

Miguel Ángel Huamán

¿Narrar la crisis o crisis del narrar?

Una lectura de la novela peruana última

Hace algunos años, al leer al gran novelista Milan Kundera en su *El arte de la novela* (1977), me encontré con una interesante idea: "El camino de la novela se dibuja como una historia paralela de la Edad Moderna". Desde entonces he tenido la intención de realizar una lectura de la novela peruana en clave cultural; es decir, ya no tanto interrogar a la sociedad sobre cómo se expresa en la narrativa, sino preguntar a la novela por la colectividad imaginaria que contribuye a identificar y a afirmar.

El objetivo de estas líneas es proponer una primera lectura de la narrativa peruana actual en diálogo con nuestra cultura. Muchos autores han resaltado los vínculos entre la novela y la modernidad, no sólo creadores sino críticos han abordado dicha relación, al punto de poder afirmar que la historia de la primera es correlativa a la de la segunda. Preguntarnos por la naturaleza de nuestra novela última en el fondo es interrogarnos por el sentido de nuestra modernidad cultural.

El debate sobre la cultura peruana de fin de siglo ha traído a nuestra conciencia ciertos temas recurrentes como el del racismo, la modernización, la violencia y, dentro de ellos, el socorrido calificativo de autoritarismo para describir globalmente lo que nos está pasando. Me he preguntado cómo la narrativa peruana procesa esta tendencia hacia el autoritarismo tan vigente en nuestra sociedad. Las siguientes reflexiones tal vez ayuden a responder a dicha interrogante.

1

Reflexionar sobre la narrativa peruana última nos exige responder antes a una pregunta: ¿existe actualmente una novela peruana como corpus más o menos diferenciado y autónomo pasible de una interpretación?

Creemos que sí. Pese a que hace poco se reflexionaba sobre una suerte de empobrecimiento de nuestra narrativa, una cierta crisis manifiesta en la carencia de novelas "totales" tipo *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa o *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) de José María Arguedas, ahora es posible afirmar la existencia de un auge en nuestra narrativa correlativo al que se vive en otras latitudes y como consecuencia de nuestra inserción en la posmodernidad.

Por supuesto que dicha inclusión tiene rasgos singulares y contradictorios, pero es innegable que en los últimos años han vuelto a editarse obras narrativas que no sólo en cantidad sino en calidad nos permiten hablar de una novela peruana de fines del siglo XX. Por razones que van desde el cambio en el escenario político internacional al término del largo periodo de violencia terrorista, parece ser que el predominio en el tratamiento discursivo de una mirada psicológica e interior no sólo ha decretado la caducidad y disgregación de la dimensión

social o colectiva de la novela anterior, sino que está a su vez produciendo una nueva lectura de nuestro proceso cuyos rasgos borrosos parecen esquivarnos.

De las dos tendencias señaladas por Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal en 1984, la narrativa peruana última parece haber optado decididamente por aquella que prefiere afincarse en el ámbito urbano y que se centra e incluso regodea al asumir como eje significativo la desestructuración del orden anterior, con una clara intención de legitimar cualquier retorno al mismo, por el tono nostálgico y doliente con que se viste.

Si revisamos rápidamente las últimas novelas nos percatamos de una predilección por la marginalidad y la decadencia, cuyo espectro amplio abarca las combinaciones posibles. Se habla desde la marginación social o económica, sexual o cultural, siempre desde una pérdida o carencia que se percibe como decadencia inevitable, cuyo tono emocional derrotista añora pero no intenta revertirse.

Tal vez quien mejor ha expresado lo señalado es Iván Thays, de cuya novela *Escenas de caza* extractamos estas frases paradigmáticas:

“Ser desgraciado, aún en sus formas más sofisticadas, es muy sencillo y no requiere mayor esfuerzo. Pero para ser feliz se necesita un milagro” (p. 14).

La drogadicción, el desempleo, la informalidad, la delincuencia, el crimen: un repertorio que otorga a gran parte de nuestra narrativa actual un semblante inusual de novela negra o policial. Parece que nuestra escritura novelesca se ha “modernizado” por el camino de su instalación pasiva en los meandros de una modernización donde los sujetos acatan inermes la lógica de una razón instrumental que gobierna sus vidas y elige sus destinos.

Carlos Morales, el protagonista de *Caramelo verde* de Fernando Ampuero, lo verbaliza claramente:

“Alguna vez he oído decir que la suerte es una enfermedad hereditaria. Como si las personas nacióramos con un gene perverso o una oscura predisposición del ánimo, que se transmite de generación en generación, y que de pronto comienza a funcionar en un aciago momento de debilidad. Si fuera así, lo mío comenzó hace tanto tiempo que ahora resulta imposible recordarlo” (p. 78).

Un tono de desilusión atraviesa la narrativa peruana última en consonancia con esta opción por lo marginal y decadente. La crisis económico-social no se retrata o devela sino que aparece como un paisaje interior asumido como inevitable. No es esta la única constatación que apunta hacia una condición pos-moderna o desideologizada en nuestra novela. También hay una cierta racionalidad cínica que se perfila en medio de su articulación simbólica, cuya lógica es una falsa conciencia ilustrada, como diría Sloterdijk (1989).

2

Al reflexionar sobre los personajes, el tipo de héroe o antihéroe que esta narrativa construye, nos percatamos de un rasgo que también resulta sintomático: a diferencia de la novela moderna en donde el perfil heroico de los sujetos se configura como totalidad extensiva, es decir, emerge como consecuencia de una confrontación irresuelta con todo el ambiente de la acción (costumbres, usos e instituciones), los héroes o antihéroes de estas novelas últimas se ubican en la marginalidad en forma intensiva. Simplifican los conflictos de su inclusión en lo

periférico y asumen una tipicidad en la que son los espacios y cosas las que les otorgan su rasgo de sujetos. No obtienen esa condición en lucha con dicho espacio, desde el inicio poseen una totalidad simbólica como condición típica y sólo la intensifican.

Es decir, que la homología fundamental entre narrativa y modernidad, aquella que se establece entre la forma de la novela y la condición del mundo, a partir de la que entendemos que la búsqueda degradada del héroe problemático y la decadencia de la realidad son paralelos, se ha alterado en favor de una totalidad que posibilita abarcar el mundo de la vida como un orden cerrado e intensivo, ya resuelto. De ahí que estos héroes o antihéroes marginales posean un rasgo "positivo" y se inserten frente al *ethos* de la comunidad en forma pasiva, como avalando la sanción de la ideología dominante.

Este rasgo paradójico del héroe de estas novelas ha dado lugar a observaciones que cuestionan precisamente su propia efectividad simbólica. En ese sentido entendemos la crítica formulada, por ejemplo, ante la vacuidad de la marginalidad de algunos de los personajes homosexuales de Bayly o Bellatín; dado que este tipo de antihéroe "para el caso pudo haber sido heterosexual y hubiera podido hacer la misma denuncia de incompreensión" (Ugarteche, 1995: 232).

Asimismo, lo que desnuda la limitación interior y el rasgo vacío de estos marginales posmodernos que han perdido su epicidad es su falta de densidad psíquica, su pasividad acendrada y su sabor *light*, casi plástico por la ausencia de tensión y desgarramiento. A punto de servir más para informar los estereotipos que sobre dichos sectores marginales tiene la ideología dominante, incorporados en una visión aséptica y autoritaria.

Será en el terreno límite o en la frontera entre marginalidad y centro, donde esta tendencia inconsciente deja entrever el

secreto de su lectura: reforzar los prejuicios y las imposiciones verticales. Así, al referir un ámbito tensionado y marcado por las contradicciones entre centro-margen, como es el espacio académico universitario, esta escritura narrativa la simplifica al punto de convertir a los catedráticos en simples *lumpen* cuya habla se encuentra adornada por citas impostadas de poetas o escritores tradicionales. La forma como el protagonista de la novela de Carlos Orellana, *La canción del mal amado* (1995), se instala en su universo simbólico parece la lectura de un no-letrado o de un militar, no la de un docente sanmarquino, intelectual y humanista:

“Tuve que reinsertarme en el medio académico. Medio académico era, evidentemente, un decir. La universidad era un campo minado, un desastre” (p. 29).

La contradicción entre el tipo de adjetivos utilizados para describir la angustiante vida académica y la liviandad epidérmica con que se presenta la marginalidad del protagonista resulta más que evidente en este ejemplo:

“Cada semestre pendía sobre la universidad la amenaza del cierre, el fin del mundo. Luego de un mes de incertidumbre, de rumores terribles, de angustia inenarrable, se preparaba otro ciclo” (p. 37).

El rasgo común de todos estos personajes, afincados a su corporalidad cínica y en búsqueda de la insolencia perdida, es el deambular extraviados por los espacios posindustriales despersonalizados y masificados, plenamente incorporados a una psicósomática del espíritu de la época.

Este tono global de reportaje de la crisis que posee la narrativa peruana última tiene en la figura del forastero su emblema. Este personaje es recurrente en muchos autores últimos, tal es el caso de *Japón no da dos oportunidades* de Augusto Higa, *Los eunucos inmortales* de Oswaldo Reynoso, *El hombre de la gabardina* de Marcos Yauri, *Ciudadano Fujimori* de Jochamowitz y *Babel, el paraíso* de Miguel Gutiérrez.

Hay en este caso una diferencia importante: los forasteros están involucrados en la lucha por su afirmación. Sin embargo, esta constatación implica que si bien existe un arraigo en una marginalidad tensionada, con densidad y complejidad, en la totalidad de los casos la lucha de los personajes sólo sirve para ratificar la inevitable derrota y para mostrar que cualquier intento de asir la oportunidad del cambio resulta vano.

Esta soledad descarnada aparece ejemplarmente en la prosa de Higa, marcada por un lirismo intenso, en donde apreciamos en una escena el doble gesto de refugio: interior para el personaje y poético para la escritura:

“Confieso que me atraía instintivamente el olor del lubricante, en este caso mezclado con otros reactivos. Me parece inolvidable, voluptuoso, y no me explico el impacto de ese olor licencioso, ni qué representaba para mí, sólo puedo aclarar que lo sentía en todo su esplendor durante las mañanas. No flotaba en el ambiente, sabía que emergía desde abajo, entonces con la sensación loca en la cabeza, como los actos irracionales que se ejecutan con naturalidad, en algún momento me agachaba bajo el pretexto de amarrar los cordones del zapato, y la aspiraba profundamente en la parte inferior de la compactadora. Venía de sus entrañas, tal vez de sus detritus, su hez, su cochambre. Pero le tenía un amoroso cariño, pues no se parecía al narcótico, ni

producía mareos turbios como el placer de la gasolina o el querosene. No. Nunca supe cuando apareció, ni cuando tampoco lo dejé de percibir, en su momento constituyó mi deleite solitario, ante la impotencia del idioma y la intensidad del trabajo" (p. 41).

Lo que nos lleva a otro aspecto recurrente en la novela última: la enajenación del trabajo. Más que una demostración de la contradicción entre trabajo y capital, lo que surge de la narrativa es una mostración de la fuerza alienante de un régimen de mercancías que adquiere fisonomía de omnipotencia, ante cuya constatación la propia novela se presenta como una corporización y la técnica se desargumentaliza como procedimiento eficiente.

Independiente de la conciencia e intención de los autores, observamos que en la narrativa peruana última se está procesando un cambio de sensibilidad que nos permite hablar de un nuevo horizonte de expectativa de nuestra cultura. Es la narrativa la que nos permite captar y modelizar esta nueva etapa que podemos calificar de posmoderna, dado que expresa el predominio de una racionalidad cínica a diferencia de los dos momentos previos, el del indigenismo y el de la nueva novela, regidos por una racionalidad histórica y una racionalidad subjetiva.

Así, la narrativa posmoderna peruana de fin de siglo opta por una lógica procedimental y no muestra todo lo que sabe. En cierta medida, este cambio de sensibilidad se produce en muchos casos al margen de la propia percepción de sus autores que, todavía anclados en los esquemas previos, siguen evaluando su propia producción con un criterio anterior.

Esto tiene que ver directamente con el criterio de género, en donde algunos escritores procesan aparentemente al margen de la novela –vía testimonio, biografía, diario o memoria–,

este cambio epocal sin percibir la implicancia de su propia escritura. De manera que aquella parcela considerada por ellos de manera canónica inferior o menor en tanto diferente a la literatura o novela resulta la más significativa, aspecto que también devela la flexibilidad del propio género en su etapa posmoderna. Tal el caso de Higa, Jochamowitz e incluso Gutiérrez. El de este último es el más paradigmático: su mejor novela, a nuestro juicio, sería su *La generación del 50: un mundo dividido* (1988).

Pero este forastero, como signo del desarraigo y de la crisis presente en la narrativa peruana última, permite identificar una imagen que modeliza la propia instalación de la escritura en el género: su rasgo fronterizo. Así, además de las novelas canónicas sobre el tema de Gutiérrez, Yauri o Reynoso nos encontramos con textos como los de Higa o Jochamowitz que bordean el testimonio o la biografía novelada, en donde se sanciona esta crisis de identidad, esta pérdida de norte. Incluso en el caso aparentemente exitoso del libro de Jochamowitz, el triunfo en realidad es a costa de dejar de ser, convirtiéndose en un significativo vacío: de ahí la alusión a la figura del inca.

4

En su conocido libro *La retórica de la ficción* (1961), Wayne Booth desarrolla lo que califica de “relato autoritario”, aquel recurso del novelista que le permite “meterse bajo la superficie de la acción” de suerte que “el autor nos cuenta lo que nadie podría conocer en la vida real”. Esta idea relativa a un tipo especial de narrador que sabe absolutamente todo en cuanto a sus personajes y que nos ofrece “una información que debemos aceptar sin duda si queremos comprender la historia que va a

seguir”, configura un rasgo esencial de una narrativa calificada de “primitiva” en oposición a una “moderna” en donde la relación entre autor y hablante aparece como más compleja.

Desde Flaubert las formas objetivas o impersonales, en las que “la historia se presenta sin comentario, dejando al lector sin dirección de una evaluación explícita” son vistas como lógicamente superiores “a cualquier clase que permita la aparición directa del autor o de su portavoz de confianza”.

A partir de esta primera precisión, la narratología ha podido profundizar en la relación narrador-personaje, estableciendo que en la novela moderna los vínculos entre ambos son variables y flotantes, que “concuera con una lógica más libre y una idea más compleja de la *personalidad*” (Genette, 1989: 301).

Definitivamente la narrativa moderna asume en la representación del personaje en el discurso una lectura más abierta y compleja en consonancia con la propia crisis del estatuto del sujeto del conocimiento. Por ello, la opción del novelista no se da entre dos o tres formas gramaticales sino entre dos actitudes: “hacer contar la historia por uno de sus *personajes* o por un narrador extraño a dicha historia” (Genette, 1989: 298).

Así es posible distinguir dos tipos de relatos: el primero cuando el narrador está ausente de la historia que cuenta y que calificamos –siguiendo a Genette –, como “heterodiegético”; y un segundo narrador que está presente como personaje en la historia que cuenta y que denominamos *homodiegético*.

A partir de lo señalado y al considerar las últimas novelas peruanas publicadas, podemos detectar una tendencia hacia la predilección por un narrador homodiegético que al intervenir directa o indirectamente en la historia cumple una función ideológica de justificación de la motivación realista y cuya consecuencia en la lectura resulta precisamente el imponer una lógica cerrada frente a las transformaciones narrativas. En otras palabras, la aparente libertad obtenida por la negación de un

narrador heterodiegético autoritario e impositivo ha conducido a un tipo de relato aún más unívoco e impositivo.

El efecto básico de dicha actitud nos parece ser la legitimidad simbólica de un orden soberano que se asume natural y acríticamente en la sanción de la lectura, que estaría modelizando en el terreno imaginario de la escritura la propia tendencia o predisposición de la ley frente a lo real.

De manera que independientemente de la intencionalidad consciente de los autores, la lógica de la escritura refuerza lo que la gramática social ha puesto en evidencia: que el autoritarismo ha ganado el sentido común de la gran mayoría de los sujetos en nuestra sociedad posmoderna, incluyendo a los mismos escritores. Tal vez un ejemplo nos permita ilustrar esta idea.

5

En épocas de crisis la tendencia es regresar hacia el pasado, revisar los términos anteriores y reincidir en nuevos intentos. Un rasgo singular de la narrativa peruana actual es el tratamiento reiterativo del deterioro. Especie de retorno eterno a los errores del pasado de una colectividad que no encuentra aún una salida, harta de violencia y cansada del juego especular de las palabras.

Hay que evaluar la presencia de un discurso natural y el refugio en un punto de vista homodiegético constante en la producción narrativa actual en el Perú en el marco de esta crisis de representación. El texto que asume canónicamente dicha opción es, sin duda, *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatín y le dedicaremos estas líneas finales.

Afirmamos lo anterior no sólo porque en el centro del discurso de esta obra, en su afán diegético, se instaura vía la descripción naturalista de los peces la alegoría central del relato

—el símil naturaleza/cultura—, con lo que el estatuto ficcional asume un ropaje propio del lenguaje neutro de la ciencia natural o de un manual de fisiología recreativa, sino porque se muestra como un desarrollo de la actitud realista que caracteriza nuestra tradición narrativa por su filiación alegórica y su marcado acento decantado, al instrumentalizar como suceso o argumento un problema emergente como el de los enfermos de sida.

Lo peculiar del libro no es propiamente el que se utilice dicha estrategia narrativa, por otro lado refrendada, como hemos indicado antes, en otros dos componentes discursivos, la configuración de un personaje atrapado en la enajenación del trabajo como única alternativa de sobrevivencia y el uso de un registro de lengua que desde un narrador testigo asume como norma del mundo representado (sectores lumpen y marginales), la sobriedad impersonal de lo culto, sino que lo verdaderamente peculiar del texto es que se defina en la doble tensión entre el principio del placer de la escritura y el principio de realidad de la representación.

Desde una perspectiva psicoanalítica, uno de los principios que organiza la vida psíquica es el que pretende evitar el displacer y producir el placer, para ello apelamos a ensueños, sueños o a la creación imaginaria. A la satisfacción de nuestro deseo se opone el principio de realidad que establece que la búsqueda de la satisfacción se efectúe por caminos desviados, postergaciones impuestas por el mundo exterior.

Salón de belleza es, en realidad, un “moridero”, es decir, en tanto símil de lenguaje, como espacio de la palabra o casa de la lengua, un ámbito donde nuestro deseo se consume y muere. En tanto texto está comprendido en la doble tensión del signo: un significante, la escritura que pretende o desea perennizar lo efímero del existir y más aún capturar el absoluto —de ahí la idea de belleza—; por otro lado, un significado que se impone como una necesidad a la escritura en tanto sentido y

teleología, enmarcada en una representación —de ahí la imagen cerrada del salón—.

El sistema lingüístico literario, desde esta óptica, se puede apreciar como un gran “salón de belleza”. El que a su vez constituye una gran alegoría de la existencia, pues ¿qué otra cosa no es la palabra poética sino el deseo de inmortalidad atrapado en la caducidad de lo humano? Estamos, pues, en un nivel interno ante la alegoría de la alegoría.

Pero la opacidad del signo narrativo no puede ocultar su inevitable transparencia: el texto en tanto sistema comunicativo está en reemplazo de algo, de un “Otro” que existe y que se impone como evidencia más allá del deseo. Así, el propio mundo literario en tanto lenguaje se convierte en mero significante de un significado dado por lo existente y al cual inevitablemente nos remite. La representación entonces se impone como principio de realidad frente a la literatura como ámbito del deseo o del principio del placer.

La palabra inútil e irreprimible irrumpe como ficción, como juego de máscaras y caretas por encima de la seriedad de la representación, pero sólo en la medida que supone una adecuación al principio que obliga a que se asuma como suplemento o sublimación, como camino oblicuo o desviado. Entonces, caemos en la reiteración de la pulsión en la lectura, nos involucramos en el juego de espejos y significantes, asumimos el mundo de ensueños y de fantasmas de la historia, sólo porque lo sabemos discurso o realidad aleatoria.

¿Qué es *Salón de belleza* en su interior como significante, como sistema modelizador secundario, en la lectura, en el contrato de la literatura? Sólo síntoma que se instala una y otra vez, siempre el mismo, siempre como uno, como escritura que nos violenta y nos ocupa. Cuando evaluamos, verbalizamos o construimos la historia del libro es el otro el que lee, el que se oculta en el argumento y que organiza la cadena de decires.

Por ello, cuando el crítico lee o escribe la novela cae víctima de su propia trampa: entra en el mundo de significantes para salir de él. Entonces explica e interpreta sólo para reproducir su propia carencia y para transferir su mecanismo.

Lo importante no es lo que se dice, sino lo que no se dice, porque es ahí donde se está, donde el lenguaje falla, donde el cómo muestra su andamiaje. Por lo mismo, es difícil elogiar la novela de Bellatín sin caer en balbuceos, en interrupciones. La anécdota es nimia, casi inexistente, para los efectos de la trascendencia y de temas pesados: un salón de belleza regentado por un travesti homosexual, criador de peces, que se convierte en casa de reposo y muerte para enfermos masculinos terminales de sida. Todo ello en un país y una ciudad que pueden ser cualquiera.

El lenguaje, a su vez, despojado de accesorios y orientado a la referencia se centra en la afición del personaje por los peces, construyendo un símil entre el abandono y deterioro de los animales con el de los humanos que habitan el mismo espacio. Si nada ocurre más que lo esperado en la trama, si la norma se asume como ilustrada, directa y sobria —despojada adrede de todo afán que no sea referir, de ahí su identidad con el estilo de las ciencias naturales— (no se encuentra un adjetivo, una figura, una metáfora que no sea funcional a la intención de representar), frente a un mundo marginal y degradado, es cuando este lenguaje precisamente falla y balbucea cuando hallamos la clave.

Al denominar, al momento de nombrar e identificar a los sujetos es que esta prosa medida comienza a dudar: todas las especies de peces tienen nombre propio, la única especie que no lo tiene es la humana. Así, en la eficacia de este estilo austero y más que sobrio protestante, mientras los peces tienen nombre, los seres humanos carecen de él:

"Ya casi no individualizo a los huéspedes. He llegado a un estado en que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía e incluso una que otra vez llegué a encariñarme con alguno. Pero ahora todos no son más que cuerpos en trance hacia la desaparición" (p. 27).

Por eso no sorprende que despersonalicemos al narrador, quien se diluye en una historia que parece contarse sola. Es tan sólo una voz que nos instala en una representación vacía, en una alegoría donde lo particular vale únicamente como ejemplo de lo general, donde el símbolo literario como orden es negado en la exterioridad, en el puro semblante de esa palabra convertida en escritura desnuda y autónoma.

Es ese orden simbólico negado en la costumbre y la rutina, en la enajenación del trabajo el que se impone como una soledad que se aproxima, como la inevitable autonomía de lo imaginario frente a lo real. Somos un atado de enfermos y de peces caminando pausadamente hacia su fin. Una atmósfera de cosas y objetos se independiza haciéndonos parte de una pulsión de muerte que se instala en el lenguaje con los posesivos, vía la preposición "de", que marca desde el título el clima emocional que enfrenta la alienación a través de un afán cosal, de una pulsión por los objetos que se deterioran, destruyen y desvanecen sin ninguna otra opción.

Volviendo a los dos componentes discursivos que refrendan la estrategia narrativa, la modalidad del relato, debemos recordar que el plan discursivo de *Salón de belleza* actualiza a través del uso de un registro de lengua que, desde un narrador asumido como "única y sola voz autorizada", legitima lo impersonal de lo culto como "norma literaria" (obviamente no es el habla de un marginal, pese a que representa la otredad) y actualiza el ideal de relato unificado que se propone autoritariamente como orden simbólico.

En otras palabras, el sentido que articula el texto es profundamente reaccionario, pese al aparente rasgo progresivo de su argumento al abordar personajes y espacios marginales el deseo que la escritura manifiesta es el de su negación absoluta, aspecto que nos habla –en medio de una aparente apertura– de lo profundamente enraizada que está nuestra represión.

Si no preguntémosnos, si se trata de relevar el tratamiento temático, ¿cómo está representado ese mundo, cuál es la imagen que ofrece de lo ajeno al centro y al discurso autoritario del poder, qué potencialidad subvertora tiene para cuestionar o significar alternativa frente al orden que se perenniza simbólicamente en el relato?

Es así como debemos entender la alegoría como inflexibilidad simbólica refrendada en esa voz que niega la otredad y sólo ofrece una teoría unidimensional de la realidad: la de ese particular moridero que es el salón de belleza donde la otredad como los peces están controlados mediante una estructura cerrada hasta la extinción.

Asimismo, el otro recurso narrativo utilizado en el libro para esta operación simbólica es la configuración de un personaje que como individuo articula un ideal de sujeto único (ansiosamente buscado por todo régimen autoritario), dialéctica del amo y del esclavo que ofrece este ser protagónico, innominado, pasivo y resignado a su destino final (la muerte por sida), a su actividad (enajenado y mecanizado en su trabajo asistencialista).

Ahora podemos entender cuál es –en el nivel externo– la alegoría de esta alegoría: el viejo anhelo de todo régimen dictatorial de hacerse natural, expresado en el símil básico de la alegoría, peces iguales a hombres. De suerte que la propuesta que nos llega a través del personaje es la inmovilidad del poder que adquiere visos de ley natural. El ideologema es muy claro: el deterioro pasivo del margen, de lo otro.

Por eso *Salón de belleza* nos parece singularmente interesante, porque realiza en el terreno de un discurso homogéneo que modeliza la historia, el afán de subordinar la libertad de la escritura como territorio del deseo, cerrando espacios atentatorios para el poder autoritario. Ese es el secreto del estilo que busca confundirse en su parquedad y avaricia figurativa –dimensión de la plena libertad significante–, con la ciencia.

Al margen de la buena o mala intención de Bellatín, su novela nos enfrenta a una imagen del Perú del siglo XXI. *Salón de belleza* parece abordar –como otras novelas últimas– ámbitos semánticos vedados o marginales, pero el deterioro que simboliza no está ahí, sino en lo que oculta doblemente: en la sociedad transida de prejuicios y conflictos internos que se vuelve más pacata, más intransigente e incluso inquisidora y en la represión interiorizada que caracteriza nuestro autoritarismo doméstico y escondido. Parafraseando a Lacan podríamos preguntar: “¿El sujeto del que hablo cuando hablo es el mismo que el que habla?”.

La narrativa argentina del período de la Junta Militar asesina encontró vía el lenguaje indirecto y oblicuo la manera como apelar a un orden simbólico que evitara el desborde esquizofrénico de los paramilitares. ¿Qué hay en nuestro imaginario que impulsa a la palabra poética hacia su propia destrucción? Sólo puedo avizorar una respuesta, parafraseando esta vez al autor de *Salón de belleza*: “la soledad que se aproxima”. Algo que existe y no queremos ver.

Bibliografía

- Albizu, Edgardo "Metamorfosis del genio maligno". En: *Areté*, Revista de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Nº 2. Lima: 1995.
- Ampuero, Fernando *Malos modales*. Lima: J. Campodónico, 1994.
- . *Caramelo verde*. Lima: J. Campodónico, 1992.
- Balderston, D. y otros *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Ed., 1987.
- Bayly, Jaime *Fue ayer y no me acuerdo*. Lima: Peisa, 1996.
- . *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- Bellatín, Mario *Damas chinas*. Lima: El Santo Oficio, 1995.
- . *Salón de belleza*. Lima: J. Campodónico, 1994.
- . *Tres novelas*. Lima: El Santo Oficio, 1995.
- Booth, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch, 1974.
- Cornejo Polar, Antonio y Luis Fernando Vidal *Nuevo cuento peruano*. Lima: Mosca Azul, 1984.

- Cueto, Alonso *El vuelo de la ceniza*. Lima: Apoyo, 1995.
- Delgado, Arturo *La ruptura*. Lima: Artesanos, 1994.
- Elmore, Peter *Enigma de los cuerpos*. Lima: Peisa, 1995.
- Genette, Gérard *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Gutiérrez, Miguel *Babel, el paraíso*. Lima: Colmillo Blanco, 1993.
- Higa, Augusto *Japón no da dos oportunidades*. Lima: Generación 94, 1994.
- Jochamowitz, Luis *Ciudadano Fujimori*. Lima: Peisa, 1993.
- Kundera, Milan *El arte de la novela*. Buenos Aires: Tusquets, 1977.
- Malca, Oscar *Al final de la calle*. Lima: El Santo Oficio, 1993.
- Orellana, Carlos *La canción del mal amado*. Lima: Amadís, 1995.
- Pita, Alfredo *El cazador ausente*. Lima: Lluvia, 1994.
- Planas, Enrique *Orquídeas del paraíso*. Lima: Los Olivos, 1996.
- Reynoso, Oswaldo *Los eunucos inmortales*. Lima: Peisa, 1995.
- Rivera Martínez, Edgardo *País de Jauja*, 2da. Ed. Lima: Peisa, 1996.
- Ruiz Rosas, Teresa *El copista*. Barcelona: Anagrama, 1994.
- Sloterdijk, Peter *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Taurus, 1989.

- Thays, Iván. *Escena de caza*. Lima: El Santo Oficio, 1995.
- Ugarteche, Óscar "El amor que no se atreve a llamarse por su nombre". En: *Márgenes*, Nº 13/14, Lima: 1995.
- Vargas Llosa, Mario *Lituma en los Andes*. Barcelona: Planeta, 1993.
- White, Hayden *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Yauri Montero, Marcos *El hombre de la gabardina*. Lima: Azalea, 1996.