

**Carlos López Degregori, Jorge Eslava**

**La ciudad secuestrada:  
cuatro autores de la narrativa  
peruana de los noventa**

**Puerta de entrada**

Uno de los aspectos más importantes de la literatura peruana, desde fines de los años ochenta y a lo largo de la presente década, es el surgimiento de una nueva promoción de narradores que asumen la literatura y procesan los discursos narrativos desde una perspectiva diferente de la de los escritores reconocidos de las promociones anteriores. Transcurridas ya cuatro décadas desde la aparición del *boom* y la cimentación de lo que se denominó en los sesenta la “nueva narrativa latinoamericana y peruana”, es evidente entre los creadores más recientes que empiezan a escribir en los últimos diez años, una propuesta literaria marcadamente diferencial (tanto en lo temático como en los dominios del diseño del personaje y de la naturaleza de la literatura) y la búsqueda de nuevos paradigmas narrativos.

Este ensayo escrito a cuatro manos quiere ser una exploración de este nuevo territorio creativo y propone una lectura introductoria de cuatro autores que, a nuestro juicio, son las figuras más relevantes del marco cronológico estudiado: Mario Bellatín, Iván Thays, Óscar Malca y Jaime Bayly, autores que encarnan, entre muchos otros, las dos grandes vertientes por las cuales discurre la narrativa peruana de los últimos años.

Consideramos, pues, que en la narrativa de los noventa pueden reconocerse dos grandes direcciones. Una primera *intimista*, dueña de una acentuada conciencia formal, sin que con esta diferenciación pretendamos resucitar una falsa dicotomía que opone en un eje una literatura “pura” y una literatura “social”, y que se sostiene en el extrañamiento, la desrealización y la desterritorialización para configurar, así, ámbitos autosuficientes; en ella pueden inscribirse las escrituras de Bellatín y Thays. Al lado de esta orientación cabe distinguir una segunda línea *vitalista* que, inscribiéndose en un camino marcado por el legendario *Los inocentes*, de Reynoso, desarrolla una nueva literatura urbana que tiene su foco central en el nuevo sujeto juvenil desesperanzado y que despliega un lenguaje caótico que mimetiza y reproduce el ritmo interior del personaje y la explosiva referencia a un mundo marcado por la euforia sexual, la droga, la música rock, y, especialmente la indiferencia; los ejemplos más notorios los hallamos en las novelas de Malca y Bayly. Este doble camino no significa uniformar a los narradores que abordaremos, ya que uno de los rasgos más saltantes de la literatura en este fin de milenio es la pluralidad y la dispersión. Como se observará más adelante, cada autor despliega una visión singular y habita de manera distinta la literatura y la ciudad que secuestra.

Sin embargo, es factible distinguir ciertas constantes muy generales que, con las modulaciones personales indicadas, nos permiten hablar de una nueva narrativa de los noventa en términos de un corpus que no es simplemente cronológico. Al respecto, y como el lec-

tor comprobará en nuestras lecturas de los cuatro autores seleccionados, es evidente:

- Una nueva concepción de la literatura y el correlato con el que se relaciona. Para los nuevos autores de los noventa, la narrativa renuncia a los paradigmas de la visión totalizante e ideologizada optando, en cambio, por un espacio inventado/recreado según se afilien a la doble dirección intimista/vitalista ya mencionada.
- Una preferencia por ciertas técnicas narrativas que privilegian el fragmento, la polifonía y el minimalismo, y que se alejan de los grandes andamiajes y frescos narrativos de la novela peruana precedente. Por otro lado, es evidente la incorporación de un sustrato culturalista en los narradores intimistas, y contraculturalista en los vitalistas, acompañado de una visión mediática que privilegia el cine de acción y el rock.
- Una visión individualista y desencantada, tanto en los intimistas como en los vitalistas, que observa con escepticismo el presente y el futuro, y que se presenta desligada de nuestra tradición literaria central sustentada en el testimonio, la crítica y el cuestionamiento explícito de la realidad social.

La literatura posee una función cognoscitiva innegable, con ella *modelizamos*, significamos y nos apropiamos simbólicamente del mundo. Quizá no hallemos en las ficciones propuestas por estos nuevos narradores certezas definitivas, pero sí encontraremos numerosas preguntas.

Las puertas están abiertas.

## Los intimistas: El nuevo lugar de la ficción<sup>1</sup>

En la conocida y polémica antología *McOndo*<sup>2</sup>, de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, dedicada a la nueva narrativa latinoamericana de los noventa, se reunía a un grupo de escritores que, al margen de sus propuestas narrativas singulares y su calidad disímil, compartían un signo común: la distancia del “realismo mágico” y el cambio del gran tema de “la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?)” por la indagación de las identidades personales. Aunque esta antología, como suele suceder con las publicaciones de esta naturaleza, generó más rechazos que afirmaciones, discutiéndose acerca de su carácter de manifiesto generacional, de su afán por privilegiar una línea narrativa particular o de la representatividad y valor de muchos de los narradores elegidos<sup>3</sup>, sí es innegable que evidenciaba un cambio cualitativo. Irrumpía a través de sus páginas un grupo de jóvenes narradores, poco conocidos, en su mayoría fuera del ámbito de sus respectivos países, que ya no se identificaban con los dominios de lo “real maravilloso” afines a cierta tipicidad o exotismo latinoamericanos, con las propuestas y caminos canonizados por los escritores del *boom* o con los derroteros de una literatura marcada por la seriedad sociológica y la urgencia testimonial. Los editores se cuidaban, desde luego, de deslindar el nuevo continente que cartografía-

- 
- 1 Una observación pertinente. Aunque ambos autores comparten por igual la responsabilidad sobre este trabajo en su totalidad y el desarrollo de sus acápites, deben señalar que la sección correspondiente a “Los intimistas: el nuevo lugar de la ficción” estuvo a cargo de Carlos López Degregori y “Los vitalistas: el torbellino social” en manos de Jorge Eslava.
  - 2 Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (eds.). *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
  - 3 Como único representante de la narrativa peruana encontramos a Jaime Bayly, un autor que ha generado encendidas opiniones muchas veces negativas, por decir lo menos.

ban, y con una buena dosis de ironía y heterodoxia reclamaban una realidad cultural ajena a esencialismos reduccionistas y usufructuadora de la globalización; “la literatura que se escribe hoy en el gran país McOndo con temas y estilos variados”, puntualizaban Fuguet y Gómez, está muy cerca del “concepto de aldea global o mega red”<sup>4</sup>.

Entre nosotros, igualmente, desde los años iniciales de la década, empezaba a observarse el nacimiento de nuevas voces y obras que ya no se acogían a las sombras tutelares de Arguedas, Ribeyro, Vargas Llosa, Bryce o el grupo vinculado a la revista *Narración*; y que con el parricidio necesario de toda nueva promoción, reclamaba su derecho al tiempo presente. Libros como *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993) y *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatín, o *Al final de la calle* (1993) de Óscar Malca, o *No se lo digas a nadie* (1994) de Jaime Bayly, o *Las fotografías de Francis Farmer y Escena de caza* (1996) de Iván Thays, entre muchos otros títulos de interés, confirmaron, además del desconcierto inicial, la existencia de un corpus resistente a ser encasillado con los criterios previos. La dicotomía narrativa rural/narrativa urbana utilizada por la crítica e historiografía literarias para entender el proceso de nuestra narrati-

---

4 Fuguet, Alberto y Sergio Gómez (eds.). *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996, p. 16. Como una muestra del tono e intenciones de la nota introductoria transcribimos un párrafo: “El nombre (¿marca registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que a todo esto no es real sino virtual). Nuestro país, McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadoras Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos” (p 17); para añadir más adelante: “McOndo es MTV latina, pero en papel y letras de molde. Y seguimos: Latinoamérica es Televisa, es Miami, son las repúblicas bananeras y Borges y el Comandante Marcos y la CNN en español y el Nafta y el Mercosur y la deuda externa y, por supuesto Vargas Llosa” (p. 18).

va contemporánea, o las vertientes canonizadas neorrealismo/neoin-  
digenismo/narrativa fantástica, resultaban a todas luces insuficientes.  
A nuestra manera, y sin publicaciones de resonancia internacional  
con la única y solitaria excepción de Jaime Bayly, aquí también em-  
pezábamos a vivir en el país McOndo.

Es cierto que ya se presentaban indicios de esta nueva actitud  
literaria en algunos escritores de la generación precedente, como  
Fernando Ampuero, Alonso Cueto o Guillermo Niño de Guzmán.  
Casualmente, el último de ellos había publicado en 1986 una antolo-  
gía, *En el camino*, dedicada a los nuevos cuentistas peruanos. En ella  
sostenía que los autores nacidos después de 1950 y que comenza-  
ron a publicar en la década de los ochenta, conformaban una “gene-  
ración del desencanto”, heredera negativa de las utopías socialistas  
de los años sesenta y setenta, de la fe en la revolución política y cul-  
tural, y la confianza en el poder testimonial y comunicativo de la pa-  
labra artística. Niño de Guzmán reconocía, por supuesto, el carácter  
fundacional de la generación del cincuenta y sus continuadores que  
legaron el neorrealismo urbano, y los aportes en la década de los  
noventa de los escritores vinculados a la revista *Narración*, con su  
propuesta de una literatura políticamente militante, testimonial y de  
carácter popular. Los jóvenes narradores de los ochenta se afincaban,  
sin embargo, en un nuevo territorio con el correlato de la gue-  
rra interna, la violencia terrible y una crisis económica permanente,  
y buscaban “indagar en los destinos individuales, analizar los com-  
portamientos humanos en un mundo caracterizado por la incomuni-  
cación y el aislamiento”<sup>5</sup>. No estamos, entonces, ante el surgimiento  
de un fenómeno literario exclusivo de un grupo de nuevos narrado-  
res que aparecen en los noventa como algunos han querido ver, sino  
del resultado y la maduración de una fuerza que se va gestando en

---

5 Niño de Guzmán, Guillermo. *En el camino*. Lima: Instituto Nacional de  
Cultura, 1986, pp. 7-14.

la década anterior, y que fructifica con mayor nitidez en los últimos años.

El desencanto al que se refiere Niño de Guzmán no ha hecho otra cosa que acentuarse, y se manifiesta en una doble línea que puede detectarse con claridad en la nueva narrativa de los noventa: una primera orientación *intimista* y otra *vitalista*, que enraizada en la violencia y la velocidad despliega una antiépica juvenil y los espacios de la marginalidad.

Igualmente, no puede soslayarse que en el proceso de la literatura peruana del siglo XX, el realismo es el eje central y dominante que ha vertebrado nuestra narrativa. Basta recordar los grandes nombres de los autores que se inscriben en nuestra tradición (Ciro Alegría, José María Arguedas, Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce, Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez, entre otros) para comprobar que ha sido esta actitud realista la que ha terminado usufructuando el lugar, si no el único, sí el más importante de la literatura. Existen vertientes realistas, desde luego, una rural en oposición a otra urbana para plantearlo en términos generales; existen también matices y modulaciones realistas y un proceso innegable de enriquecimiento, experimentación y profundización. La esencia, sin embargo, es la misma y perdura en casi todos los autores la necesidad de anclar sus ficciones en referentes cercanos y reconocibles, de ofrecer el gran fresco que recoja la complejidad de nuestro universo social, y en algunos, el testimonio fidedigno del entorno.

Casualmente, Antonio Cornejo Polar señalaba en su *Historia de la literatura del Perú republicano*<sup>6</sup>, la existencia de dos líneas por las que transitaba nuestra narrativa desde los años cincuenta. Una primera, neoindigenista, que supone la reformulación y plenitud del indigenismo tradicional; y una segunda adscribible al neorrealismo ur-

---

6 Cornejo Polar, Antonio. "Historia de la literatura del Perú republicano", en *Historia del Perú*. Tomo VIII. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1981.

bano, que ha terminado por convertirse en la línea dominante. Como una tercera vertiente, eventual y casi secreta, el crítico se refiere a una narrativa de “ficción libre o de densa reelaboración literaria”, en la que sitúa la atípica obra de Luis Loayza, por ejemplo, o los primeros relatos de Edgardo Rivera Martínez. Cornejo Polar detenía su historia en la literatura de los setenta, aunque una evaluación de los escritores aparecidos en las últimas dos décadas confirmaría su opinión con una salvedad: la fuerza que ha cobrado entre algunos autores recientes esa narrativa de “ficción libre”, que prescinde del realismo canónico, trocando una contracorriente marginal en centro privilegiado de la literatura.

La cualidad de “ficción libre” es renuente a generalizaciones y fructifica en la diversidad. Las diferencias entre los dos autores que revisaremos (Mario Bellatín e Iván Thays, que son los representantes más interesantes de esta actitud literaria) son más elocuentes que los aspectos en común. Sus coincidencias se manifiestan, únicamente, en la deconstrucción del realismo y los grandes frescos sociales a través de la subjetividad, la fragmentación, la incertidumbre, el espesor simbólico y los ámbitos imaginarios.

### *Mario Bellatín o la desrealización*

Mario Bellatín es, entre los autores de este grupo, el que ha erigido la obra más coherente y personal. En su caso cabe hablar, con altibajos por cierto, de una fértil madurez que llama la atención por su rareza y originalidad. Porque si es muy difícil emplear la noción de estilo objetivamente, esta marca, como voluntad de una escritura distinta y sin precedentes en nuestra tradición, surge inconfundible en la obra de Bellatín. La singularidad está asociada a una preocupación experimental que convierte a su autor en el escritor que más ha problematizado el ejercicio de escribir, desde Vargas Llosa. Su experimentación, sin embargo, no está orientada por la creación de com-



plejas estructuras, las rupturas con el régimen del tiempo, o el esfuerzo contrapuntístico. Es más un desmatelamiento para levantar, después, desde una voz monocorde y neutra una nueva manera de observar el mundo y habitar el lenguaje.<sup>7</sup>

El primer libro de Bellatín fue *Las mujeres de sal*<sup>8</sup>, publicada en 1986, una breve novela que el autor suele observar con cierta distancia. Su verdadero nacimiento literario ocurrió más tarde y puede situarse en 1992 con *Efecto invernadero*<sup>9</sup>, otra novela breve que narra la muerte de un poeta, Antonio —que oblicuamente se insinúa peruano— y los rituales que aquélla suele exhibir.

Un año más tarde apareció *Canon perpetuo*<sup>10</sup>, que hilaba una sucesión de hechos insólitos y carentes de lógica y sentido aparente, ocurridos a Nuestra Mujer (así se designa al personaje) en un edificio ruinoso y comido por la sal del mar en un país innominado. Si *Efecto invernadero* desarrollaba una mirada psicológica que buscaba ciertas iluminaciones existenciales, hallando “esa convergencia de las imágenes en un solo punto posible: la muerte”<sup>11</sup>, para decirlo con los términos que emplea el narrador; en *Canon perpetuo* prima una minuciosa descripción exterior, objetiva y aséptica que oculta un misterio irresoluble para el lector: el sentido de esa “voz de su infan-

---

7 No estamos de acuerdo, por ejemplo, con las opiniones de Selenco Vega que ve en esta obra y en la de Thays un estilo “carente de complejidades” y renuente a la experimentación. En realidad, la experimentación y complejidad de Bellatín, para limitarnos a su caso, responde a criterios cualitativamente distintos a los del *boom* y su *maremágnum*. Vega, Selenco. “Reflexiones sobre la joven narrativa de los noventa”. *Cuestión de Estado* 24. Lima: Instituto de Diálogo y Propuestas, agosto de 1999, pp. 75-79.

8 Bellatín, Mario. *Las mujeres de sal*. Lima: Lluvia Editores, 1986.

9 Bellatín Mario. *Efecto invernadero*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1992. Nuestras citas provienen de esta edición.

10 Bellatín Mario. *Canon perpetuo*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1993.

11 Bellatín, Mario. *Efecto invernadero*. Op cit., p. 24.

cia”, que aguarda a Nuestra Mujer al final en la extraña casa-manicomio, y que permanece silenciosa y agazapada detrás de la extrañeza y absurdo de los acontecimientos que la novela presenta.

*Salón de belleza*<sup>12</sup> fue un libro inmediatamente aclamado por críticos y lectores y convirtió a Bellatín en la figura central de la nueva narrativa peruana. La *nouvelle* nos entrega la historia de un peluquero homosexual que en un acto de oscura solidaridad, convierte su salón de belleza en un moridero para enfermos de un terrible mal que no es identificado en ningún momento. A través de la mediación de su voz (por primera vez el autor emplea el recurso de la primera persona) el narrador nos entrega sus frías reflexiones sustentadas en una dialéctica que opone eros-tánatos, orden-caos, vida-muerte, belleza-horror. No se trata, por supuesto, de un discurso que pretende mostrar su autoridad, sino de una palabra incierta, ambigua y paradójica que recurre a equivalencias y símbolos. Estamos, al igual que en los libros anteriores, ante la difusa presentación de un mundo agobiante y desolado que puede sintetizarse en la escena tal vez más impresionante de la novela: la descripción del peluquero contaminado que baja la cabeza para aspirar atisbos de vida en ese ámbito de dolor y muerte:

A veces, cuando nadie me ve, introduzco la cabeza en la pecera e incluso llego a tocar el agua verdosa con la punta de la nariz. Aspiro profundamente y siento que de aquel cubículo emana aún algo de vida. A pesar del olor del agua estancada puedo sentir allí algo de frescura<sup>13</sup>.

La siguiente novela fue *Damas chinas*<sup>14</sup>, una caída evidente en el proceso narrativo de Bellatín, en la que la historia de un médico

---

12 Bellatín, Mario. *Salón de belleza*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1994.

13 *Ibidem*, pp. 29-30.

14 Bellatín, Mario. *Damas chinas*. Lima: El Santo Oficio, 1995.

que repite la inconexión y absurdo de sus relatos anteriores, deja en el lector una sensación de aburrimiento y gratuidad.

Su última obra publicada *Poeta ciego*<sup>15</sup> cierra el círculo iniciado por el *Efecto invernadero*. Optando por la extensión (por primera vez el autor abandona los predios de la *nouvelle*) y una mayor cantidad de personajes y haces narrativos, la novela gira en torno a la historia de un poeta iluminado, fundador de una extraña secta que concluye con el triunfo de la muerte. Como el propio autor ha destacado, *Poeta ciego* pretende ser la metáfora de cualquier fanatismo. Sin embargo, la historia a pesar de los interesantes auspicios de sus páginas iniciales va desfalleciendo paulatinamente, no por problemas de coherencia o de diseño de la historia y personajes o del manejo de una técnica que es, como puede suponerse, virtuosa e impecable. Es un problema, creemos, de intensidad y contundencia: es como si la historia mereciera mucho más de lo que los escuetos hechos son capaces de ofrecer.

Como puede observarse Bellatín ha instaurado en toda su obra, a través de un discurso neutro, lacónico y carente de ornamentos, un cuidadoso desmontaje del realismo habitual proponiendo, en cambio, un sistema literario cerrado y autosuficiente. Los recursos que pone en práctica el autor son eficaces: un esfuerzo calculado de supresión de un espacio y un tiempo reconocibles que se sustenta en el juego de ser y no ser al mismo tiempo. El poeta Antonio, por ejemplo, es y no es César Moro muriendo en Lima en la década de los cincuenta; el país innominado de *Canon perpetuo* es y no es Cuba; la peste que siembra la muerte en el moridero/salón de belleza es y no es el sida. Igualmente, destaca la desindividualización de los personajes carentes de rasgos o señas de identidad que aparecen ante los ojos del lector como entidades o símbolos. Y, sobre todo, una

---

15 Bellatín, Mario. *Poeta ciego*. Barcelona: Tusquets, 1998.

estrategia que no trata “de dejar constancia de sucesos, sino de recrear situaciones” o de indagar “cuáles pueden ser las posibilidades de simulación”, diseñando “un borroso e incongruente mapa”. Estas declaraciones forman parte de un “Testimonio”<sup>16</sup> leído por el autor en el Encuentro Internacional de Narradores de esta América, organizado en 1998 por la Universidad de Lima. En dicho testimonio Bellatín relata tres incidentes que estuvieron presentes mientras redactaba *Poeta ciego* y que son impulsos y puntales de la historia de dicha novela, aunque no se mencionen ni aparezcan en ella. Estos momentos son, respectivamente: su búsqueda del camino de la Talidomida, el fármaco que causó, en la década de los sesenta, deformaciones físicas en cuarenta mil nacidos; su estancia en la habitación de un chalet barranquino y sus relaciones cotidianas con su casera Teresa, que dialogan sutilmente con la novela *Salón de belleza*; y de su experiencia y sueño en la mezquita de la orden Javeti Jerraji. Estos tres incidentes, inconexos entre sí pero unidos en el carácter insólito que poseen, revelan la lógica de la propuesta literaria de Bellatín, que no está fundada en una relación de causa-efecto, sino en el poder de las analogías. Cualquier hecho o situación contiene algo más que lo evidente y puede estar relacionado con otros hechos y situaciones que permanecen ocultos, siendo tarea del lector introducirse en esa atmósfera de extrañeza y enrarecimiento para establecer las conexiones.

En síntesis, Bellatín quiere construir un universo de ficción a partir del principio de incertidumbre, sin separaciones tajantes entre lo real y lo irreal, entre lo cierto y lo incierto. O de relatar historias que valen no por su carácter fidedigno o su correspondencia con un

---

16 Bellatín, Mario. “Testimonio”. *Encuentro Internacional Narradores de esta América*. Lima: Universidad de Lima/Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 185-188.

mundo sólido y tangible, sino por la omnipotente voluntad de un narrador que hace de la literatura el campo experimental de la existencia. Al respecto, cabe recordar el sentido que le otorga el poeta Antonio, de *Efecto invernadero*, a los relatos que cuenta a la Amiga:

La mayor parte de los acontecimientos de su infancia, Antonio se los fue contando a la Amiga durante el invierno final. La Amiga muchas veces desconfió de la certeza de esos relatos. Había detalles imposibles de saberse con tanta precisión. Pero Antonio en varias ocasiones dijo que no importaba si los sucesos eran reales. Lo fundamental era tener una historia coherente<sup>17</sup>.

Ése es el impulso que orienta el universo ficcional de Bellatín: mover cifras o fichas (la metáfora de los saltos de las damas chinas que identifica una de sus novelas es elocuente), que reproduzcan en un microcosmos los mecanismos de la realidad sin que importe su contingencia. Jugar a los algoritmos, a las simulaciones, a los sucedáneos. Por ello, no sería desacertado, relacionar al regente del moridero con la personificación del narrador. Él, como si combinara situaciones y signos, es quien manipula y administra enfermos y peces, buscando instaurar un orden en ese mundo que marcha al caos y la disolución: su mirada, como reza el epígrafe de Kawabata que abre la novela (“Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana”) es despiadada, y su voluntad es la de ofrecer máquinas de la destrucción o sistemas de reglas inflexibles que traducen un orden o un canon (recordemos que este término se relaciona con los significados de orden, precepto, norma, prototipo) terrible e inhumano.

---

17 Bellatín, Mario. *Efecto invernadero*. Op cit., p. 28.

## *Iván Thays y las travesías imaginadas*

Iván Thays es otro autor que también ha ofrecido entre los narradores surgidos en los noventa una obra interesante, compleja y con un sello inconfundible. Dueño de una autoconciencia del trabajo con las palabras y de una capacidad crítica para evaluar la propia obra y la de los autores que le interesan, Thays ha desarrollado un sentido de orientación que le ha permitido hallar y seguir el camino de un ámbito imaginario propio. Adicionalmente, el autor suele ofrecer algunas claves explícitas que sustentan su poética y el prólogo escrito a propósito de la reedición de *Las fotografías de Frances Farmer*<sup>18</sup> puede ser leído como el juicio del yo autocrítico que revisa sus palabras entregadas en los libros a lo largo de una década.

Ese prólogo, o esas confesiones “Acerca de un libro dedicado a una diva”, según indicación del autor, es la declaración de una “fe de vida” en tanto justificación de la propia vocación literaria, como sostiene Thays con unas palabras de Jorge Guillén; pero es, sobre todo, el rastreo de las primeras intuiciones y el anuncio y declaración de un cuerpo orgánico que debe integrar la totalidad de una obra en el futuro:

El libro publicado, como una información genética, guarda su contenido en algún lugar al alcance de las manos para ser usado en los libros futuros y así formar la Obra Total que es el objetivo último. Creo que esta es la gran diferencia que encuentro entre quienes anhelan escribir la novela total y quienes, como yo, piensan que la totalidad es la suma de varias obras que integran un proyecto (p. 18).

---

18 Thays, Iván. *Las fotografías de Frances Farmer*. Lima: Adobe, 2000. La primera edición apareció en 1992 bajo el sello de Editorial Pedernal.

Las palabras anteriores se presentan, desde luego, como una respuesta a la teoría de la “Novela total” de Mario Vargas Llosa, pero significan varias cosas. Son, en primer lugar, la necesaria afirmación del nuevo narrador que en un acto de independencia quiere diferenciarse de sus predecesores. Son, igualmente, la recusación del camino realista de una buena parte de nuestra narrativa que Vargas Llosa representa en forma paradigmática, y el distanciamiento del proyecto escritural de un sector del *boom* que situaba la literatura en el esclarecimiento de una identidad histórica y cultural latinoamericana. Son, por último, la prueba de esa “fe de vida”, unida al juicio de un yo en el presente que observa críticamente el pasado de su tradición y que negándolo afianza su propia utopía artística: el deseo de fundar un espacio literario autónomo que configure un sistema, válido en la coherencia que le otorguen sus propios componentes, y no en las relaciones extraliterarias que pueda entablar con el entorno histórico y social. No pretendemos afirmar que el proyecto de Thays tienda a la defensa de la pureza de la literatura o a la disolución de ésta en la gratuidad de las exploraciones y experimentaciones lingüísticas. Estamos, por el contrario, reconociendo una escritura que traslada las funciones de la literatura de la crítica del entorno a una profundización del yo, o, si se prefiere, ante una concepción narrativa que se aleja vertiginosamente del objeto para otorgarle el peso mayor al sujeto artístico creador y su aventura. Thays propone, pues, una estética de la mirada concebida como medio de aprendizaje y organización de las experiencias que tiene un sujeto con el mundo<sup>19</sup>.

*Las fotografías de Frances Farmer* apareció en 1992 y estaba conformada por ocho cuentos concebidos como los eslabones de

---

19 En el artículo “La edad de la inocencia. Acerca de la narrativa peruana última”, Thays ha sido enfático al respecto: “Cuando A William Faulkner le preguntaron si pensaba que la poesía de Ezra Pound había hecho algo por los Estados Unidos, éste contestó: ‘más bien ha hecho algo por la poesía de Pound’. Ésta es la misma respuesta que uno debería dar

una estructura única. El elemento que unifica los relatos diversos es la presencia de una antigua actriz, Frances Farmer, que conoció la gloria y la caída. No pretende este libro la reconstrucción de la biografía de una figura cinematográfica con sus instantes de plenitud e infierno y sus estancias en el alcohol, la locura y la lobotomía, como sucedería en cualquier *biopic*. Tampoco hallamos en él la mitificación de una diva o la crítica al poder que ejercen las ilusiones o a esa fábrica de ensueños que es el cine. La propuesta de Thays es más sutil: recuperar un estado interior, un espíritu, un fantasma.

El cuento dividido en dos partes, que abren y cierran el volumen, “nosotros hubiéramos querido que ella fuera eterna” (el más logrado a nuestro juicio)<sup>20</sup>, presenta la historia de un joven peruano que viaja a Estados Unidos en busca de los episodios singulares de la vida de Frances para redactar su biografía. No la encuentra, es cierto, pero a la manera de la fotografía que conserva en un papel sensible las huellas de lo que ya no existe, Frances aparece sin aparecer, resucita o reencarna en XXX, (extraña muchacha alcohólica que ha estado recluida alguna vez, al igual que Frances, en un sanatorio y que pinta en el asfalto con tizas de colores efímeros seres alados que son aves o espíritus que migran) o en los otros personajes

---

cuando piensa en Mario Vargas Llosa y la narrativa peruana. Esta su-  
puesta sombra que Vargas Llosa cierne sobre los narradores de su gene-  
ración y los posteriores no es tal si uno no ve la literatura como un pro-  
yecto nacional sino como un medio de aprendizaje y conocimiento. O,  
mejor dicho, como una forma de ordenar el mundo, una lucha insome-  
ne por tratar de aletargar la muerte, un vicio o una condena”. Véase: “La  
edad de la inocencia. Acerca de la narrativa peruana última”. *Vórtice* 5.  
Revista de Literatura. Lima, junio de 1999, pp. 43-54.

- 20 Es sutil la relación intertextual que se plantea con el cuento de Julio Cortázar “Queremos tanto a Glenda”. En todo caso la afinidad con Cortázar evidencia ese rechazo al realismo, fundamental en los autores que estamos aquí revisando.



y situaciones que hilvanan las diversas historias y que tienen en común la incomunicación y el desamparo.

Frances está, de una manera u otra, en todos, y es tarea del narrador descubrirla, capturarla y revelarla a través de una mirada peculiar. Pues si antes decíamos que la “mirada” era el aspecto central de la narrativa de Thays, ahora podemos afirmar que ésta es equívoca y oblicua. No existe en estos cuentos un privilegio de las acciones; importan las impresiones, los susurros, los claroscuros, las atmósferas. El autor es explícito al respecto:

Una fotografía es un cúmulo de gestos, de siluetas, de luces y sombras que despiertan en el espectador un sentimiento a través del diseño, pero no porque te cuenten una historia, aunque, por cierto, detrás de cada foto siempre hay una historia. Eso y sólo eso pretenden ser los cuentos de *Las fotografías de Frances Farmer*. Climas y atmósferas que ocultan argumentos e historias. Personajes que se dibujan y desdibujan, que aparecen y desaparecen, que se movilizan y actúan pero cuyos actos, en realidad, dicen poco frente a lo que los rodea, una serie de sentimientos llenos de nostalgia y melancolía que nacen de una fuente invisible...<sup>21</sup>.

Hay, pues, en esta obra un ejercicio de desrealización al igual que en la de Bellatín, aunque los mecanismos, intenciones y resultados sean diferentes. Pues si el autor de *Salón de belleza* construye un gélido sucedáneo de la realidad a través de la mediación de una mirada objetiva e impasible, Thays, en cambio, contempla las existencias y actos humanos como las impresiones de una subjetividad que aprehende una realidad neblinosa y desenfocada.

El cuento que hemos citado revela otro aspecto esencial y que reaparecerá en las obras siguientes del autor. Nos estamos refiriendo

---

21 Thays, Iván. Prólogo a *Las fotografías de Frances Farmer*. Op. cit., p. 17.

do al viaje que además de traslación en el espacio siempre ha poseído valores simbólicos en el universo cultural. El viaje es desplazamiento pero es, además, tensión y búsqueda, pasaje de un estado a otro, acceso al conocimiento o a la iluminación del propio yo. El narrador tiene su anagnórisis: la comprobación del desamparo y el dolor de la existencia pero la afirmación, al mismo tiempo, de esa “fe de vida” que ya hemos mencionado. Así pueden entenderse las palabras que cierran el libro después del alejamiento definitivo del fantasma de Frances: “No he vuelto a verla, no nos hemos escrito jamás y no creo que algún día lo hagamos. Supongo que esto puede ser un final triste para cualquier historia pero no para ésta; no es un final triste”.<sup>22</sup>

*Escena de casa*<sup>23</sup>, el siguiente trabajo publicado de Thays, apareció en 1995, y aunque supone un paso adelante en el manejo y dominio de un estilo, no cumple, desde nuestro punto de vista, con los auspiciosos augurios de *Las fotografías de Frances Farmer*. La propuesta de la novela desarrolla una doble cacería: afectiva y cultural, pretendiendo iluminar el sentido íntimo de ambas. Por un lado, asistimos a la reconstrucción de una historia por los laberintos de una pasión amorosa entre Beatriz y un joven fotógrafo que no fructificará (nuevamente estamos ante ese impulso perceptivo esquivo, inseguro, en claroscuro), y, por otro lado, seguimos el desplazamiento (otra vez el motivo del viaje) a los orígenes del arte y sus esencias en las cavernas prehistóricas de Altamira con sus pinturas rupestres. El desarrollo de la novela, no obstante, va dejando en el receptor una sensación de debilidad: la ausencia de un carácter necesario, la intromisión de injertos intelectuales y reflexivos no adecuados del todo. El resultado es una interferencia que va creciendo a lo largo

---

22 *Ibíd.*, p. 125.

23 Thays, Iván. *Escena de caza*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 1995.

de las páginas y aleja ambos niveles impidiendo que se reúnan e imbriquen.

Los defectos imputables a *Escena de caza* fueron resueltos satisfactoriamente en la entrega siguiente, que es la obra más ambiciosa y lograda de Thays, *El viaje interior*<sup>24</sup>. Una novela que confirma la rigurosidad de su autor y la adquisición de un universo ficcional personal e intransferible que responde a esa intención de “obra” y organización totalizante ya mencionado.

*El viaje interior* es un libro extraño y renuente a ser clasificado en los patrones habituales, no sólo por su carácter sutilmente anti-realista (que nada tiene que ver con lo feérico o fantástico, desde luego), sino por su ambición de generar una verosimilitud autónoma que responde a las coordenadas del país “interior” de un sujeto. La acción que ofrece la novela es exigua: un joven historiador culto y refinado procedente de un país latinoamericano que en ningún momento se menciona (puede ser implícitamente el Perú, aunque la nacionalidad no es importante), permanece a lo largo de un año (con sus ciclos de muerte y resurrección marcados por el paso de las estaciones, y por una evolución espiritual del protagonista) en Busardo, un espacio ficticio del Mediterráneo (un Mediterráneo que es también inventado, su consistencia no es geográfica sino lingüística y espiritual), recordando su amor con Kaas “una orilla falsa pero hermosa”<sup>25</sup>.

Como lo indica el mismo título del libro, se trata de un viaje subjetivo, del arribo a un espacio inventado que es el escenario propicio para el enfrentamiento de dos maneras de asumir la existencia: la del narrador y la de Kaas, que oponen el pasado con el presente, el incendio vital y la fuerza de los sentidos con la rememoración y los filtros culturales. El narrador es el pasado (“... a mí también me

---

24 Thays, Iván. *El viaje interior*. Lima: Peisa, 1999.

25 *Ibíd.*, p. 196.

hubiera gustado tener una patria que no fuera sólo el pasado, algo tangible, ubicable, algo que pudiera asirse y defenderse”, reflexiona el narrador para añadir más adelante, “sólo podía pensar en el pasado, en la historia sobreviviente, y detenerme en las calles y las casas que me recordaban aquel pasado, lo único capaz de conmoverme pues el momento actual me dejaba indiferente.”<sup>26</sup>), en el peso inmenso de la cultura que empaña nuestras percepciones, en la victoria de la inteligencia y el arte sobre la vida. Kaas, en cambio, es el presente, la fuerza vital que late y respira (“No soy historia, estoy viva, me movilizó, existo. Jamás te perdonaría que quieras construir un museo a mi alrededor.”<sup>27</sup> —le reprocha al narrador—), la posibilidad de conquistar el futuro (“... para Kaas solo contaba el futuro. Kaas, aunque tuviera que morir lo que ella amaba, como su padre, quería mirar lo que renacía.”<sup>28</sup>).

Pero Busardo es también el lugar en que se inmoló el antiguo héroe, y ese viaje interior que sigue el ciclo de las estaciones, anuncia una regeneración. El viaje interior se convierte, así, en el cumplimiento de un destino que es el del amor marcado de antemano con su plenitud y su pérdida, que es Busardo y que es una muerte y una resurrección. Después de descender a sus propias profundidades interiores y comprobar la fragilidad de sus antiguas convicciones y lue-

---

26 *Ibidem*, pp. 51-52

27 *Ibidem*, p. 63.

28 *Ibidem*, p. 166. Es significativa igualmente la sublimación que hace el narrador de la pasión: “Kaas y yo, deslumbrados por el hallazgo de un amor que considerábamos pleno y que no necesitaba más que de los sentimientos para realizarse totalmente, desdeñábamos aquella poesía fácil y demagógica del populacho, evitando rodear con una aureola de encanto o de magia algo tan pedestre como tirar” (p. 95). O su recusación de la sexualidad: “... yo jamás me dejé seducir por ese truco barato de espejos y cuentas de colores que era el sexo. Imposible aceptar el placer como sustituto del amor. No hay alivio en el placer” (p. 147).

go de su proceso lustral, regresa el narrador convertido en héroe victorioso y al fin fortalecido:

Mi amor por Kaas fue una pasión de anticuario, injusta y exigente. Había una correspondencia entre Kaas y Venecia, entre ella y el Mediterráneo de fin de siglo. Para amar a Kaas hice lo que Occidente hizo con Venecia para amarla: afantasmarla, volverla espectro. Ahora, llegaba a la conclusión de que quizá Kaas siempre fue un espectro, como yo mismo una sombra, como Venecia nada más que una marca de agua transparentándose en medio de la historia del mundo. Pero era sólo una idea, demasiada literatura, un juego de la imaginación. Kaas no era un espectro sino que estaba viva. Su despedida de mí fue un escape, huyó de mí para entrar en su realidad, como finalmente, también yo huí de mí, esta temporada en Busardo para cobrar realidad<sup>29</sup>.

Estas palabras pueden ser una adecuada conclusión para *El viaje interior*. Es la existencia que ha triunfado sobre la cultura, es el hálito vital que ha resucitado la belleza muerta del arte, es el instante que se abre a lo que vendrá y deja su cautiverio en lo que ya no existe. *El viaje interior* confirma, además, la conquista de un estilo que supera en buena medida, aunque no del todo, las falencias y digresiones de la novela anterior. En ella se fusionan emoción y reflexión, prolongándose ambas en sugerencias, esfumaciones, reverberaciones. Cabe esperar mucho de Thays en el futuro<sup>30</sup>.

---

29 *Ibíd.*, p. 273-274.

30 Ha aparecido, concluido este trabajo, *La disciplina de la vanidad*. Lima: Universidad Católica del Perú, 2000. El libro explora el tema de la vocación literaria bajo la forma de un retrato de un joven escritor. Esta novela, aunque genera en nosotros entusiasmos y rechazos, confirma el interesante camino narrativo de Thays.

## Los vitalistas: el torbellino social

Dos películas nacionales recientes han despertado gran curiosidad entre el público: *No se lo digas a nadie* y *Ciudad de M*, dirigidas por Francisco Lombardi y Felipe Degregori. No cabe duda de que la recreación del ambiente juvenil y los temas escabrosos han abonado en favor del éxito de sus taquillas. Sin embargo, no todos los espectadores saben que ambas son versiones cinematográficas de dos novelas publicadas en la década del noventa. La primera basada en la novela homónima de Jaime Bayly, la segunda inspirada en el libro de Óscar Malca *Al final de la calle*, que llevó inicialmente el título de la película.

Podría ser sólo un hecho casual si no comparáramos, además, las diversas relaciones por oposición que guardan los contenidos de dichas obras: banalizado retrato de la ciudad *versus* patético fresco de Lima, individualidad y colectivo juvenil de sectores pitucos *versus* estratos populares, consumo de drogas caras *versus* química barata, melodías comerciales *versus* música *caleta*, ilustración frívola *versus* culto del cómic y la literatura, viajes al Caribe y Miami *versus* desplazamiento interbarrial, ropa de marca *versus* prendas de segunda. También entre los autores existen vínculos de contrarios. Por un lado, el ejercicio periodístico de Malca fue mayormente a través de panfletos y fanzines de circulación restringida, en tanto Bayly escribió en diarios de prestigio y condujo programas televisivos de gran cobertura. Aunque con estilos antagónicos, ambos escritores revelan aspectos autobiográficos como nutrientes de sus obras, enfatizan sus formaciones/preferencias antiacadémicas y rehúyen el concepto canónico del escritor dedicado y martirizado por su creación.

*Al final de la calle* y *No se lo digas a nadie*—y sus vasos comunicantes con otras novelas del autor— serán motivo de lectura y comentario en esta sección del trabajo. Si bien ambas novelas revelan distinto relieve literario, asumen un propósito común en la exploración de

espacios marginales y violencia urbana. Desde esta posición y con estilos disímiles, los dos autores representan en gran medida una mirada generacional. Malca y Bayly son coetáneos<sup>31</sup>, pertenecen a una misma promoción literaria —empiezan a publicar en la década del noventa— y, sobre todo, observan al individuo y el entorno desde una perspectiva emblemática de estos tiempos: una mezcla de ironía, cinismo y prematura desilusión. Ninguno de los dos escapa, además, de una forma particular de asumir el papel de la literatura. Tienen el sello de una generación bautizada en los países anglosajones con diversos mimbres —X, *grunge*, MTV—, pero que en nuestro medio el apelativo “generación del desencanto” es el que mejor calza.

Es conveniente citar un fragmento del estudio realizado por Rocío Silva Santisteban sobre tres novelas hispanoamericanas<sup>32</sup>, donde señala algunos referentes básicos que enfrentan los jóvenes escritores después del derrumbamiento de las utopías y de la instauración de un llamado “desorden mundial”:

... el horror al futuro, desinterés en el pasado en la medida que no propone pautas para articular el presente y un gusto por lo fragmentado en función de una sensibilidad también fragmentada que sienta sus bases en la acumulación de frustraciones, en la desestructuración de la familia y de las posibilidades del sentir, sumados a un análisis bastante desapasionado y lúcido de todas estas limitaciones así como a un gran manejo de la cultura mass-mediática, sobre todo del cine y del rock<sup>33</sup>.

---

31 Malca, 1960 y Bayly, 1965.

32 *Héroes* de Loriga, *Por favor, rebobinar* de Fuguet y *Al final de la calle* de Malca.

33 Silva Santisteban, Rocío. “En el caos no hay error”, en Lemlij, Moisés (ed.). *Historia, memoria y ficción*. Lima: Sidea, 1996.

Óscar Malca constituye un caso singular en la narrativa peruana última: con sólo un libro publicado<sup>34</sup>, su propuesta representa la más radical y coherente de una línea de indagación sumergida en las capas abyectas de la sociedad. Tendencia heredada de cierta narrativa norteamericana, que ha seducido a muchos jóvenes escritores hispanoamericanos y que ha recibido nominaciones como “realismo sucio” o “malditismo”. Si bien ambos calificativos poseen fuerza expresiva —impacto en los muchachos y la *mass media*—, tienden sin embargo a sesgar la lectura de un texto y reducirlo al plano más evidente: exhibición de historias configuradas con elementos de rebajada consideración social, donde la insana convivencia de drogas y violencia puede dificultar la ponderación de auténticas virtudes de una obra.

*Al final de la calle* ha corrido dicha suerte. El libro contiene los insumos apropiados para una ebullición cultural: rock poco comercial, drogas baratas, sexo, partidos de fulbito, bares, películas de acción. Contenido y nervio narrativo convirtieron pronto el libro en una “obra de culto”. Amén del reconocimiento soterrado del que gozaba su autor como animador del circuito cultural subterráneo de Lima. Participaba en recitales de poesía y conciertos de rock, editaba fanzines de literatura, colaboraba como crítico de cine y música bajo diversos pseudónimos (el más frecuentado era Sigfrido Letal). Arrastraba, además, la facha del rebelde muchacho de barrio: agresivo, desaliñado, casaca de cuero, botas de campaña —“chancabuques”— y el aliento a alcohol.

---

34 *Al final de la calle*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 1993. Con ilustraciones de portada e interiores de Piero Quijano. Bajo este sello editorial tuvo cuatro ediciones (en realidad, reimpressiones). Recientemente ha aparecido una quinta edición en Libros del Desvío, con agregados que no modifican la obra: breves sentencias periodísticas, una nota introductoria, “Ciudad de M” y un “Post scriptum”.



Pocas veces en el ambiente de la literatura peruana, más proclive a imágenes réprobas de poetas que de narradores, aparecía la silueta de un joven narrador —Malca tenía poco más de treinta años cuando publicó *Al final de la calle*— con aresto abiertamente marginal y tensado en la dureza de las calles limeñas. La conducta del autor, siempre evasiva e irreverente, ha sido observada en nuestro medio como un ajuste de honestidad a su propuesta narrativa y ha contribuido a mitificar el libro.

La primera impresión de su lectura nos deja varias señales: una ruta de influencias literarias que va desde Charles Bukowski hasta los jóvenes escritores norteamericanos, como Bret Easton Ellis y Douglas Coupland. Pero tiene, sobre todo, una impronta nacional en la colección de relatos de Oswaldo Reynoso, *Los inocentes* (1961). Con los modelos norteamericanos comparte la rebeldía individual, la desazón ante la disolvencia de los ideales sociales y una especie de parálisis emocional/afectiva que se impregna en un discurso distante, exento de desarrollo lineal y bajo una mirada sin dramatismo ni remedio. Dentro de estas coordenadas narrativas, el personaje es un héroe condenado a una contienda antiépica: nada lo abrumba o angustia lo suficiente como para sentirse víctima, tampoco nada lo libra de serlo. Unas líneas de *Al final de la calle* dejan en claro al protagonista:

¿Cuándo le tocaría a él?, se preguntó. Porque a veces bastaba observar detenidamente el comportamiento de la gente de los alrededores para convencerse de la inutilidad de cualquier esfuerzo por escapar de la vida que le esperaba. En esos momentos lo único que tenía para sí era una profunda sensación de ridículo y aburrimiento. Sin plata ni trabajo, lo único que podía hacer era tomarse un trago. Las mujeres también podían irse a la mierda. No necesitaba a nadie (p. 41).

Al igual que con los relatos de Reynoso, el libro de Malca comparte el interés por retratar jóvenes marginales, quebrados y casi lum-

pen. Es cierto que la mirada en *Los inocentes* está teñida de subjetividad —juzga, comprende, consuela— y que es facultad negada en el narrador de *Al final de la calle*, sin embargo, ambos libros tienen una disposición hacia el lenguaje poético. De otro lado, poseen ambos una particular concepción organizativa de la estructura. Del mismo modo que *Los inocentes* no es, en términos canónicos, un volumen de cuentos; tampoco *Al final de la calle* es una novela ortodoxa.

El libro está compuesto por diecinueve capítulos discontinuos —salvo un caso— y tres viñetas de ambiente denominadas “Rutas de Magdalena”. El disloque del corpus general es un signo que se reproduce en los episodios, creando funcionalmente una sensación de desequilibrio que compromete también al protagonista. Si agregamos, además, las variadas técnicas empleadas y la carencia de una anécdota central, la armazón sugiere al lector un propósito: narrar una historia es secundario, se trata más bien de exhibir con indolencia un proceso desarmado, de piezas inconexas y castigado ensamblaje. La contratapa anuncia con indiferencia que “más que una novela, *Al final de la calle* es lo que queda de una novela”. Puede inferirse de ambas lecturas —del contenido y la contratapa—, que todo procura vertebrar un interesante universo cultural: las condiciones extraliterarias, la organización del mundo narrado y la creación de una imagen brutal/frágil/desidiosa de los personajes, en particular del protagonista que “quiere cambiar su vida pero no hace nada por lograrlo”.

La perspectiva del narrador está situada en la tercera persona y en el mismo nivel de realidad con respecto a lo narrado, por lo que resulta natural el estilo distante y distraídamente mordaz. Pese a que el tema es violento, y hasta podría atribuírsele que exalta la rudeza física, la narración conserva un enervamiento de la emoción y del sentimiento. Dicha atrofia obedece, creemos, a que el verdadero tema no son los acontecimientos que sacuden las historias, sino la cauta subjetividad del narrador que da sentido de respeto al lector.

El elaborado trabajo de lenguaje es otro de los aspectos relevantes del libro. La elección de vocablos ásperos, de instantánea conno-

tación repulsiva —en adjetivos o frases cortas— provocan colisiones expresivas. La voz que narra está, pese a su aparente desafección con los hechos narrados, en permanente vibración de conflicto. Acá están en juego diversos procedimientos que revelan destreza estilística; desde el empleo de períodos limpios y directos, de extraño brillo poético como “Una grasosa resolana iluminaba la tarde” (p. 17), “Un breve vértigo amagó en su cabeza” (p. 47) o “una sorda turbulencia comenzó a inundarlo” (p. 65) hasta el entretejido del lenguaje “culto” con la jerga juvenil. Pues no es sólo la aplicación de un amplio repertorio de términos del ambiente barrial —referido a drogas el narrador apela a “paco”, “merca”, “pase”, “quete”, “pastel”, “grifa”, “mixto”, “chute”, “pitillo”, “bate”, “chicharra”—, sino de eficaces descripciones que logran escenas de contundente belleza:

Dejó el vaso sobre una herrumbrosa caja de latón y encendió el fósforo. La delgada hebra de madera hizo combustión lentamente. Sólo cuando la llama, después de avanzar milímetro a milímetro, estuvo a punto de quemarle el dedo, M la aproximó a lo que quedaba del bate (p. 40).

Otro aspecto interesante del lenguaje es el uso de pequeños amagues sugestivos que propone el narrador —en algunos títulos— para su decodificación: “El estadio y la revolución” por “El Estado y la Revolución”, el capítulo “Violetas” para un episodio de violación, o las viñetas tituladas “La ruta de Magdalena”, que podrían leerse como “La ruta de M” o “La puta de Magdalena”.

Si bien el libro privilegia una focalización múltiple, animada por la voz coral de la collera, es evidente el papel protagónico de un personaje. Sin duda, álter ego del autor<sup>35</sup>. Es M un muchacho de los años ochenta, de rápidos reflejos y que deambula por barrios po-

---

35 “Partamos de que el libro se basa en experiencias personales. Casi todo lo que yo escribo se basa en eso. En el libro son experiencias transfor-

pulares en estado de deterioro. Gusta algo del cine, mucho de la música y matar el rato en la esquina. Actúa muchas veces por instinto, casi con resignación: consume drogas, se embriaga, propina y recibe golpes, busca trabajo. Las condiciones de animalidad del entorno y de su propio comportamiento reposan, sin embargo, en una permanente reflexión. Él no deja de “carburar”; es decir, cuestionarse sobre las andanzas y el destino de un joven en una ciudad impía. Con buen pulso el narrador atiza la violencia tribal de M y sus amigos, pero resiente el ritmo cuando el protagonista medita sobre sus pequeñas sensaciones: “M miraba la calle como si en realidad estuviese en algún lugar muy dentro de su cuerpo, encapsulado, oculto tras una delgadísima tela que, sin embargo, no lo libraba del vaho miserable del entorno (p. 7)”.

Las preferencias culturales de M se inclinan hacia aquello tiznado por lo maldito o censurado socialmente: el poeta César Moro es el único escritor mencionado, en el cine destacan las películas de serie B y en el mundo del cómic las del *Corto Maltés*. Más explícito es respecto de la música. Al igual que el bullente ritmo narrativo, puede advertirse una intención cinematográfica por otorgarle sonoridad a la prosa. Una banda melódica —donde predomina el rock *underground*, matizado con música popular— recrea atmósferas elaboradas con destreza y conocimiento. Todo el libro “suena” como si lo

---

madas, trasladadas. La época es básicamente los ochenta, la de mi generación. Pero hay un espectro bastante amplio en los ochenta, porque hablamos de diez años. Por ejemplo, en la parte que mencionas está Sendero, la violencia, pero más como insinuada. En la música hay algunas cosas que son de los ochenta y noventa. No están localizadas exactamente, pero tienen que ver con un clima, una atmósfera, una sensibilidad que tiene con la Lima de la mitad de los ochenta en adelante, cuando fue publicado el libro”. Entrevista con Óscar Malca: “Ciudad abierta”. *Quehacer* 124. Lima: Descó, mayo-junio del 2000.

acompañara un *soundtrack*<sup>36</sup> y la lista de cantantes/grupos es larga: Smiths, Leusemia, Joy Division, Morrissey, Lavoe, Depeche Mode, Midnight Oil, New Order, Radio Futura, Soft Cell, Soda Stereo, Roxy Music, Bauhaus, Petshop Boys, Niche, Los Mirlos, Los Caifanes... Aunque el protagonista confiesa su preferencia por David Bowie y Lou Reed, por quienes siente genuina envidia. En particular por Reed, pues dice el narrador:

M admiraba esa entereza de haber hecho toda la vida una música —sobria, oscura, acaso insana— que ignoraba los juicios estéticos o morales que se vertían sobre ella, por lo demás de escasa difusión y lejos de los rankings de ventas. Su elegante manera de cantar, la de un hastiado trotacalles, era terciopelo puro, pero de alcantarilla: un noble que vivía entre basurales (p. 183).

Los referentes culturales dotan de espesor al personaje central. Si bien es un paria, su nivel de competencia cultural es considerable. En la definición del actor novelesco y de su tipología, E.M. Forster propone la necesidad de humanizar al personaje —mostrar la faceta “de la naturaleza humana es una de las principales funciones de la novela”— y los clasifica en redondos y planos, de acuerdo con su grado de problematización<sup>37</sup>. En ese sentido, M representa un amplio inventario de acciones: sus vagabundeos, sus broncas, sus pérdidas en drogas y alcohol; pero además el narrador nos ofrece oportunas calas reflexivas.

La reflexiones del protagonista no tienen un aire íntimo ni lastimero —salvo cuando el narrador (p. 187) dice que M “estaba harto de

---

36 Sabemos que la música ha ejercido decisiva influencia en obras literarias del siglo XX, incluso como soporte estructural —los ejemplos clásicos podrían ser *Piedra de sol* de Octavio Paz y *Concierto barroco* de Carpentier—, pero la reciente literatura ha acentuado este vínculo al punto de ofrecer su empaque físico de libro en forma de disco.

37 Forster, Edward Morgan. “La gente”. *Aspectos de la novela*. Madrid: Editorial Debate, 1995, pp. 49 a 89.

la vida que llevaba”—, pues están siempre orientadas a juzgar el entorno. A través de ellas conocemos su posición frente a los amigos y al deterioro de su barrio, y también ante una sociedad canalla tomada por cambistas, ambulantes y terroristas. Observar con sorna, por ejemplo, desde la cola de una cita de trabajo cómo los cambistas de dólares se ufanan con el dinero ajeno. O las difíciles relaciones que tenía con los amigos, la fragilidad entre el gregarismo y la soledad, entre los sueños y la frustración de otros que ahora amenazan su vida:

Como si el peso de ese destino colectivo del que quería huir fuese insalvable. Quería moverse, sí, pero tenía que hacerlo en alguna dirección. No tenía apellido, no tenía oficio, no tenía suerte, no tenía fuerza suficiente. Su único patrimonio, una mujer a la que tenía —no a ella, a su sombra— y su curtido instinto de conservación: eso por ahora lo preservaba de la ruina definitiva en que veía sumirse, uno a uno, sin conciencia ni melodramas, a sus mejores amigos y parientes (pp. 143-144).

Hay un aspecto que aún no hemos considerado y que profundiza en la materia humana del personaje y lo conflictúa. Es el aspecto patológico. Es evidente el deplorable estado de salud que padece —apatía crónica, dolores de estómago, resacas demoledoras—, a pesar de la inclemencia discursiva. Uno de los episodios más patéticos del libro es la visita de M al hospital Almenara, donde trabaja su madre como dependiente administrativa. Ha ido con desesperación a atenderse —“temboloroso, sucio, devastado”— y las imágenes que observa o recuerda son espeluznantes. A los empleados que atienden los rodea un aura espectral, lo mismo que a la pobre gente de los pasillos. En varios pasajes de este capítulo<sup>38</sup>, queda expresada la mi-

---

38 *Con tu blanca palidez*. Parece que en algún momento se tituló *El diablo viste de blanco*, pues quedó impreso en los márgenes superiores del capítulo.

sería de los hospitales del país. Veamos algunos casos: cuando el narrador refiere que “la escena de enfermos muriéndose en los pasillos por falta de medicamentos o atención especializada era una de las preferidas de los noticieros de televisión”; cuando M se encuentra con un amigo del colegio que se gana la vida vendiendo sangre. Y por último:

... pasó cerca una anciana que lloraba junto a una camilla rodante en la que yacía un niño con el rostro amoratado. Del brazo del pequeño, que estaba con los ojos cerrados, salía una sonda conectada a un pomo de suero que uno de los camilleros llevaba con una mano en alto. A través de los agujeros de la sábana que lo cubría, vio un piesecito precariamente envuelto en una tela floreada que se había puesto de un color ladrilloso. La tela aún chorreaba. El niño tosió, pero produjo un sonido tan cavernoso que M se asustó, apresurándose en desaparecer (p. 60).

De manera semejante a como se presenta la inopia del país, el libro de Malca registra el paso de la calamidad sufrida por la violencia terrorista. El fantasma de Sendero recorre las páginas, acrecentando la violencia de la marginalidad juvenil: trompeaderas, arreglos de cuentas, violación. Una trifulca en el Estadio Nacional con un joven vendedor de *El Diario*, que arengaba sobre la guerra popular, la oscuridad cerrada a causa de los apagones, el estallido de los “cochebomba”. Ocurre uno cerca de la discoteca donde están M y sus amigos; en medio de vidrios rotos y madera trizada, uno de la collera cuenta con crudeza las consecuencias:

—Se han volado a una vendedora de papa rellena y a su hijita. Estuvimos ayudando a sacar a la tía debajo de un pedazo de carrocería. Dicen que de la niña sólo han encontrado un brazo y un trozo de cráneo (p. 95).

Los escenarios que presenta el libro no están limitados a Magdalena y distritos aledaños, pero en todos existe una carga extrema

de violencia urbana. Las primeras escenas sitúan al protagonista en el centro de Lima, en La Colmena, frente al tristemente célebre cine Le París, donde M es testigo de un robo y en un ademán instintivo logra atrapar al ladrón. En los únicos capítulos continuados —“Nadie sabe para quién trabaja 1” y “Nadie sabe para quién trabaja 2”— encontramos a M con Sandra en una incursión en el mercado de Polvos Azules, donde roban unas prendas y van luego a festejar a San Miguel. Aquí son víctimas de una horda de “pirañitas”. Más adelante M y su collera destrozan un teléfono público y prenden una hoguera con objetos del depósito de un colegio estatal. En “Violetas” se narra un acto ignominioso: la violación múltiple de una muchacha en un carro que se aleja por la avenida del Ejército. Y mientras todo esto ocurre, los personajes no dejan de ir y venir por las zonas abominables de la ciudad en procura de droga barata. En uno de los callejones, el vendedor rebusca la droga en el calzón de su hija pequeña y extrae la “merca” del lugar seguro. El regreso de este trayecto se ofrece como un cuadro apocalíptico:

M y Coyote apresuraron el paso. La cuadra de los hediondos edificios multifamiliares que quedaban al lado del basural del mercado de Breña, con sus ventanas débilmente iluminadas, era lo peor del trecho. Cruzando cerros de desperdicios con gruesos y negros círculos de moscas que se levantaban al paso de los transeúntes, viendo a los grupos de desharrapados que bebían y se prendían por las inmediaciones, M se sentía como un ángel sobrevolando el infierno. El olor a pay se mezclaba con el de vegetales y pescados descompuestos, excrementos pisoteados y la orina seca de cuyas huellas estaban repletas las paredes. Las carretas de comida ambulante se apretujaban con las vendedoras de cachanga y emoliente, que daban de comer a las putas —culeaban a cambio de comida o droga— y a los guardianes de los puestos y triciclos. Y si uno se cruzaba con adolescentes andando en mancha por esa cuadra, lo aconsejable era correr en seguida (pp. 79-80).



Las tres viñetas tituladas “La ruta de Magdalena” nos dejan la sensación de creciente deterioro, no de actos violentos. Más bien hay una abdicación de la resistencia, un entumecimiento de la crisis. Estas pocas páginas hacen una pausa en el vértigo conductual y acentúan, a través del retrato del escenario barrial, una atmósfera marchita. El viejo distrito —del lado norte—, se presenta como la imagen de un pueblo fantasma. Debe haber gozado de algún esplendor —observa el narrador nostálgico, pp. 50 y 51—, “del que hoy no quedan sino residuos, huellas perdidas entre la mugre y el detritus; en fin, un abandono sordo, minucioso como una demorada intervención quirúrgica”. Sobre estas calles la miseria humana es frecuente, ante la indolencia de sus vecinos:

En cierta oportunidad, a la espalda del cine Brasil, calle poco transitada, un cadáver quedó tendido en la pista casi tres días sin que nadie lo denunciara. Al final, dicen, el carro de la basura tuvo que llevárselo pues los vecinos ya no soportaban el hedor. Los desnudos pies del muerto sobresalían de la compactadora cuando el vehículo se marchó (p. 100).

A pesar de la virulencia del libro, *Al final de la calle* no pretende plasmar una glorificación del pandillaje juvenil. Las aventuras sin respiro pueden dar, en una primera lectura, esa impresión. Antes bien, creemos que constituye un inteligente alegato contra las presiones que castigan el universo juvenil: la soledad, la precariedad de relaciones humanas, el desempleo y las tentaciones. El narrador nos da una pista: concentra al final de los capítulos una velada inducción al lector. De este modo las historias, por violentas que sean, terminan disolviéndose cuando, en raptos de conciencia, M procura escapar resignado de las situaciones adversas. No quedan en los desenlaces sentimientos de rabia, pues el protagonista rehúye el infierno sin angustia ni odio. Para el lector que exige del final una resolución, cada cierre de capítulo parecerá frustrado; pero ahí se

esconde su verdadero sentido: ofrecer la clave de que ante el peso inevitable de la realidad, todo esfuerzo del héroe de Malca es la luz. Leamos las líneas finales del “Último paradero”, capítulo diecinueve:

Alargó lentamente el brazo hasta el bate encendido que le tendía Coyote y, al estirársele la casaca, se le cayó el diario y uno de sus arrugados currículums del bolsillo. Pero aunque ninguno de los dos papeles produjo mayor sonido al caer, a M. le pareció que la casaca se le había alivianado considerablemente (p. 188).

Para terminar es interesante señalar la conciencia que posee el narrador del libro que está componiendo. Su perspectiva distante no ha afectado su condición de narrador testigo —fingido cómplice—, pues el registro literario de la conducta/la psicología/los escenarios cuentan con el mismo pulso narrativo, la concentración polivalente de los episodios y la sombría pero serena contemplación. Existe sólo una mención del narrador acerca del libro que escribe, casi en el curso de los acontecimientos, y es en la tercera viñeta de “La ruta de Magdalena”:

Tras este breve inventario de historias trucas, apenas asoma el perfil cansado de los seres que la pueblan y el desdibujado rostro de la vieja ciudadela donde pudieron cristalizarse. Es, sobre todo, un homenaje al temperamento de un puñado de jóvenes cuyos ritos gregarios se pulverizaron tantas veces como se reconstituyeron, sin pasiones ni dramas, pues es así como transcurre el tiempo (p. 149).

### *El six pack de Jaime Bayly*

Uno de los fenómenos culturales más impactantes y controversiales de la década de los noventa lo encarna Jaime Bayly, cuyo es-

fuerzo por convertirse en personaje público ha sido su principal conquista. Ha desplegado, desde esta posición, un indudable carisma e ingenio que inicia su tromba mediática en el periodismo televisivo —primero como comentarista político y luego como entrevistador de espectáculos— y que ha expandido su singular éxito al campo de la narrativa.

Algunos datos alrededor de su obra literaria son reveladores: más de dos mil páginas impresas por editoriales de prestigio —Seix Barral, Anagrama, Alfaguara, Peisa—, en seis libros publicados desde 1994 al 2000. *No se lo digas a nadie*, la primera novela, ha tenido sólo en España más de quince reimpressiones. Algunas de sus novelas han obtenido premios internacionales y en el extranjero su reconocimiento como escritor es ostensible: ha sido traducido a varios idiomas y de él aparecen reseñas y entrevistas en medios especializados. Mientras que en nuestro ambiente cultural los comentarios fueron al principio evasivos; progresivamente ha merecido mayor atención, aunque sin obtener mayoritariamente juicios favorables. Sin embargo nadie duda de que su lectoría es masiva y creciente, y que la industria nacional pirática le debe en gran medida su bonanza editorial.

El aura de ambigüedad que rodea a Jaime Bayly, articulado por su sostenida *performance* televisiva y sus declaraciones en diversas entrevistas<sup>39</sup>, constituye un elemento esencial en la composición de sus novelas. Todas ellas refieren —o ventilan— una importante dosis autobiográfica que, sin duda, ha contribuido a la promoción de sus libros. Un aire de escándalo desataba cada anuncio de publicación, atizado por provocadoras cubiertas y los trascendidos de algunos entretelones: la tormenta familiar ante la inminente aparición de *No se lo digas a nadie*, la mediación económica de un tío para evitar su publicación, los afanes del autor por imitar a Truman Capote en una sesión fotográfica para la imagen de la contratapa.

---

39 Con periodistas como Lorena Ausejo, Álvaro Vargas Llosa, Óscar López.

Es verdad que la *ópera prima* de Bayly fue la que generó mayor turbación y expectativa. Incluso antes de aparecer se rumoreaba de una novela explosiva<sup>40</sup>, que sería prologada por Mario Vargas Llosa —aunque encomiásticas, sólo figuran tres líneas en la contratapa— y de la cual la chismografía limeña apuró a recrearla, otorgándole una dimensión de metanovela que condicionaba auspiciosamente su lanzamiento. Recién aparecida en España y mientras se esperaba su llegada oficial al país, fueron publicados en la revista *Caretas* algunos fragmentos seleccionados con suspicacia<sup>41</sup> y entonces la reacción inmediata de los editores piratas inundó el mercado callejero, convirtiendo el libro en un *best seller*. Poco después la estrategia de marketing afinó una campaña eficaz pero desmesurada, llegando a parangonar al autor con Wilde y Capote.

Por eso creemos acertado el enfoque de Alonso Cueto cuando, a propósito de *No se lo digas a nadie*, empieza escribiendo que “las sociedades suelen reparar en la literatura sólo a través del escándalo... Poco acostumbrados al escándalo, en Lima celebramos su llegada ruidosamente”. Y menciona a Somerset Maugham, Oscar Wilde y Vargas Llosa como casos ejemplares de ruptura —otra vez desproporcionado tratándose de Bayly—, que en una ceremonia inversa al *strip tease* van mostrándose desnudos frente a sus lectores. Muchos lectores, además, que se estrenaban convocados por la impudicia. Para Cueto, Bayly asume esta opción artística de velar/revelar su intimidad y dicho juego provocó que “a lo largo de algunas semanas, durante los meses de abril y mayo, un fantasma recorrió Lima, el fantasma de una novela que nadie conocía realmente pero de la que todos

---

40 El manuscrito de la novela circuló en nuestro medio, pues el grupo Apoyo mostró interés en publicarla. La negociación no prosperó: se dice que un miembro del Consejo Editorial amenazó con renunciar.

41 Véase *Caretas* 1312. Lima, abril de 1994.

hablaban<sup>42</sup>. Creemos que un gran riesgo de esta opinión consiste en insinuar una equivalencia entre escándalo y logro estético, o tratar de encontrarle al escándalo un flanco estético.

Antes de comentar los de/méritos de *No se lo digas a nadie* —que juzgamos el libro más importante del autor por ser su primera incursión desenfadada y de mejores augurios—, es significativo preguntarnos cómo nace el escritor que suscribe la obra. ¿Existía acaso un deseo, una vocación literaria? Ya en una entrevista de 1992, Bayly declaraba “voy a mandar todo al carajo, me voy a desaparecer un tiempo y me voy a dedicar a escribir, que es algo que me gusta muchísimo más que hacer payasadas en la televisión”<sup>43</sup>. Es verdad que su labor en la pantalla estuvo más vinculada con la farándula, no obstante recordemos que desde muy joven ejerció el periodismo escrito —como cronista deportivo y comentarista político— y, por lo tanto, no se trataba de un advenedizo. Si admitimos que el periodismo es un género fronterizo con la literatura, podemos inferir que el paso era previsible.

Conviene también preguntarnos si frente al éxito alcanzado apelando/volviendo a lo escabroso como tema y a la apología de ciertos valores —droga y homosexualidad—, ¿no significaría el universo ficcional de Bayly sólo una manera directa de fagocitar sus propias experiencias? o ¿una banalización de la literatura con propósitos estrictamente comerciales? Pues pocos críticos valoran la calidad estética de su composición novelesca o sus aciertos estilísticos —atribuidos al talento espontáneo, no al oficio— o la profundidad de sus personajes. Estas interrogantes cobran importancia por cuanto Jaime Bayly ha devenido en un escritor representativo; basta mencionar la

---

42 Cueto, Alonso. “Descubrimiento novelado”. *Debate*. Lima: Apoyo, julio-agosto de 1994.

43 Ausejo, Lorena. *Protagonistas*. Lima: Edición de la autora, 1993, p. 59.

muestra de narrativa hispanoamericana *McOndo*<sup>44</sup>, donde Bayly figura como estandarte de nuestra narrativa.

Respecto a *No se lo digas a nadie*, aunque Cueto reconoce “irregularidades de estilo” —en el mismo artículo citado— no deja de advertir más virtudes que defectos: “la reconstrucción de los ambientes, uso veloz de los diálogos y sobre todo la composición de personajes familiares”. No compartimos estas consideraciones, como lo expondremos más adelante, pero desde la premisa tan socorrida de “tratándose de su primera novela” y frente a un libro inusitado y efervescente era posible caer bajo su magnetismo.

Comentando la segunda novela, *Fue ayer y no me acuerdo*<sup>45</sup>, Ricardo González Vigil afirma que Bayly “derrocha dos cualidades que son frecuentes en grandes creadores literarios: el deseo de ‘saldar cuentas’ con el orden existente y la decisión de ‘hablar sin tapujos’. Pero hasta ahora las ha reducido a un lenguaje directo, sin riqueza simbólica, verbal, ficticia y estética.”<sup>46</sup> Dos años más tarde, Iván Thays reflexiona en torno a lo que considera virtudes de Bayly: buen oído y disposición para los diálogos, esbozo rápido y eficaz de la psicología de sus personajes, y fluidez del relato. Sin embargo —sentencia—, “esos méritos pertenecen al terreno de la intuición y del talento. No hay en él trabajo literario, ni esfuerzo, ni conciencia de sus recursos”<sup>47</sup>.

Pero al margen de reparos —o elogios—, ya nadie duda de su condición de escritor. Pero, ¿cuál es la imagen de escritor que pro-

---

44 Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (eds.). *McOndo*. Barcelona: Editorial Mondadori, 1996. Bayly es el único escritor peruano seleccionado.

45 Bayly, Jaime. *Fue ayer y no me acuerdo*. Lima: Peisa, 1995.

46 González Vigil, Ricardo. “A propósito de Bayly”. *El Comercio*. Suplemento Dominical. Lima, 10 de marzo de 1996.

47 Thays, Iván. “Lo actual antes que lo moderno”. *Quehacer*. Lima: Desco, 1998.

yecta? Creemos que corresponde, en gran medida, a su imagen de comunicador mediático. Es decir, equivalente a esa apariencia de hombre triunfador y *bon vivant*, dueño de simpatía y de reflejos rápidos cargados de ingenio e ironía. Y, sobre todo, de una enorme capacidad para alborotar al público. Además Bayly ha puesto especial empeño en subrayar el éxito fácil, basado en las artes de doblez e irresponsabilidad para asumir el trabajo. No ha eludido en entrevistas —ni en su obra de ficción— referirse con desparpajo a sus imposturas laborales. Ahora bien, respecto de su labor escritural es posible establecer dos momentos: en los primeros años procuró expandir su fulgor de divo y dar la impresión de escritor dotado, que se divertía en el oficio pues —aseguraba— contar una historia le salía natural y, además, le aburría escribir mucho<sup>48</sup>. Sin embargo, a juzgar por una reciente entrevista con Álvaro Vargas Llosa<sup>49</sup> y una conferencia —con mesa de comentaristas— ofrecida en una universidad capitalina<sup>50</sup>, es evidente que su discurso ha adquirido un revestimiento intelectual, pero que no hace más que repetir viejas tesis de Mario Vargas Llosa<sup>51</sup> y que no lo exime de la imagen de hombre/escritor moderno sin compromiso social, filosófico ni moral.

Revisemos su obra, con especial atención en la primera novela. Pues *No se lo digas a nadie*<sup>52</sup> es una suerte de hontanar respecto

---

48 “En directo con Jaime Bayly”. Entrevista con Óscar López en *Qué leer* 43. Madrid, enero de 1998.

49 Vargas Llosa, Álvaro. “Jaime Bayly. El niño que desarma”, en *Cuando hablaba dormido*. México: Editorial Grijalbo, 1999, pp. 167-184.

50 En la Universidad de Ciencias Aplicadas, el 5 de octubre del presente año. La conferencia se tituló: “Realidad y ficción en la literatura de Bayly” y participaron los escritores Alonso Cueto y Arturo La Fontaine (chileno), además del psicoanalista Moisés Lemlij.

51 Nos referimos fundamentalmente a “El novelista y sus demonios” (1971) y “El arte de mentir” (1984).

52 Bayly, Jaime. *No se lo digas a nadie*. Madrid: Editorial Seix Barral, 1994.

de las siguientes novelas: contiene los mismos elementos posicionales, temáticos y técnicos del narrador. Es decir, aparece el juego ambiguo de realidad/ficción incitado por la presencia del autor como protagonista. Son tan abundantes y minuciosos los datos de éste —y de muchos de los personajes—, que no es preciso aguzar el ingenio o someter el texto a una lectura zahorí para caer en cuenta de su veracidad. En segundo término, los temas abordados por Bayly acusan una exultante monotonía. Con la leve excepción de *Los últimos días de La Prensa*<sup>53</sup>, los demás libros apelan a las colisiones familiares, los excesos de la vida nocturna —drogas y sexo— y los conflictos de la homo o bisexualidad.

El argumento de la obra contiene dichos insumos, de por sí inquietantes, pues conservan aún cierta condición secreta. Además, los temas no deben ser desvinculados de una posible intencionalidad del autor, evidenciada desde el título y otros detalles de la edición<sup>54</sup>. *No se lo digas a nadie*, que alude a su réplica contraria —decírselo a muchos—, con el ánimo de normalizar este margen clandestino de la sociedad o, más bien maliciosamente, de escandalizar. La historia narra, desde la infancia a la juventud, la vida de un homosexual de la alta burguesía limeña. La circunstancia familiar/social es fundamental para la configuración de Joaquín Camino, el protagonista, quien descubre muy pronto su irresistible inclinación sexual. En este sentido la novela se orienta hacia una novela de género: la de aprendizaje, tarea que exige la construcción de un personaje hondo y pleno de matices. De tal modo que las fricciones propias del crecimiento

---

53 Bayly, Jaime. *Los últimos días de La Prensa*. Lima: Peisa, 1996.

54 Nos resulta sintomático que en la solapa, a pesar de los datos escuetos del autor, se consigne: “Está casado y tiene una hija”. Además los “guiños” entre la advertencia del autor y el epígrafe de Morresey, situados frente a frente y que expresan ideas opuestas.



y los cambios experimentados por el protagonista justifiquen su existencia dentro del género.

Buena parte de estas novelas poseen un carácter autobiográfico y su desarrollo asume un sentido cronológico, como es el caso de la obra de Bayly. Sin embargo, acá aparece un escollo, pues presencia/evolución del protagonista Joaquín Camino revelan liviandad y esquematismo. Más cerca del personaje “plano” de Forster, la mayor parte de sus acciones resultan previsibles. Hay casi una fórmula que regula su conducta: encuentro con personaje X, diálogos insinuantes y consecuente acto sexual. Dentro de esta norma lo que consideramos un acierto —aunque retorizado—, es la apelación a la duplicidad de los personajes X: homosexuales que utilizan sus relaciones heterosexuales —noviazgo y matrimonio— como coartada social.

Dicho planteamiento abre la posibilidad de conferirle una actitud crítica al protagonista, quien sufre y disiente del orden sexual excluyente, tanto en las relaciones familiares como en el progresivo entorno social: el colegio, la universidad, la ciudad. Pero también este juego de apariencias ofrece un pretexto para desplazar la historia a otro género de novela: el *roman à clef*. Creemos que las porosidades extraliterarias de *No se lo digas a nadie*, que inducen al lector a buscar las claves, dificultan una construcción más consistente del protagonista. Además, contamos con un Joaquín Camino empeñado en no trascender la ejecución de ciertas acciones evasivas —drogadicción y promiscuidad sexual—, sin formular reflexiones ni alternativas frontales. No obstante el narrador desperdicia algunas situaciones que hubieran dotado de envergadura al protagonista; nos referimos fundamentalmente a dos capítulos: “Un amor imposible”, que sin duda contiene el mejor momento de la novela, narra el reencontro de Joaquín con Alexandra —una amiga de la universidad— y el instante turbador/conmovedor de un frustrado acto sexual. El otro capítulo es “La fiesta”, cuando envalentonado por los tragos se lanza a confesar su condición de homosexual a sus padres y hermana. Los

breves episodios son bien descritos, con rápidos diálogos, pero pasan casi inadvertidos en el tráfago de los acontecimientos. El diálogo con su padre está muy bien logrado:

—No me lo tienes que decir, hijo —dijo Luis Felipe—. Ya lo sé. Lo supe desde que eras chico.

Hubo un silencio. A lo lejos se oían las cornetas de un panadero.

—¿Estás avergonzado de mí, no es cierto? —preguntó Joaquín.

Luis Felipe tomó un trago. Su mano derecha tembló un poco.

—No —dijo, y tosió fuertemente—. Pero no eres el hijo que me hubiera gustado tener.

El ambiente social es fundamental para el desarrollo y propósito de la novela. Las coordenadas que trazan los personajes, donde se articula el protagonista, exhiben una radiografía crítica —a ratos espermática— de las aberraciones de una clase dominante. La hipocresía de la alta burguesía limeña aparece retratada en la sexualidad dúplice de los amigos que hemos señalado<sup>55</sup>. Otros aspectos característicos están presentes en la ideología machista, el racismo y la paterfamilias religiosa. El narrador enquistado dichos vicios en el marco familiar del protagonista y lo hace con tal énfasis que deforma a los personajes, los caricaturiza. La madre es una mujer candorosa y fanática.

---

<sup>55</sup> Este diálogo puede ejemplificarlo:

—¿Tú te atreverías a contarles a tus viejos que eres homosexual? —preguntó Joaquín, en el avión de regreso a Lima.

—Ni hablar, estás loco, me harían un escándalo del carajo —dijo Alfonso.

—Pero si los quieres, deberías ser franco con ellos.

—Alrevés, justamente porque los quiero prefiero que nunca lo sepan. Si se enteran, los haría muy infelices.

—Algún día se van a enterar por otro lado, Alfonso, y eso sería peor, porque quedarías como un mentiroso.

—No creo que se enteren, Joaquín. En Lima hay un montón de gente que lleva una doble vida. Es cuestión de saber hacerla bien (p. 140).

ca del Opus Dei. Ella desea que Joaquín sea sacerdote y se niega a aceptar las evidencias de su homosexualidad. Mientras el padre es un hombre extremadamente machista y violento. Una simple conversación con su hijo pequeño puede adquirir este tono:

—¿Qué? Habla fuerte, carajo. A los hombres la voz nos sale de los cojones. Tú parece que hablaras por el poto, muchacho (p. 17).

El padre es además un hombre grosero y racista. No tiene reparos en amenazar bravuconamente al vendedor de periódicos por un malentendido: —“¿Viste la cara que puso el indio cuando lo agarré del cuello?... Aprende de tu padre Joaquín. Si quieres salir adelante en el Perú, tienes que aprender a saber putear a los cholos” (p. 26). No lo acongoja atropellar a un peatón en la carretera, una noche volviendo a casa con Joaquín, sino que lo enorgullece haberse “cargado a un cholo” (p. 92), y lo que es más doloroso, dentro de la trama de la novela, es su reacción homofóbica al enterarse de una situación que compromete a su hijo:

—Bájate los pantalones, muchachito de mierda —gritó Luis Felipe. Joaquín le obedeció. Le dio la espalda a su padre y contó los veinte latigazos que él le dio en el trasero.

—Un hijo maricón —murmuró Luis Felipe, haciendo un gesto de desprecio—. Hubiera preferido un mongolito, carajo (p. 94).

En el plano formal, podría asegurarse que el lenguaje no presenta dificultades para seguirlo con fluidez —por su extrema llaneza—, si no fuera por la pesadez que va adquiriendo la acumulación del discurso. Es tejido lingüístico “fabricado” a la volada, con soltura y humor, pero sin relieve estético. Se vale del ingenio, de los diálogos vivos y doblemente intencionados. Hay muy buen empleo del lenguaje coloquial y de la jerga, que corren por dos canales: de los términos y giros de entrecasa/colegio, y de la jerga juvenil pituca/ex-

tranjerizante. Desde “Te juro que no te tiré dedo, Jorge. Yo solito me comí todo el chongo” (p. 30) hasta

—¿Qué tal si nos metemos una gran pichanga? —preguntó Alfonso... —¿Tienes chamo? —preguntó Joaquín.

En Lima, a la coca le decían chamo, paco, paquirri, falso, falso Paquisha, blanca, blancanieves... (p. 130).

Respecto de los recursos técnicos, *No se lo digas a nadie* anuncia las virtudes y los defectos que exhibirán los cinco libros posteriores. Si bien no repite estrictamente los procedimientos, la primera novela revela las limitaciones literarias del autor y pregona sus posibilidades incontenibles de ficcionar la realidad con un tono desenfadado y burlón. Es decir, creemos que las habilidades de Bayly por capitalizar la realidad apenas quedan chispeando —en un atractivo espectáculo— sin lograr prender fuego.

A los elementos comunes mencionados, debemos agregar la evidente propensión del autor por representar/hacinar un mundo desgajado de la primera novela. En *No se lo digas a nadie* quedan líneas narrativas sin desarrollo, como hilachas en el telar, que han sido retomadas en cada una de las novelas siguientes con una vocación más acumulativa que totalizante, pues, antes que un proceso de problematización, su acto creador termina siendo una noria que deslucce el corpus de su obra.

Es sumamente interesante observar los papeles que juega el narrador en las novelas de Bayly. El narrador de *No se lo digas a nadie* es bastante limitado, reducido a breves descripciones y acotaciones. Mientras que en las novelas sucesivas —sin duda el autor reparó en esa carencia— se advierte un afán por enriquecer la mirada y la voz narrativas. Pero acusa nuevamente impericia, al distribuir roles de manera mecánica en las dos siguientes. En *Fue ayer y no me acuerdo* hay una voz en primera persona, nada elusiva sino machaconamente explícita:

Estoy tirado en la cama del hostel, rebotando. No puedo dormir. Me he metido mucha coca. Me duele la cabeza. Me patea el corazón.

Dudo que me quede un poquito de alma. No sé cómo me llamo. Veo el techo blanco. No puedo dormir. Me odio.

No quiero ser gay. No quiero ser coquero. No quiero vivir en esta puta ciudad de mierda.

Tengo los ojos abiertos, muy abiertos. Me acuerdo de cosas que me duelen. Cuando estoy rebotando, esas cosas vienen a mí, me persiguen, me achican el alma.

Veo a mi padre pegándose con una correa en el culo, diciéndome maricón de mierda (p. 169).

Con *Los últimos días de La Prensa*, el autor vuelve a emplear la tercera persona apelando a un narrador neutro y apocado, que delega el desarrollo y la dinámica de la historia al diálogo de los personajes. Diálogos ligeros y mordaces, pero tan excesivos que pueden alcanzar hasta veinte entradas en una página. La composición de la estructura es secuencial y fragmentada, con numerosas instancias señalizadas con asteriscos. En la siguiente novela, *La noche es virgen*, se advierte un cambio relevante. Ahora es un narrador en primera persona que intenta organizar y conducir los hilos del relato. Es una voz fluida e irreverente, que además incorpora —con pequeñas aco- taciones— las voces de otros personajes y la suya interior, en una manifestación de sofisticado registro escritural y tipográfico. Tal vez animado por dicha innovación, el autor intenta otro gesto audaz —aun- que funcionalmente inútil—: suprimir las mayúsculas de los nombres e inicio de párrafos. La historia que cuenta es siempre lineal y divi- dida esta vez en ocho capítulos de similar extensión, numerados en romanos. Veamos una muestra:

... yo mejor ni te pregunto tu nombre, porque a ti todo el mundo te conoce, me dice ella, siempre sonriendo, y yo sí, pues, es una vaina eso de ser conocido, y ella pero está bacán tu programa, a

veces lo veo y me cago de risa, y a mí me gusta que la chibolita nathalie sea así tan confianzuda y me diga sus lisuritas para hacerse la igualada conmigo, y en eso que me dice ahorita vengo, lo voy a llamar al vago de mariano que debe estar durmiendo, en eso justo se aparece el vago de mariano (p. 47).

*Yo amo a mi mamá*<sup>56</sup> repite el “hallazgo” anterior de privilegiar la primera persona con interpolados dialógicos. En una novela breve y menos ambiciosa como *La noche es virgen*, este recurso no se manifiesta tan afectado y tendencioso, pues su empleo unísono termina por imponer al lector un narrador autoritario y agravante a lo largo de más de cuatrocientas páginas. Es justo reconocer que, aún así, la lectura de esta novela resulta grata pues destila gran humor y una facultad de ternura que no había mostrado antes su autor:

Pero no se vaya, le sugirió él distraído, salen ricas hembras calatitas en esta película. Yo seguía abriendo la cortina, qué tetas tan grandes, no sabía que crecían tanto, ¿le crecerán así a mi hermanita cuando sea grande? Yo por mí me quedaría, pero mi nieto está muy chico, dijo mi abuelo dudando. Quedémonos nomás, papapa, le dije, no me voy a morir. Lo vi sonreír como festejando mis ganas de seguir viendo calatas pero luego se puso serio, él era todo un caballero, y dijo nos vamos, jovencito. Ya en la camioneta saltarina, yo todavía pensando en las calatas tetonas, mi papapa Leopoldo me miró con una sonrisa pícara y dijo, ¿te gustó la cowboyada? y yo me reí y le dije mucho, papapa, mucho y él riéndose también, pero que no se entere su madre, jovencito y yo no te preocupes, papapa y él si tu mamá se entera, me manda cortar los huevos y yo solté una carcajada y él aunque la verdad, ya no los necesito (p. 123).

---

<sup>56</sup> Bayly, Jaime. *Yo amo a mi mamá*. Lima: Adobe, 1998.

En la última novela publicada, *Los amigos que perdí*<sup>57</sup>, se produce un interesante viraje en la voz del narrador. El libro asume un carácter epistolar mediante cinco cartas escritas por el narrador/autor implícito a precisos destinatarios y con el propósito engañoso de recuperarlos. “Aquellos a quienes ahora echa de menos” —según la contratapa— son “la ex enamorada”, “el intelectual y periodista político”, “el actor”, “el escritor y editor”, “el aristócrata”. No existe, aparentemente, un cambio en los mecanismos de elaboración del discurso —presencia de ironía, espíritu transgresor, despecho—, sino en la consecución de una voz en segunda persona dirigida a personajes designados y con tal profusión de datos que sería torpe no reconocerlos en la vida real.

Esta vez el juego de ambivalencias iniciado en *No se lo digas a nadie*—con “el jugador”, “el actor”, “el político” y otros—, entra a una sala de espejos más provechoso para la intencionalidad del autor: los destinatarios implícitos de la ficción se corresponden a los destinatarios reales, desluciendo así la virtualidad de los personajes. Consideramos que esta estrategia discursiva delata las deficiencias estilísticas de Bayly —al excluir sus principales recursos: el coloquialismo y los diálogos— y exhibe un punzante ajuste de cuentas con sus amigos del pasado. Hay un evidente afán de revancha y autodesagravio —al multiplicar los detalles mórbidos y entretejerlos perversamente—, que resiente la calidad ficcional del libro. No somos de la opinión de Javier Ágreda cuando escribe que el “mayor acierto del libro es mostrarnos las bajezas e hipocresías de que son capaces estos personajes”<sup>58</sup>. Creemos que se nos ofrece, más bien, unas páginas sin honddura y empañadas de rencor, rebajando el texto literario a una “patética venganza” (p. 23).

---

57 Bayly, Jaime. *Los amigos que perdí*. Lima: Alfaguara, 2000.

58 Ágreda, Javier. “Los amigos que perdí”. *Domingo* 982, revista del diario *La República*. Lima, 23 de julio del 2000.

Confiamos que con esta sexta entrega Bayly ha culminado un ciclo narrativo; es sintomático que *No se lo digas a nadie* termine con el joven protagonista al pie de una baranda metálica, contemplando el mar y haciendo esfuerzos para no llorar. Mientras que *Los amigos que perdí* comienza con un hombre solitario, ensimismado mirando las aguas de una piscina, donde el espejeo del sol dibuja algunas memorias. Pero sobre todo porque las cartas del libro aluden, como pretexto de su composición, a los maliciosos testimonios que configuran la primera novela. Si el autor es consciente de la culminación de un universo ficcional, con planos temáticos y expresivos comunes, es de esperar renovados frutos de su talento. O de la necesidad de crear nuevos códigos para la crítica.