homosexuales como seres débiles, excéntricos y afeminados le haya impedido aceptar que en los hombres puede coincidir la más completa virilidad física y psíquica con la homosexualidad. Hasta ese momento en el que confesó a Luis que no lo encontraba atractivo no se le había ocurrido pensar que el instinto sexual es independiente de su objeto principal, y que la conexión entre estos dos desafía cualquier convención establecida en la sociedad.

No obstante, la revelación de un rasgo tan íntimo de su personalidad no logró cambiar su manera de ver la vida. Carruthers pensó que con un poco de constancia e insistencia podría abrir los ojos de Bateman ante una realidad que él ya había notado. Le propuso cambiar de escenario, renunciar a P & P, mudarse a Arizona y comenzar una vida juntos. Pero no bastaron los tantos *I love you* ni los planes hechos en pro de una relación amorosa sincera.

Patrick ya había abandonado la relación con Courtney, terminado con Evelyn y entusiasmado a Jean. Ahora rechaza a Luis. Su indecisión y pasividad le han impedido comprender los sentimientos que los demás le expresan. Es incapaz de darse cuenta de lo que ocurre a su alrededor y reaccionar de manera espontánea

simplemente porque subordina la existencia del *ser* individual ante la imposición del *deber ser* social.

Sus últimas palabras para Luis parecieran ser en realidad un monólogo ante un espejo, un discurso dirigido a ese *otro yo* que por un momento logró salir y hablar con mucha sinceridad: “Just, you know, have the guts to face, uh, reality.”

La aseveración está lejos de ser una frase de condolencia dirigida a alguien que debe resignarse a perder a un ser querido. Sus palabras encierran en el fondo una amenaza arrojada contra sus propios impulsos inconscientes que ponen en riesgo el rol que *debe* representar dentro de la sociedad en la cual habita.

5. CONCLUSIONES: LOS YUPPIES Y LOS OTROS

*I am the modern man
Who hides behind the mask
So no one else could see
My true identity*

Styx

Una vez cumplido el objetivo de invertir las jerarquías para privilegiar los términos hasta ahora secundarios y habitualmente inferiores en la construcción de oposiciones binarias, llega el momento de identificar los rasgos menos evidentes, ocultos dentro de la categoría dominante, lo cual permitirá finalmente reinscribir el nuevo término principal.

Como se dijo en la introducción, las categorías seleccionadas para el estudio no son excluyentes ni terminantes, sino que interactúan entre sí. No obstante, es necesario usar el perfil dominante y privilegiado de la tabla racional de diferencias binarias para poder encontrar esos sutiles efectos que operan dentro de la ilusión de una oposición. Es la figura dominante del *establishment* presentado por Easton Ellis en *American Psycho*: el joven empresario estadounidense de raza blanca, acaudalado y *heterosexualmente* activo. Vale decir, *el yuppie*.

Según Tony Thorne (1993: 307), durante los años setenta se empleaba el cliché de *Dynamic Young Executives* para definir a los jóvenes estadounidenses que trabajaban en las grandes ciudades. A finales de esa década el término dio paso a una nueva categoría: los *Young Urban Professionals* o *Yuppies*.

Estos jóvenes empresarios de ambos sexos se identificaban fácilmente, pues todos usaban costosos trajes de negocios tan similares que parecían ser los

uniformes de las empresas donde trabajaban. El yuppie se convirtió en símbolo de éxito en la cultura comercial de la década de los años ochenta y representaba el nuevo glamour del dinero, el materialismo y el consumo compulsivo. Thorne añade que sus gustos y hábitos giraban en torno a ciertos accesorios de moda, lugares públicos predilectos, lo último en tecnología y apartamentos, y oficinas neoclásicas.

Evidentemente, una novela ambientada en la década de los ochenta—como es el caso de *American Psycho*—no puede hacer caso omiso de unos personajes tan relevantes en la cultura de la época. Los yuppies en la novela de Bret Easton Ellis son profesionales especializados de alto nivel que se desempeñan como apoderados de banca, agentes de cambio y corredores de bolsa. Son privilegiados que han superado con éxito la escuela y la universidad.

Como se ha visto a lo largo de los distintos capítulos de nuestro estudio, son jóvenes ambiciosos y competitivos, y su única meta es obtener promociones en el trabajo sin importar el costo o las circunstancias, lo que Thorne denomina *unashamed careerism* (1993: 307).

Easton Ellis decidió contextualizar su novela en la Nueva York de los ochenta para hablar acerca de todo el movimiento yuppie, de jóvenes empresarios que hacían grandes sumas de dinero en Wall Street y lo derrochaban en un ambiente de apariencias y superficialidades. En la entrevista con Jaime Clarke admite:

I hung out with these guys for about two weeks because I wanted to find out what exactly people were doing. Now of course we all know they're in jail and so I know now why they couldn't talk about certain things, why they didn't take me to their offices, why they weren't extremely clear cut about what exactly their jobs entailed, how they were making so much money, etc. (Clarke: 2001)

Es así como vemos en la novela a una serie de personajes que pasan gran parte de sus vidas dentro de edificios y vehículos, restaurantes y gimnasios, los cuales representan un tipo de aislamiento contra la atmósfera externa, y además ofrecen el beneficio de clima artificial, calefacción o aire acondicionado. Suelen ser hipersensibles, tímidos, nerviosos y emocionalmente inmaduros, hasta el punto de no poder adaptarse a quienes son diferentes.

Tienen una meta en común: alcanzar una posición social, económica y política elevada. Para lograrlo deben competir contra quienes persiguen el mismo objetivo. Esto significa salir y hacerlo mejor que el *otro*, independientemente del daño que se pueda hacer en el proceso. Esta indiferencia hacia las consecuencias que puedan tener sus actos sobre los demás es inherente al principio de *competencia: Winning is everything*.

Los personajes yuppies de Easton Ellis identifican el bienestar nacional con sus propios intereses, por esta razón se oponen a muchas de las cosas que la humanidad ha logrado en beneficio de los grupos menos privilegiados a través de un largo proceso de evolución.

Rechazan cualquier programa diseñado para ofrecer bienestar social a otros, ya que piensan que esto les costará dinero. Programas como el *welfare*, la igualdad política, la justicia, y otros valores duraderos de la civilización occidental son causas insignificantes para ellos. En efecto, no solo no creen en un programa de ayuda social, sino que también lo consideran peligroso, subversivo, comunista, liberal, radical y debe ser invalidado a cualquier costo.

Con la convicción de que hay que mantener el *status quo* dentro del cual viven estos personajes, que representan el *establishment* de los años ochenta en Nueva York, deciden discriminar, ofender y hasta agredir a cualquier persona, solamente por pertenecer a un grupo minoritario, y se oponen a cualquier medida que asegure libertad y justicia a personas que no pertenezcan a su grupo social.

En la mayoría de los casos ignoran totalmente los hechos que tienen que ver con *los otros*, lo cual sólo demuestra su desconocimiento sobre sí mismos. Esto lo revela su carácter esencialmente débil. Deben andar siempre en grupo para sentirse fuertes, lo cual los convierte nada más que en un eco de las voces de otras personas. El débil siempre necesita obtener fuerza de identificación con el grupo, aún cuando los miembros de éste no asuman conductas conformistas.

Cuidan mucho su aspecto físico, son frenéticamente activos y siempre están pendientes de las novedades, por lo cual no pueden distinguir un hecho de una moda. En palabras de Fiske, "appearance is used to send messages about personality, social status, and, particularly, conformity." (1990: 68).

Efectivamente, la importancia que recibe el tema de la moda en la novela revela cierto conformismo (ampliamente difundido en la cultura estadounidense) y un sentimiento profundo de inseguridad individual, lo cual les crea una ansiedad generalizada. Esto se materializa en un miedo a cualquier cosa que de alguna manera desafíe o desvíe las rígidas creencias y prácticas a las que están acostumbrados. No se atreven a salir del estrecho camino por el que han circulado durante su vida porque temen que si se desvían, bien sea hacia la derecha o hacia la izquierda, no podrán encontrar el camino de regreso.

Como *conformistas* que son, los personajes yuppies ven en el *inconformista* una amenaza a su personalidad porque es diferente. Por eso insisten en defender la conformidad o atacar a los inconformistas. En palabras de Freud, (1974: 72) su crueldad ante *los otros* “es algo que forma parte del carácter infantil, porque aún no se ha formado en él el obstáculo que detiene al instinto de aprehensión ante el dolor de los demás, esto es, la capacidad de compadecer.”

No usan su formación académica y profesional para sopesar, juzgar y evaluar la evidencia críticamente. No les interesa saber cuales son los hechos y solo les importa hacer valer sus prejuicios y predisposiciones. Funcionan por racionalización, estereotipos, clichés, consignas, evidencia no examinada, y realización de deseos personales. Son inflexibles con sus creencias y valores, jamás admitirán que pueden estar equivocados.

Hablan con mucha soltura y desenvoltura, pero detrás de su elocuencia se oculta una ausencia de ideas propias. Los *hechos* y las *ideas* que constituyen su experiencia de vida son usualmente adulterados o falsos, pero esto no los desconcierta, perturba o molesta para nada porque siempre pueden racionalizar sus opiniones con argumentos basados en superficialidades.

Se comunican a través de lo que Basil Bernstein llama un *código restringido*, el cual “depends on a background of common assumptions, shared interests, shared experience, identifications, and expectations.” (Citado en Fiske: 71). Para Bernstein, el discurso elaborado con un código restringido da más importancia al *como* se dice algo y no al *que* se dice, ya que la organización de las ideas se basa en asociaciones y no en la secuencia lógica o sintáctica. En el caso particular de

los yuppies, es un código orientado hacia la discriminación social de los grupos que no pertenecen a su comunidad de Wall Street.

Es predecible el tipo de actitud que un hombre como los representados por estos personajes asumiría frente a los temas de género, raza, clase social, origen nacional y orientación sexual. Son personas con una ideología autoritaria de derecha que les hace dividir la sociedad entre *nosotros* y *ellos*.

Esta división es peligrosa ya que justifica la reciente tendencia a ver el extremismo interno con menor seriedad y gravedad que el que podrían representar las comunidades de extranjeros en Estados Unidos o el que se practica en el exterior. En mi opinión, el extremismo en defensa de la libertad es un vicio que se debe condenar, pero también lo es el extremismo intolerante en contra de los cambios sociales que beneficien a los grupos minoritarios menos privilegiados.

No cabe duda, los personajes de *American Psycho* interactúan en una sociedad darwiniana competitiva, *a rat race*, *a dog-eat-dog society* donde el más apto sobrevive y la eficiencia es un ingrediente necesario para el éxito. Sin embargo, mientras por un lado la sociedad de los ochenta dentro de la cual viven les enseña que deben emprender una carrera exitosa (la cual es medida normalmente según los logros materiales y la estima social), por otro lado niega a *los otros* la posibilidad y los medios para lograr el éxito.

Si extrapolamos ésto, no se puede negar que Las sociedades capitalistas son fundamentalmente patriarcales: el hombre se beneficia tanto del poder económico como del de género. Su ventaja aumenta si además es blanco, rico, nativo de un

país industrializado, heterosexual y joven. *American Psycho* revela a sus lectores como los valores de la sociedad no benefician a todos sus miembros por igual y como el concepto de poder se basa en las categorías jerárquicas y canónicas de género, raza, clase social, origen nacional y orientación sexual.

Es evidente que argumentos como los que presenta Easton Ellis en su novela, a saber, los de *sexo débil, razas inferiores, clases marginales, ilegales criminales y transformistas caminadoras* son discutibles porque son contruidos desde la perspectiva de las categorías privilegiadas en una oposición establecida en base a la desigualdad de oportunidades. Por tal razón es inaceptable que los personajes usen la misoginia, el racismo, el clasismo, la xenofobia y la homofobia para descalificar a las minorías que no gozan de dicho privilegio.

El consumismo compulsivo y la publicidad en el *Mundo Occidental Capitalista* lamentablemente han desarrollado hasta el extremo el hábito de prestar más atención a las cosas que a las personas. Es un comportamiento que se vende como el modelo ideal para el resto de los países en vías de desarrollo y que es consecuencia directa de un sistema dentro del cual los seres humanos crean la necesidad por los bienes materiales, y desafortunadamente el negocio de tratar con bienes materiales es el camino hacia el éxito, pues produce más dividendos, es más rentable y más lucrativo que dedicarse a tratar con personas, ayudarlas a superarse, o peor aún, intentar comprender las diferencias y la especificidad de *los otros*.

Debemos admitir que los efectos de la *globalización* de la cultura occidental son irreversibles. Uno de ellos es precisamente la jerarquización, la cual tiene que

ver con la concentración del poder en manos de un pequeño grupo económico o clase social que vela por sus propios intereses en detrimento de los grupos o clases menos privilegiados. Sin embargo, es cuestionable la tradición del pensamiento occidental que aún pretende imponer la idea de una conciencia individual. La experiencia personal no podrá decirnos nunca nada esencial acerca de la sociedad o la humanidad. Siempre será necesario revelarse ante *el otro* en la interacción cotidiana, pues es solo por medio del otro que el sujeto puede tomar conciencia de si mismo.

Para concluir es importante dejar claro que el ejercicio de deconstrucción realizado en el presente estudio no busca ofrecer argumentos para descartar el modelo de sociedad que conocemos, sólo intenta exponer convincentemente las inconsistencias lógicas y las limitaciones conceptuales en un contexto histórico y geográfico muy bien delimitado que Easton Ellis seleccionó para escenificar su obra. El deseo que animó el argumento de nuestro análisis fue la posibilidad de flexibilizar el rígido sistema de distinción binaria que constituye la base de la sociedad en la cual vivimos. Después de todo, es una estructura de diferencias en la cual el significado reside, no en los términos mismos sobre los cuales esta *construida*, sino en las relaciones de diferencia que existen entre ellos. Los conceptos opuestos no tienen necesidad de fundirse, mezclarse o eliminarse el uno con el otro en medición de fuerza. Cada uno puede conservar su unidad y su integridad abierta, siempre y cuando puedan enriquecerse mutuamente.

La novela *American Psycho* presenta una historia de ficción que ilustra en un modo desconcertante la realidad de los excesos de una sociedad obsesionada

con la apariencia externa, basada en jerarquías que suponen la subordinación de los grupos menos privilegiados que no comparten su propia especificidad. *La visión del otro a través del personaje principal, Patrick Bateman* ha revelado los niveles de intolerancia que puede desarrollar el ser humano dentro de esa sociedad. En mi opinión, tantos avances científicos, tecnológicos y sociales deberían dar paso a un entorno de armonía policromática donde ningún color monopolice el extremo privilegiado mientras los otros están condenados a permanecer bajo su sombra. Es importante cambiar la idea de que todo lo que representa al *otro* en la sociedad es negativo. Tenemos que aprender a sensibilizarnos con el otro a través de la identificación, comprensión y aceptación de su especificidad. Quizás podríamos comenzar por desechar los lugares comunes que van desde los chistes racistas hasta los estereotipos. Sólo de esa manera podremos comenzar a cambiar las estructuras limitantes que predominan en el contexto de la novela *American Psycho*, y los niveles de intolerancia de sus personajes.

BIBLIOGRAFÍA

Alighieri, D. (1965) *La Divina Commedia*. (2º ed) Milán: Vincenzo Leone Editore.

Álvarez C., A. (1998). *Aproximación al doble en la narrativa breve de Ednodio Quintero*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado; Universidad Central de Venezuela, Caracas.

American Psycho: A Novel. (2001) [On-line] Disponible en:
<http://www.wkae.ac.uk/Departments/english/modules/e13630.html>

Asensi, M. (1990) *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco/Libros

Bajtín, M. M. (2000) *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)* Trad. Bubnova, T.
México, DF: Taurus.

Beachy, L., DeFrank, T., et al (1988, Noviembre 21) *The Keys to the White House*.
Newsweek, p.p. 14-16.

Bertram, A. (1998) *NTC's Dictionary of Euphemisms*. Chicago: NTC Publishing Group.

Bérubé, M. (1998). *Public Access* en Geyh, P., et al. *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology*. Nueva York: W.W. Norton & Co.

Bret Easton Ellis: An Interview. (2001) [On-line] Disponible en:
<http://usertninet.se/~eyf932e/literature.htm>

Bret Easton Ellis: An Interview. (2001) [On-line] Disponible en:
<http://www.avclub.theonion.com/avclub3510/avfeature3510.html>

- Caputo, A. (1995, Agosto) *Discover New York on the Subway*. Speak Up, p.p. 16-21.
- Childers, J.; Hentzi, G. (1995) *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. Nueva York: Columbia University Press.
- Cixous, H. (1998). *Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays* en Geyh, P., et al. *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- Clarke, J. *Interview: Bret Easton Ellis (Part I, II, III & IV)*. (2001) [On-line] Disponible en: <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/index.html>
- Clift, E. (1988, Noviembre 21) 'You're Going to Miss Me'. Newsweek, p. 12.
- Critchley, S., Derrida, J. et al (1998) *Desconstrucción y Pragmatismo*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Cróquer P., E. (1991). *La búsqueda del otro: Narradora y personaje en A Paixao Segundo G. H. de Clarice Lispector*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado; Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Derrida, J. (1989) *La Desconstrucción en las Fronteras de la Filosofía*. Trad. Peñalver, P. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Dixon, R. (1959) *The USA, the Land and the People*. Nueva York: Regents Publishing Co.
- Eco, U. (2000). *Opera Aperta*. (5° ed) Milán: Tascabili Bompiani.
- Editorial Reviews: American Psycho: A Novel*. (2000). [On-line] Disponible en: <http://www.amazon.com>
- Ellis, B. (1991) *American Psycho*. Nueva York: Vintage Contemporaries.

- Fiske, J. (1990) *Introduction to Communication Studies*. Londres: Routledge.
- Freud, S. (1971) *L'interpretazione dei sogni*. Trad. Ravazzolo, A. Roma: Newton Compton Italiana.
- Freud, S. (1974) *Teoría Sexual*. Trad. Bergholtz, A. Guayaquil: Ariel Universal.
- Freud, S., Boehm, F. et al. (1978). *Genialidad y neurosis*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Gasché, R. (1990) *La deconstrucción como crítica* en Asensi, M. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco/Libros.
- Geyh, P., G. Leebron, F. y Levy, A. (1998). *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- Grimley, P. (2001, Agosto) *What the F*** Did You Say? Speak Up*, p.p. 34-37.
- Haraway, D. (1998) *A Cyborg Manifesto* en Geyh, P. et al. *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- Harris, T. (2001) *Hannibal*. Nueva York: Random House Inc.
- Hassan, I. (1998). *Toward a Concept of Postmodernism* en Geyh, P., et al. *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- Hegel, G. (1955) *On the Nature of Spirit* en Runes, D. *Treasury of Philosophy*. Nueva York: Philosophical Library
- Irish Time Interview – Feb 25, 1999: Bret Easton Ellis*. (2001). [On-line] Disponible en: http://www.salong.com/books/feature/1999/01/cov_22feature.html
- Jackson, B. (1991) *American Psycho: More than it Seems*. The Tech, Vol. 111, No 18, p. 1.

- Jameson, F. (1998) *Postmodernism and Consumer Society* en Geyh, P., et al. *Postmodern American Fiction. A Norton Anthology*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- Johnson, B. (1980) *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Johnson, C. (1998) *Derrida*. Trad. Giraldo, M. Santa Fe de Bogotá: Editorial Norma.
- Jones, R. (1995, Septiembre) *New York is Back*. Speak Up, p.p. 30-35.
- Kant, I. (1955) *Judgments* en Runes, D. *Treasury of Philosophy*. Nueva York: Philosophical Library
- Kosofsky, E. (1990) *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Lugton, R. (1986) *American Topics*. (2^o ed) Nueva Jersey: Prentice-Hall Inc.
- Manieri, F. (1971) *Freud: dall'autoanalisi alla psicoanalisi* en Freud, S. *L'interpretazione del sogni*. Roma: Newton Compton Italiana.
- Marshall, M. y Powers, B. (1992) *The Global Village*. Nueva York: Oxford University Press.
- Martz, L., Barry, J. et al. (1988, Noviembre 21) *The Tough Tasks Ahead*. Newsweek, p.p. 2-6.
- McEnery, T. (2001, Agosto) *Bad language* en Grimley, P. *What the F*** Did You Say?* Speak Up, p.p. 34-37.
- Montagu, A. (1967). *The American Way of Life*. Nueva York: Tower Books.

- Morganthau, T., Clift, E. et al. (1988, Noviembre 21) *Anatomy of a Victory*.
Newsweek, p.p. 8-9.
- Mounier, E. (1973). *Introducción a los existencialismos*. Trad. Montserrat, D.
Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Olalquiaga, C. (1993) *Megalópolis*. Trad. Mazzocchi, L. Caracas: Monte Ávila
Editores Latinoamericana.
- O'Sullivan, T. et al. (1994) *Key Concepts in Communications and Cultural Studies*.
Londres: Routledge.
- Pinto A., L. y Arcas de L, J. (1982). *La locura del otro: ensayo sobre la poesía de
Luis Enrique Mármol*. Trabajo de grado de licenciatura no publicado;
Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Plaza & Janés, ED (1999) *Enciclopedia VISOR*. Buenos Aires: Visor E.A.S.A.
- Politzer, G., Besse, G., Y Caveing, M. (1957) *Cursos de Filosofía II. Principios
fundamentales*. Trad. Ruiz, E. México, DF.: Fondo de Cultura Popular.
- Rank, H. (1971) *The USA, A Commentary*. Nueva York: American Book Company.
- Reese, M. y Foote, J. (1989, Julio 31) *California: The End of the Dream*.
Newsweek, p.p. 26-33.
- Rosario, R. (2001) *Lenguaje P.C. Inglés-Español: un estudio comparativo de tres
casos*. Núcleo, 18, p.p. 173-180.
- Ruitenbeek, H. (1975) *Psicoanálisis y literatura* (2ª ed) Trad. Utrilla, J México, DF.:
Fondo de Cultura Económica.
- Runes, D. (1955) *Treasury of Philosophy*. Nueva York: Philosophical Library
- Sábato, E. (2000) *El Túnel*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

- Saussure, F. (1974) *Curso de lingüística general*. (13º ed) Trad. Alonso, A. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Selden, R. et al. (1997) *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. (4º ed) Londres, Prentice Hall.
- Sim, S. (1998) *The Icon Critical Dictionary of Post Modern Thoughts*. Nueva York: Icon Books.
- Smith, H., Silk, L. et al. (1981) *Ronald Reagan, ¿Una revolución conservadora?* Trad. Bosch, A. Barcelona: Editorial Planeta.
- Solmi, A. (1978) *Enciclopedia RIZZOLI*. (1978). Milán: Rizzoli Editore.
- The Bret Easton Ellis Page*. (2001). [On-line] Disponible en: <http://www.americanpsycho.com/>
- The Cabinet of Dr. Casey: American Psycho*. (2001) [On-line] Disponible en: <http://www.drcasey.com/movies/releases/americanpsycho.shtml>
- Thorne, T. (1993) *Dictionary of Popular Culture, Fads, Fashions & Cults*. Londres: Bloomsbury.
- Todorov, T. (1993) *Teorías del símbolo* (3ª ed) Trad. Rivera, F. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Williams, R. (1988) *Keywords*. Londres: Fontana Press.

ANEXOS

GLOSARIO DE LO POLÍTICAMENTE INCORRECTO

Una vez realizado el estudio de la alteridad a través del personaje principal de la novela *American Psycho* se consideró pertinente recopilar en un anexo el léxico *políticamente incorrecto* presente a lo largo del texto de modo que se pueda facilitar al lector la comprensión de las expresiones y frases empleadas por el autor como elemento principal de discriminación durante la interacción entre los *yuppies*, que representan todo lo que define el yo del personaje principal, y los distintos grupos minoritarios.

Adicionalmente se ha decidido agregar frases y expresiones que muestran un cierto grado de violencia verbal durante la comunicación, especialmente palabras soeces empleadas con un sentido jocoso, crítico u ofensivo en las conversaciones entre personas del sexo masculino. Si bien esta serie de frases no son dirigidas a los grupos minoritarios en el texto, y por ende no pueden ser calificadas como políticamente incorrectas, se consideró pertinente incluirlas puesto que permiten establecer el contraste entre el tipo de léxico exclusivista empleado por los *yuppies* para comunicarse entre sí y el vocabulario peyorativo dirigido a las personas que no pertenecen a su propia sub-cultura.

Cabe destacar que los términos que se presentan a continuación no representan la posición del autor—a favor o en contra—de la intolerancia y discriminación de las minorías reflejadas en la novela por medio del uso de un léxico peyorativo, obsceno, vulgar y escatológico. El objetivo no es promover el

uso de un vocabulario tan discutible, por el contrario, se desea dejar bien claro su significado de modo que el lector sea capaz de identificar el juicio de valor de sus usuarios, el cual en muchas ocasiones permanece oculto detrás del desconocimiento de dichas frases y expresiones.

Además, la lista de términos podría ser útil como fuente informativa directa y práctica para traductores e intérpretes, así como también para otros profesionales que deben afrontar la brecha cultural y la barrera del idioma al momento de elegir la acepción indicada para trasladar dichas expresiones de un idioma a otro; y en general, para todos aquellos que consideran que en la comunicación entre personas de culturas diversas es necesario conocer e identificar también un vocabulario específico como éste con el fin de evitar problemas y malentendidos que puedan surgir por descuido o desconocimiento al hacer uso de las expresiones y palabras que son consideradas políticamente incorrectas en el inglés que se habla en Estados Unidos.

El glosario de términos *políticamente incorrectos* sólo incluye expresiones y términos seleccionados dentro de la novela *American Psycho*. Éstos fueron agrupados en orden alfabético, seguidos de las distintas acepciones para su traducción al español de Venezuela. Finalmente se añadió una frase que ilustra su uso y significado en contexto, además del número de la página de donde fue extraída.

AGING GORILLA: Viejo cuadrado, papeado. Término peyorativo para referirse a los hombres de edad madura que mantienen un cuerpo atlético a pesar de su edad: *Caron peers over at some aging gorilla in the next booth with a graying crew cut and an eleven-year-old bimbo balanced on his lap.* (205)

ASS (great ass, no ass): Culo, nalgas. Un culo, uso metonímico para referirse a la mujer vista solamente con intenciones sexuales: *A woman –high heels, great ass—leaves without locking her door.* (8)

ASSHOLE: Ano. Idiota, imbécil. Término peyorativo empleado para denominar a un hombre que actúa de una manera despreciable: *That doesn't explain why Tim acts like such a major asshole in front of these girls.* (53)

BABE: Nena, chica, mujer sexualmente atractiva pero considerada poco inteligente: *It's all looks. Laurie Kennedy is a babe, don't even pretend you were interested for any other reason.* (90)

BASH JAPS: Joder japoneses, cometer actos vandálicos contra ciudadanos asiáticos en general: *"Why don't we just forget this shit and bash some Japs," Hamlin suggests. "Then find the perfect body."* (313)

BEAT SB UP: Caerle a palos a alguien, golpear. Especialmente empleado en las relaciones de pareja cuando el hombre golpea a la mujer: *I beat up a girl today who was asking people on the street for money.* (213)

BEAT THE LIVING SHIT OUT OF SB: Joder, caerle a coñazos a alguien, coñacear, escoñetar. Especialmente empleado con referencia a las minorías en un choque desigual de fuerzas: *The other day I caught my maid stealing a piece of*

bran toast from my wastebasket in the kitchen and then I beat the living shit out of her. (213)

BEAVER: Cuca, cuchara, totona. Aunque literalmente significa *castor*, se usa metafóricamente para referirse a los genitales de la mujer de un modo peyorativo: *Under my breath I tell her "I'd like to slice open your beaver."* (241)

BIMBO: Nena, bombón. Término peyorativo empleado para denominar a una muchacha joven y sexualmente atractiva, pero considerada poco inteligente: *This champagne is not Cristal, but why waste Cristal on this bimbo?* (76)

BIRD-DOG (*Bird-dogging*): Literalmente empleado en la cacería de aves con perros, se usa metafóricamente para la acción de buscar chicas, ir detrás de levantes: *Ask for the check. It's time to go bird-dogging, gentlemen.* (51)

BITCH (*bitchy, bitchily*): Perra, puta, ramera, zorra. **1.** Término vulgar para denominar a la mujer que practica la prostitución. **2.** Cuaima, mujer desagradable, irritante, exigente, cruel, fastidiosa, posesiva: *You are a fucking ugly bitch I want to stab to death* (59); *The hard body behind the bar informs me bitchily.* (56)

BLACK HISPANIC: Latino negro. El término es altamente discriminatorio pues se emplea para ubicar a una misma persona en dos de los grupos minoritarios más numerosos y menos tolerados en algunos sectores de la sociedad estadounidense, raza negra y origen latinoamericano: *I try to get the attention of a black Hispanic doorman I don't recognize.* (70)

BLEACHED-BLONDE: Catira oxigenada. Término peyorativo para calificar a las mujeres que no son rubias naturales sino que se tiñen el cabello: *Lydia is a totally tan bleached-blonde hardbody with a perfect ass and great full tits.* (97)

BOLIVIAN MARCHING POWDER: Cocaína. Término eufemístico para referirse a la coca, asumiendo que ésta viene de Bolivia: *McDermott's about to toss a coin to see who's going downstairs to fetch the Bolivian Marching Powder.* (200)

BOZO: Güevón, pana, carajo, tipo, sujeto, idiota: *"Do you want me to hold or should I call you back?" he asks. "Call me back, bozo." We hang up.* (310)

BUCK NAKED: Chino en pelotas, completamente desnudo: *Christie eventually takes off the Ralph Lauren robe and is buck naked except for an Angela Cummings scarf.* (173)

BUM: Indigente, vago, vagabundo, pobre diablo, borrachín, holgazán: *Outside Pastels, a bum gently asks us for some change, and then, more hopefully, for some food.* (51)

CHICK: Geva, pechuga, nena, chica. Literalmente denomina el pichoncito de un ave, pero los hombres lo usan metafóricamente para referirse a una chica joven: *I think they're roadies who look for chicks to go backstage and have sex with the band.* (147)

CLOD: Zoquete, bruto, ignorante, estúpido. Término peyorativo para descalificar a las personas que están en desacuerdo o desconocen un argumento: *You're a clod. It's an excellent book I'm talking about and you just make fun of it.* (154)

COW: Vaca, rechoncha, regordeta. Uso metafórico para descalificar a las mujeres con exceso de peso: *There are two dumb-looking fat girls, one of the cows wrapped in what I'm guessing is the Irish flag.* (147)

CUNT (cuntness): Cuca, cuchara, totona. Uso metonímico vulgar para referirse a la mujer de un modo altamente peyorativo: *I leave the cunt no tip (59); You fucking cunt! What the fuck are you doing with Robert Hall? (245)*

DAGO: Término peyorativo empleado para ofender y provocar a los hombre de nacionalidad italiana: *The guy on the other end of the line, some old dago, assures me that someone blond will be at my door within the hour. (170)*

DAMN! (Goddamn it, damn it, damned): ¡Maldita sea! ¡maldición! Exclamación que denota rabia, dolor, sorpresa o contradicción: *I sigh, look around, considering dragging Evelyn to the third limo, but no, goddamnit. I want Owen's. (191)*

DICK (dickhead, dickweed): Verga, güevo, paloma, chaparro. Güevón, uso metonímico para referirse a un hombre detestable, desagradable, arrogante, posesivo, ladilla, estúpido: *How could I describe Paul Owen to this guy? A boasting, arrogant, cheerful dickhead who constantly weaseled his way out of checks? (271) Pumpkin, you're dating the biggest dickweed in New York. (319)*

DIKE/DYKE: Cachapera, lesbiana. Término ofensivo para descalificar a una mujer que siente atracción por las personas de su mismo sexo: *Someone has written the word DYKE on Eponine's face, on the poster for Les Misérables. (4)*

DIM-WITTED: Tarado mental, estúpido, imbécil, torpe: *I hope Armstrong doesn't want to pay because I need to show the dim-witted bastard that I own a platinum American Express card. (139)*

DOLL: Muñeca, cariño. Término sexista empleado por hombres en altos cargos para dirigirse a las mujeres que tienen a su servicio: *I'll make the reservations. Thanks. Be a doll and just get me a Perrier, okay? (65)*

DORK (dorky): Idiota, tarado, inútil, chabacano. Término peyorativo para descalificar a un hombre como estúpido por vestirse de una manera extraña o extravagante, sin gusto: *Luis is wearing a cream-color wool dinner jacket and a bow tie. What a dork.* (127)

DRAG: Loca, parcha, transformista, travestido, afeminado, amanerado. Término peyorativo para referirse a los homosexuales que se visten con ropa de mujer. En sentido figurado, forma parte del léxico usado entre los hombres para ofenderse: *Tim is becoming a drag, but Owens seems worse, the weasel.* (61)

DUFUS: Idiota, tarado, estúpido, cretino. Término jocoso para descalificar a una persona cuando emite una opinión ingenua, superficial o fuera de lugar: *"She's got a green streak in her hair!" "So what? Bateman, you're a dufus".* (11)

DUMB (dumbly): Tonto, estúpido, idiota: *Here's a tip: get a real job, you dumb fucking nigger.* (212)

DUMPY: Regordete, rechoncho, tonto, estúpido. Término peyorativo empleado para describir a alguien que es gordo, bajito y feo: *At the video rental, I walk up to the counter where I wait for twenty minutes to be checked out by a dumpy girl.* (112)

DWARF: Enano. Término ofensivo para las personas cuya estatura se encuentra por debajo del promedio considerado normal: *Did I forget to tell everyone that Montgomery's a dwarf?* (45)

DWEEB: Pajúo, pajuato, güevón, cretino, idiota: Término peyorativo para desacreditar a un hombre: *Why is he sitting with those dweebs from Drexel?* (44)

ESCORT BIMBO: Dama de compañía, prostituta. Término peyorativo para denominar a una muchacha joven, sexualmente atractiva, considerada poco inteligente, que no practica la prostitución en las calles sino que recibe llamadas telefónicas y va a los apartamentos u hoteles donde se hospedan hombres de negocios que necesitan compañía: *Going out with her? You might as well hire a bimbo from an escort service.* (56)

EUROTRASH: Basura europea. Epíteto empleado en Estados Unidos para hablar de los nacionales europeos de manera despectiva: *Behind us, a table of Eurotrash hardbodies that suspiciously resemble Brazilian transvestites.* (201)

FAGGOT (*Fag, faggoty, faggy*): Marico, maricón, afeminado. Término vulgar para ofender a homosexuales masculinos: *I'll have to wait in line—already some faggot is behind me, probably checking out my back, ass, leg muscles.* (68); *"I want you," he says in a low, faggoty whisper.* (159)

FAG HAG: Cabróna. Mujer que prefiere estar en compañía de homosexuales masculinos: *"Ask your girlfriend Meredith if I'm a homosexual," I tell Price. "Meredith's a fag hag, that's why I'm dumping her," Price explains.* (37)

FUCKABLE BABE: Chica cogible. Mujer sexualmente atractiva vista simplemente como objeto sexual: *The man is wearing a tuxedo and the girl—a totally fuckable babe—is covered with jewels.* (261)

FUCKHEAD: Pajúo, güevón, idiota. Término peyorativo empleado entre amigos para dirigirse a quien se equivoca o dice algo fuera de lugar: *Goodbye fuckheads!* (62)

FUCK YOU (fucking): ¡Jódete! ¡Vete al infierno! Maldito! Exclamación agresiva y ofensiva que incita a la violencia y denota rabia: *One of these girls sneers and says "Go back to Wall Street, fucking yuppie".* (199)

GEEK: Excéntrico, ridículo, estrafalario. Término peyorativo para designar un individuo de acciones grotescas o extravagantes: *Promise nothing, you geek, if we don't have reservations I'm not going anywhere.* (146)

GENETIC UNDERCLASS: Sub-clase genética, clase genéticamente inferior. Término extremadamente peyorativo para discriminar a cualquiera de los grupos minoritarios: *On my way over to Park Avenue to find a cab I pass an ugly, homeless bum, a member of the genetic underclass.* (266)

GRUBBY: Sucio, mugriento, descuidado, desaliñado: *That restaurant was grubby. The meatloaf, the interior, even the fucking tablecloths! Just grubby.* (154)

HARDBODY: Cuerpo durito, tremendo cuerpo, nena, chica, mujer sexualmente atractiva: *"Call that hardbody over," Van Patten says, eyeing a waitress taking a booth's order* (45); *Elizabeth's a twenty-year-old hardbody.* (283)

HELLUVA: Que jode, bastante. Variación de la expresión "Hell of a" basada en la pronunciación: *Is that jerk Reed Robinson? It looks a helluva lot like him.* (36)

HICK: Patán, pesado, chabacano, rústico. Término peyorativo para hablar de alguien con desagrado: *The clients were total hicks, predictably.* (107)

HIGH HEELS: Tacones altos. Al describir a las mujeres, los yuppies utilizan la frase para indicar que éstos son una parte esencial y sexualmente atractiva del cuerpo femenino, es decir, tan importante como los senos, el trasero y las piernas:

He's holding a glass of champagne and hands it to the girl he's with—definite model type, thin, okay tits, no ass, high heels. (42)

HORNDOG CHICK: Chica birrionda, lujuriosa, sexualmente insaciable. Juego de palabra que toma *hot-dog* como base pero reemplaza *hot* por *horn*, de *horny*: *You boffed a horndog chick? Aren't you afraid of diseases and stuff? (34)*

HOT NUMBER: Tremendo levante. Empleado para referirse a una cita con una mujer sexualmente atractiva: *I picked up this Vassar chick at tunnel—hot number, big tits, great legs, this chick was a little hardbody. (33)*

HUMBUG: Hipócrita, embustero, farsante: *"She turns to Petersen. "Did you know Patrick's the Grinch?" "Bah, humbug," I sigh. (183)*

JERK (jerky): Güevón, pajúo, hombre despreciable, latoso, molesto, pesado: *He ignites the bill and relights the half-smoked cigar clenched between his straight white teeth—probably caps, the jerk. (210)*

JEW BASTARD: Maldito judío. Término anti-semita empleado para ofender y provocar a los ciudadanos hebreos *"Lucky bastard," someone murmurs. "Lucky Jew bastard," Preston adds. (36)*

KIKE: Maldito judío. Término altamente peyorativo empleado para ofender y provocar a los ciudadanos hebreos: *I get up and scream "Fuck yourself you retarded cocksucking kike! (152)*

LEGS (great legs): Piernas. Uso metonímico para referirse a una mujer vista como un objeto sexualmente atractivo: *"You think I'm dumb, don't you?" she asks, her legs, tan and aerobicized, slung over one of the chair's arms. (212)*

LEWD: Lujurioso, lascivo, libidinoso, depravado: *“Come on,” I urge. “Don’t you find Christie attractive?” “Let’s not get lewd,” she says. “I’m in no mood to have lewd conversation. (287)*

LUMPY: Deforme, desproporcionado, regordete, lleno de cauchos/rollos, tosco, torpe: *Why does she sleep with Stash? He’s lumpy and pale and has a bad cropped haircut and is at least ten pounds overweight. (15)*

MORON: Tarado, idiota, retardado mental. Término peyorativo: *“Hurry,” I call after him, then under my breath, watching him leave, “Fucking moron.” (201)*

MOTHERFUCKER: Coño de madre. Término extremadamente peyorativo y provocativo empleado para descalificar a la persona como un ser vil y despreciable: *As I walk off, nodding to no one, I call back to him, “Hey asshole, I wanna watch you die, motherfucker.” (179)*

NIGGER (niggerish): Negro/a, negroide. Epíteto extremadamente racista y hostil empleado para provocar y ofender a los ciudadanos de piel oscura: *There’s a quarter. Go buy some gum, you crazy fucking nigger. (132)*

NITWIT: Güevón, pajúo, Bobalicón: *This is really super Van Patten. How’d a nitwit like you get so tasteful? (44)*

PARTY POOPER: Aguafiestas, agorero, pesimista. Término jocoso para calificar a alguien que se niega a hacer algo o interrumpe una diversión: *Why don’t you want some blueberry cassis in your Cristal, party pooper? (177)*

PIMP: Chulo, proxeneta, alcahuete, mediador; hombre que vigila, protege y consigue clientes para las prostitutas que maneja: *“I had a business acquaintance*

who said he went to Harvard.” “Was this a pimp?” I ask. “Let’s just call him a business acquaintance,” she insists. (302)

PUDGY: Regordete, gordiflón, rechoncho. *I get a good look at him: late fifties, pudgy, with obscenely healthy-looking pink skin. (164)*

PUFFY: Desproporcionado, hinchado, regordete, lleno de cauchos/rollos por falta de ejercicios: *“Has Van Patten stopped working out?” I ask. “He looks puffy”. (50)*

PUSSY: Cuca, cuchara. Uso metonímico vulgar para denominar a la mujer vista solamente con intenciones sexuales: *Listen, you think I act like I do around you guys when I want some pussy? Price challenges. (53)*

PUSSY-WHIPPED: Encucado, sometido. Término jocoso empleado entre hombres para referirse a quien hace caso excesivo a su pareja, o que frente a sus amigos muestra ser considerado y comprensivo con ella: *Have her tape the movie on cable herself. What are you, demented? Pussywhipped? (50)*

QUEER: Loca, parcha, transformista, extravagante, afeminado, amanerado. Término peyorativo para referirse a los homosexuales que se visten con ropa de mujer o son extravagantes en público: *coming slowly up the street is an old queer wearing a cashmere turtleneck, a paisley wool ascot and a felt hat, all of this topped off with a ridiculous mustache that accentuates his feminine features. (164)*

RAD BODY: Cuerpo radical, demasiado buena. Término empleado para referirse a una chica sexualmente atractiva: *She’s got a rad body and is so hot-looking that I will leave her a big tip because of this. (56)*

RAG: Trapo, andrajos, harapos. Empleada de manera despectiva para referirse a la toalla sanitaria, también se usa para desacreditar una publicación literaria como

periodicucho, revistucha: *Vanden reads disinterestedly from some East Village rag called Deception.* (12)

RASTA MAN: Rasta. Denomina a los nacionales de Jamaica y otros practicantes del movimiento político y religioso llamado rastafari, popularizado a nivel mundial por el cantante de música reggae Bob Marley. Por extensión, asociada a todos aquellos que son negros, escuchan reggae o llevan *dreadlocks* o rulos en el cabello. La intención o entonación podría convertirlo en un término racista y discriminatorio: *I spot a black guy with dreadlocks and I walk up to him and exclaim "Rasta Man!" and hold out my hand, anticipating a high-five. But the nigger just stands there.* (199)

SCABBY (scabbed): Costroso, roñoso, despreciable, desdeñable: *There's a bum shuffling toward the limousine, a cup jangling with coins held in a scabby outstretched arm.* (169)

SCREWBALL: Carajo, jodedor, güevón, pana. Término jocoso empleado entre hombres en grupo para dirigirse a los amigos: *What are you screwballs up to?* (31)

SCUMBAG: Escoria, basura. Persona detestable, desagradable, vil, puerca: *White guys don't get the virus, no matter what kind of scumbag, slut bucket, horndog chick you're boffing.* (34)

SEX KITTEN: Gatita. Término machista y sexista para referirse al estado de ánimo dócil y dulce de una mujer antes o durante el sexo: *Her moodiness turned me on and she acted like a total sex kitten when I gave her the cash.* (284)

SHALLOW BITCH: Zorra, puta superficial. Frase empleada para descalificar a cualquier mujer que se interesa sólo en el aspecto físico de los hombres: *If she likes me only for my muscles, the heft of my cock, then she's a shallow bitch.* (157)

SHIT (shitty) Mierda, porquería, cagarla, cagarse, cagada, asqueroso: *I'm in my bathroom, debating whether to take a shower and wash my hair since it looks shitty due to the rain.* (212)

SHITFACE: Borracho, ebrio, despreciable, repugnante, ruin, imbécil: *I originally thought he was protesting the girls' lack of verbal skill, but then I realized that perhaps he's authentically shitfaced.* (201)

SHITLIST: Lista negra. Lista mental de personas desagradables o problemáticas: *Courtney's also on Evelyn's shitlist, for reasons that are not clear.* (119)

SHLOMO: Agüevoneado, pajuato, imbécil, idiota. Término peyorativo de origen yiddish: *Are you talking to me or Shlomo here? I sigh, but loudly enough for the Israeli driver to hear me.* (93)

SKANKY CHICKS: Gevas sucias, de apariencia desaseada. Término empleado para ofender a las chicas, insinuando que tienen enfermedades venéreas o provienen de áreas pobres: *I worry about disease just walking into this place. These are some skanky chicks. I can just feel it.* (54)

SLANTY-EYED: Ojos achinados. Epíteto altamente ofensivo para referirse a las personas de origen asiático: *"Bateman, I hate the Japanese," Carruthers screams at me, "little slanty-eyed bastards."* (145)

SLEAZY: De mala calidad, chabacano, vulgar, de apariencia pobretona, barata, cursi: *I hire two escort girls from a reputable if somewhat sleazy private establishment I've never used before.* (301)

SLOB: Agüevoneado, palurdo, patán, idiota, tipo desaliñado: *I hand a freezing bum a fortune cookie and he stuffs it, fortune and all, into his mouth, nodding thanks. "Fucking slob," I mutter loud enough for him to hear.* (181)

SLUM: Barrio pobre y superpoblado. Irse de farra por dichos sectores de la ciudad en busca de drogas, prostitutas o problemas: *"I just don't understand why you have to ruin this time of year going to Chernoble. Though it's kind of exciting to slum, isn't it?" "Thirty bucks at the door apiece is not exactly slumming, Evelyn."* (194)

SLUT (slutty, slutbucket): Puta, ramera, zorra. **1.** Término vulgar para denominar a la mujer que practica la prostitución. **2.** Cuaima, mujer desagradable, irritante, exigente, cruel, fastidiosa, posesiva, ladilla: *A good personality consists of a chick who has a little hardbody and who will satisfy all sexual demands without being too slutty about things.* (91)

SON-OF-A-BITCH: Hijo de puta. Expresión altamente peyorativa empleada como reacción a una situación ofensiva o con intención de provocar y ofender: *He's so drunk by the time dinner is over that I make him admit what a dumb son-of-a-bitch he really is.* (216)

SOURPUSS: Aguafiestas, agorero, deprimente, desalentador. Término jocoso para calificar a alguien que se niega a hacer algo o interrumpe una diversión: *They're elves, Santa's helpers! God, what a sourpuss you are.* (183)

STUD: Semental, padrote, mujeriego, galán. Término que designa a un hombre que lleva una vida sexual muy activa: *Daisy, what in god's name are you doing with a stud like Bateman?* (206)

SULLEN: Malhumorado, insociable, hosco huraño: *Not much to remember: a watery Bellini, soggy arugula salad, a sullen waitress.* (371)

TACKY: Chabacano, arrabalero, marginal, cursi, vulgar, de mal gusto, de apariencia pobre, de mala calidad, mal educado: *There's a beggar on the street wearing some sort of weird, tacky, filthy green jump suit, unshaven.* (7)

TITS (*okay tits, big tits, great tits*): Tetas, melones, los senos. Uso metonímico para referirse a una mujer vista solamente con intenciones sexuales: *I try to make eye contact with one of the girls—model type with great tits.* (60)

TRASHY: Mugroso/a, sucia/o, escoria, marginal, despreciable: *She's blond and slim and young, trashy but not an escort bimbo.* (168)

TWANG: Entonación nasal del inglés sureño. Término ofensivo para describir el modo de hablar de una persona proveniente del sur de Estados Unidos: *"Hey fellas, how y'all doin'?" Montgomery speaks in a thick Georgia twang.* (42)

TWERP: Carajo, desgraciado, tipejo, tipo, idiota. Epíteto que se usa para desvalorizar a un hombre: *She's really in love with her real estate broker. Some little twerp over at the Feathered Nest.* (19)

TWIT: Idiota, imbécil, güevón. Epíteto que se usa para desvalorizar a un hombre: *Yes, Luis is a despicable twit. I hate him too.* (103)

WEASEL: Pajúo, pajuato, güevón, cretino: *Montgomery's a parasite, a loser, a weasel, but he's worth eight hundred million.* (43)

WENCH: Zorra, puta, ramera. Término peyorativo empleado para ofender a todas las mujeres, aun aquellas que no ejercen la prostitución: *No, oh my god, Evelyn, how could you mistake that wench for Ivana?* (121)

WETBACK: Espaldas mojadas, braceros mejicanos. Término metonímico altamente peyorativo empleado para referirse a los ciudadanos mejicanos, y por extensión a todos los latinoamericanos que en muchos casos cruzan nadando el Río Grande en la frontera con Estados Unidos para establecerse en este país ilegalmente: *The subject is supposed to be sad—a wetback trying to get across the border into the United States—but the details are highly comical.* (135)

WHORE: Puta, zorra, ramera. Término altamente peyorativo empleado para ofender a todas las mujeres, aun aquellas que no ejercen la prostitución: *Unlike most of the whores around here, she barely registers the limousine.* (169)

WOP: Término altamente peyorativo empleado para ofender y provocar a las personas de nacionalidad italiana: *Her boyfriend is wearing a suit by, I think, William Fioravanti or Vincent Nicolosi or Scali—some wop.* (195)

ZIPPERHEAD: Cabeza de cierre. Término peyorativo para referirse a personas de origen asiático: *I would pour a bottle of acid all over their son's slanty-eyed zipperhead face.* (95)