

CUERPOS FUGITIVOS: CINCO NARRADORES PERUANOS DE LOS NOVENTA

Leonardo Valencia Assogna

Acercarse a la nueva narrativa peruana nos lleva a preguntarnos ¿qué se entiende por narrativa peruana? ¿La que se escribe en Lima, esa suerte de satélite cosmopolita y sincrético que pretende ser un trasunto del resto de Perú pero que no llega a abarcarlo y menos aún a representarlo? ¿O hay que referirse a la narrativa que se escribe en y sobre Cusco, Arequipa, Trujillo y otras regiones, una narrativa menos asequible y difundida y por lo tanto marginada, entre quienes se cuentan Miguel Gutiérrez, Edgardo Rivera Martínez o Luis Nieto Degregori? ¿O más aún, aquella que anda dispersa en esa vasta comunidad de peruanos afincada en el extranjero luego de la crisis política y económica de la década de 1980, con escritores que han desarrollado su obra en otros ámbitos, como Herbert Morote, Alfredo Pita o Fernando Iwasaki? Estos ejes de la realidad narrativa peruana hacen que toda aproximación sea excluyente, y porque con facilidad se puede ceder el paso a otros acercamientos complementarios, necesarios sin lugar a dudas en lo que toca a los ámbitos no referidos aquí. Por lo pronto entra en consideración un grupo de narradores de Lima —todos novelistas— que han publicado a lo largo de la década del noventa: Mario Bellatin, Óscar Malca, Iván Thays, Jaime Bayly y Patricia de Souza.

Estos narradores se diferencian en los recursos, los temas y los estilos, pero los une el mismo afán literario: seducir desde una perspectiva de la realidad o rechazándola. Sus obras son cuerpos fugitivos. Y esto se debe a que son conscientes de que tienen un conocimiento incompleto de la realidad, razón que arguía Thomas Mann como instigadora del deseo. Seducen a su modo, desde el desprecio provocador hasta el arrullamiento engolado.

Estos cinco narradores peruanos han nacido a partir del sesenta, han leído escrupulosamente a sus padres literarios, incluso han tomado distancia, ex-

trema en el caso de Bellatin, o han disuelto el legado de Bryce Echenique en una sangre más ligera, como en el caso de Bayly. Pero también han leído enfáticamente a Bret Easton Ellis, Nabokov, Bernhard, Kenzaburo Oé o Marguerite Duras. Y esto importa mucho porque su herencia no viene por la vía directa de una tradición nacional y menos aún de un reduccionismo latinoamericano.

Reconcentrado en sus frustraciones, M., el protagonista de *Al final de la calle* (1993), primera novela de Óscar Malca, deambula por una ciudad que lleva a extremos de hartazgo y vacío los calificativos de Lima la horrible que le diera César Moro y que hace más de treinta años retratará Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros*. Ahora la ciudad de M. ya no es la misma, los perros han crecido en múltiples jaurias de furia y ni siquiera tiene sentido preguntarse en qué momento se jodió el Perú, como lo hace Santiago Zavala en *Conversación en La Catedral*, porque las bombas que explotan en cualquier lado solo dejan respiro para la casualidad feliz de sobrevivir. La conclusión de M. después de salvarse del estallido de una bomba es el anhelo de que algo mínimo llegue a concretarse, cuando dice: «No quiero saber nada que no esté en ese radio de un metro al rededor mío, nada que no pueda palpar con mis dedos». Se afianza a su realidad no solo inmediata sino sensible. La ordalía social sin punto de comparación desacreditó la realidad y la fragmentó: un pedazo de ella es lo único que se puede pretender. Es un escepticismo sofisticado cuya única solución, irónicamente, es el realismo ingenuo de lo inmediato. Marginales y rockeros, los personajes de Malca viven siempre al borde de esa vida plena a la que nunca llegan. Se derrumban y se vuelven a erguir sin mayor razón ni propósito. Su único refugio: las drogas, el tecno-pop, el fútbol y el cobijador hábitat de un barrio del cual M. no quisiera salir nunca: Magdalena del Mar.

En el «irreversible y persistente deterioro» de su barrio, M. encuentra un contrapunto de nostalgia y ternura que le da el único asidero posible en medio del caos. La contraposición de espacios pasa entonces a ser un movimiento de seducción concedido al lector, quien se enfrenta a personajes que esencialmente obedecen a un fatalismo del cual ya no pueden huir aunque quisieran. No les quedan energías y se reconcentran en el refugio frente al desorden. Precisamente por eso las distintas escenas de *Al final de la calle* no guardan una trama lineal y rígida, sino que a modo de pequeñas historias orgánicas nos muestran facetas intercaladas por capítulos descriptivos de su barrio. La ausencia de una historia-eje en la novela es la que condiciona la forma de su estructura, en la que el destino sin coherencia de los personajes se nos va presentando a modo de cuentos breves. Cuando en el último capítulo se le ofrece a M. una oportunidad de traficar con drogas y ganar ese dinero esquivo que tanto necesita, el final queda abierto quizás porque la definición no será posible

nunca. M. permanece siempre en un limbo orillero del cual no puede huir, porque no puede lanzarse a su mismo centro. En ese estado intermedio y nebuloso la nostalgia cobra su dominio como un terreno paradisíaco. Después de peleas, riñas, drogas y desempleo, el narrador, ya en otro plano, puede exclamar desde el recodo del enternecimiento «que ya es demasiado tarde, princesa». No puede volver a ningún reino posible porque simplemente los reinos no existen. El final de la calle, entonces, no está abierto. Se redefine como callejón por el muro de la realidad interpuesta. Después de esta novela de Malca, como era de esperarse, no ha faltado una secuela de escritores adolescentes que vía música, drogas, violencia, un crudo urbanismo, peleas callejeras o un escepticismo de melenas y futuro incierto confunden el lenguaje de la crónica y los garabatos al paso, como si eso fuera suficiente para un relato o una novela, suerte de calco de tercera generación de un autor, Malca, que no resuelve todavía sus propias obsesiones ni las desarrolla.

Pero si los personajes de Malca obedecen a la nostalgia y al barrio como guarida y no se lanzan a dar un paso que los condene o redima de la realidad, los de Patricia de Souza (1964) en *Cuando llegue la noche* (1994) nos llevan a sus antípodas: las consecuencias del riesgo. Solo que, en este caso, la experiencia de lo vivido hace que la narración ya no se presente como una exposición de hechos, sino como una reflexión que evalúa lo acontecido. Parsimoniosa y meditativa, la prosa de Patricia de Souza va creando la atmósfera de un sueño que se borra cada vez más. Queda una nueva sensación de vacío dejada por una acción infructuosa. Se nos introduce desde las primeras líneas de la novela en ese aire enrarecido: «Las imágenes como un sueño del que no sabemos cómo salir ni cómo volver. Aparentemente todo ha sido olvidado». Sin embargo se trata de entrar y salir de esas imágenes, y todo lo demás es apariencia.

Lucien, el protagonista marcado por un delito de narcotráfico y por la rebeldía frente a la opulencia paterna, es recordado por la narradora, su amante, a través de un hilo evocativo muy sutil. Hay una historia hecha de gestos que la narradora no pudo comprender en su momento. Solo la evocación permitirá darle un sentido. Lo cierto es que nada de lo ocurrido se ha olvidado. Pero al evocar no se buscan explicaciones. El amor de la narradora por Lucien se revierte hacia atrás, porque ya no se puede planificar nada hacia adelante. Lucien ha muerto y «el pasado se convierte en un gran deseo». Y ya que el deseo de seres desaparecidos es una ansiedad sin realización ni desfogue, la prosa se empantana en el goce estéril de abstracciones en cadena. No se puede hacer nada más que cubrir una ausencia con palabras. Patricia de Souza no nos cuenta mucho. Eso parecería no importarle. Mas bien se preocupa por llevarnos de la mano a una ensoñación en la que todo es posible pero nada es concreto. Por eso es que *Cuando llegue la noche* tiene su eje de virtudes en una

concentración abstracta del lenguaje. Ese es su punto de seducción. La imposible carne de los hechos es lo que el lector buscaría sin que estos se develen a cabalidad, sin que se los llegue a poseer, tal como le ocurre a la narradora frente a Lucien: la nostalgia de un cuerpo que se poseyó en su hora bienaventurada y que no recobramos, usurpado por la muerte o por aquella otra, más cruda y progresiva, la desmemoria. En su siguiente novela, *La mentira de un fauno* (1998), el proceso se revierte, o mejor aún, se completa: la memoria cumplirá la función de recuperar un pasado borroso o borrado. El personaje, Sofian —uno agradece el riesgo de una escritora en tener protagonistas masculinos y no ceder al mercantilismo testimonial de tanta novela corriente de autorepresentación femenina— descubrirá a su padre en una franca ambientación de la problemática terrorista peruana. No basta la evocación.

Ahora Sofian deberá explorar, investigar, desplazarse, escribir, amar. Su búsqueda lo hace vivir y le da esperanzas, aunque sea la elemental esperanza de un relato que debe llegar a su fin.

Mientras la realidad es la causante del mal para Malca, y para Patricia de Souza es lo inasible que sigue en un permanente proceso de difuminación y rescate, en el caso de Iván Thays (1968), con *Las fotografías de Frances Farmer* (1992), la realidad también es evanescente y de ella solo amerita capturar lo perfecto, donde sea que se encuentre. Y lo perfecto será siempre la belleza. Su búsqueda implica un rechazo a la realidad por ser esta azarosa e incompleta. Las fotografías de Frances Farmer se han dispuesto de una manera orgánica. El mismo cuento que abre la serie, «Nosotros hubiésemos querido que ella sea eterna», la cierra con una segunda parte que la complementa. Funciona como obertura y coda que da sustento a los siete cuentos que se interponen entre principio y final. El propósito es mostrarnos la evolución en esa búsqueda de la belleza. Como es previsible, esto desemboca en el desencanto final por culpa del deterioro. Allí es donde cobra sentido la presencia de Frances Farmer. Ella fue una prometedor actriz de la Paramount que, tras haber ganado un concurso de belleza, filmó desde 1935 una cuantas películas como *Rhythm on the range* o *Idolo de Nueva York* junto a Cary Grant, y *El hijo de la furia* con Tyrone Power. Luego pasó a un segundo plano por una serie de causas, desde su oposición a las exigencias comerciales del cine, hasta las consecuencias arrasadoras del alcoholismo. La metáfora de Frances Farmer no podía ser más explícita como parangón de la belleza. Especialmente en sus fotos: el libro se abre con un radiante retrato de la actriz y se cierra con una deplorable Frances destruida por el licor y el fracaso. A lo largo del libro también se interponen otras fotos que hablan del proceso de deterioro. Fotos y cuentos interactúan. El narrador del cuento inicial nos informa de entrada su plan de búsqueda: «Aún no había cumplido los veinticinco años cuando viajé a Estados Unidos, por primera vez, en busca de datos sobre Frances Farmer. Pro-

yectaba entonces escribir una biografía sobre la actriz y un amigo de Lima me contactó con un antiguo empleado de la Paramount». No sabemos nada de la realidad del narrador en este cuento, y en los siguientes tampoco hay un asidero muy claro. No se quiere mencionar a la realidad. Se postula otra. Una que sea lo suficientemente seductora como para merecer atraparla en esos recintos de esplendor de las fotografías, seducido también el lector por esta promesa de belleza. Pero en ese afán de posesión, el lente se ve sujeto a la misma evolución de su objeto. A medida que se desarrollan los cuentos, el regocijado lirismo de la prosa de Thays se vuelve engolado y confuso, hasta que, como la belleza, se descompone y se rinde. Solo al aceptar esa descomposición el narrador vuelve a tomar el vuelo del comienzo. El final es irreversible: Frances Farmer ya no existe, fue una ilusión de celuloide. Otra mujer —más falible, menos bella, más consistente— la reemplaza, devolviendo abruptamente al narrador a la vida real. Esta recuperación o desencanto de la belleza y de la realidad se tematiza con mayor dominio en la novela *Escena de caza* (1995). La ilusión tiene nombre de mujer y la realidad también, y entre ellas, su narrador, un fotógrafo conflictuado por el nivel de representación de la belleza artística, desde la perspectiva contemporánea hasta las escenas de caza de las cuevas de Altamira, termina por confrontarlas y debatirse en el dilema de su fidelidad. A partir de la vena lírica de su primer libro de cuentos, Thays da un salto considerable en *Escena de caza* al optar por la fuerza de un aliento narrativo que vislumbra a un narrador vigoroso y problemático.

La propuesta de Mario Bellatin (1960) también configura una nueva realidad literaria. Y es quien lo ha logrado de manera sistemática y prolífica a lo largo de breves novelas que apenas superan las cien páginas. Sus entramados narrativos se desenvuelven en una dimensión voluntariamente opuesta a cualquier tipo de referencia histórica o sociológica inmediata. Lo que, pese a los propósitos de extrañamiento de su autor, no significa que no se afiancen en una concepción marcadamente histórica del concepto de autonomía literaria: la defensa de un género, la novela, como herramienta de conocimiento de una época que desconfía del saber racional. Así, en la lectura de su novela breve, *Canon Perpetuo* (1993) se trata de suspender todo juicio con la sorpresa de lo absurdo, sometiendo la lectura a un reto no siempre superable de oscuridad. Pero por otra parte —la prevista por una revisión más lúdica de su narrativa— puede alentar una nutrida y vasta gama de sentidos.

Canon Perpetuo no tiene un desarrollo argumental sostenido. Una mujer sin nombre, de profesión periodista, desordena su vida al robar casualmente los aretes de su entrevistada, la esposa de un líder político, del cual tampoco sabemos el nombre. Pierde su trabajo y retoma el letargo tan temido de los desempleados, todo esto entre ambientes y personas inconexas para el argu-

mento —quizás no para el personaje— para finalmente terminar en un lugar brumoso donde ha sido convocada para oír la voz de su infancia.

Saltan las carencias. Sobre todo matices en los personajes: algunos sostienen de forma demasiado episódica la trama, como cuando un albañil acosa a la protagonista por el reclamo de un balde, sin que esto tenga ningún sentido en el desarrollo posterior de la novela. Ciertas imágenes se sostienen únicamente en función nominal, sin contexto que lo soporte —ni siquiera el argumental— acaso con un exceso de intenciones simbólicas: ¿qué función cumple en la anécdota un poeta calificado como ‘luxemburgués’ en un texto que aparenta desechar toda referencia geográfica explícita? Aun así, queda una sospecha. Tanta distancia objetiva —aparente, insisto— puede tornarse una artimaña irónica, pues tenemos a la protagonista denominada como «Nuestra Mujer» y a un ambiente que nos podría hacer pensar en una ciudad como La Habana. Por último, la transición entre los distintos momentos narrativos no se da con armonía, siendo más bien una sola secuencia. Toda esta *nouvelle* habla de la falta de un cierto toque de pulimento, acaso un último ajuste, por decir de un lienzo de texturas ásperas, arenosas: un garabato. Sin embargo, el estilo de Bellatin nos pone en jaque. Otras son sus virtudes. El garabato puede cobrar sentido. El juego de una prosa que cruje, que no tantea una solvencia fácilmente seductora, envolvente, adormecedora, sino que por el contrario cumple hasta la última línea un propósito de indiferencia casi inhumana e impersonal frente al tema tratado, es lo que genera la atmósfera perniciosamente densa de Bellatin. También lo hace la concentración descriptiva de cada oración, como si estas fueran cápsulas enfatizadas de sentido y remarcaran esa verdad señalada por an-Niffari de que cuanto más se ensancha la visión, más se estrecha la expresión. Y superando anécdotas acabadas, parece querer dejarnos un mal sabor en el intelecto sobre algo que no se nos confía con tanta facilidad, sea porque no existe o porque no se lo desea conceder. O quizás porque aún no se precisa el modo para hacerlo llegar.

En este sentido, la seducción despectiva que ejerce Mario Bellatin en su prosa puede parecer un despropósito frente a nuestra época, que se inclina a una estética confabulatoria con el consumidor. Por supuesto que, a pesar de lo *light* y otras exquisiteces, nos podemos encontrar frente a lectores aparentemente exigentes que quieren ver su producto, aunque rebelde, a la larga fiel. Difícil, pero finalmente asequible. En este sentido, y como una postura artística asumida, Bellatin es anárquico. Al arriesgarse se pasa de corrido a los lectores establecidos en esquemas narrativos previos, aparentemente exigentes. El anarquista responde a una obsesión contra el punto fijo, la institución, lo rígido. Busca demolerlo. Bastaría revisar el sentido de la fijeza en Bellatin: *Las mujeres de sal* (1986), recordando la leyenda de la estatua de la mujer de Lot; *Efecto invernadero* (1992), como un espacio suspendido, estático, permanen-

te, y *Canon Perpetuo* (1993) con su manifiesto carácter de rigidez teológica. Desestabilizar las bases de ese lector, incluso de aquel que ya asumió la experimentación como otra forma de canon: el lector que gusta del cambio continuo. Bellatin se las juega todas —incluso la comprensión— por la fuerza y el estupor del garabato.

Pero hay un tono nuevo, una voz —áspera, seca, sin consonancias— que encuentra sus primeras palabras y que hace más continua la retardada seducción de su prosa. Su voluntad de estilo es la que prima. No dejó de probar otros caminos, como lo hace en *Salón de belleza* (1995), novela narrada en primera persona, donde se vale de la irónica asociación de un peluquero que acoge en su salón de belleza a enfermos terminales de una peste que no se nombra. Bellatin establece una zona —el salón y el yo también innominado— oponiéndose a la realidad externa e inhóspita que despacha seres proscritos. Los nombres no importan; parece señalar Bellatin, cuando la realidad es inasible y estratificada. Acaso le importan más las alegorías, porque ellas permiten establecer una interpretación, aunque eso reduzca el espectro de lecturas posibles de una narración y lo reduzca a un mensaje.

Los recursos de Bellatin se extreman en su última novela, *Poeta ciego* (1998), donde el absurdo de una sociedad secreta —guiada por un poeta ciego— responde a todos los delirios propios de la secta. Asesinado el poeta ciego desde el comienzo de la novela, no queda más que contemplar la descomposición irracional de un mundo edificado en el fanatismo. Fanatismo debido precisamente a la libre interpretación de los preceptos de un *Cuaderno de las Cosas Difíciles de Explicar*, escrito por el Poeta Ciego (de nuevo se declara que las palabras no representan una realidad única y cierta). Solo que el recurso de Bellatin se agota en reincidir en el absurdo y cortar todo posible desarrollo hacia nuevos sentidos, salvo, eso sí, hacia el humor. La parodia del fanatismo no produce más que un risa terrible. En las antípodas del realismo de Malca, Bellatin se le acerca por el lado contrario: el alejamiento paródico de esa realidad no lleva a ninguna otra parte que no sea al humor, la forma más benevolente del escepticismo.

Y sabotaje, a fin de cuentas, es el que alzan estos narradores peruanos contra la realidad. Queda, por cierto, el mayor sabotaje de todos, el de la parodia explícita. Y ese terreno le corresponde a Jaime Bayly. Parodia de lo previsible y de lo conocido, desde la novela de iniciación en el homosexualismo y las drogas en *No se lo digas a nadie* (1994) hasta su autocalco comercial, *Fue ayer y no me acuerdo* (1995), y una última incursión que no termina de agotar el tema planteado en las novelas anteriores, *La noche es virgen* (1997), pero que se plantea una búsqueda estilística diferente para no agotarse en su propio laberinto temático. Se debe considerar aparte a la bien construida y hasta ahora mejor de sus novelas, *Los últimos días de La Prensa* (1996) donde la apro-

ximación al centro mismo de los medios de comunicación nos muestra el ambiente donde se trastoca o enfatiza la visión del mundo y de la realidad. Bayly es experto en ese trastocamiento, en esa ambigüedad donde se deleita el indeciso lector que no apuesta por una narrativa de mayor fuerza estética pero que tampoco se contenta con novelitas rosas o no le resulta suficiente el espectáculo mediático del chismorreo sentimental —que el mismo Bayly practica como excelente y ameno periodista— porque eso queda para la cultura de masas.

Cada uno de estos cinco narradores se valen de recursos muy personalizados y se desenvuelven de acuerdo a la perspectiva de la realidad que les ha tocado (a favor de Saint-Beuve, la formación teológica de Bellatin fundamenta una visión escatológica donde cada peldaño puede merecer una alegoría, y la trayectoria periodística de Bayly sustenta el recurso paródico del cliché y la confianza testimonial). Es manifiesto en todos el afán de seducir a partir de la realidad o de su rechazo. Los caminos de la nueva narrativa peruana se abren por vías complementarias y muy variadas que conviene estudiar fuera de los parámetros restrictivos de su tradición.

Es muy probable que no les resulte tan canónico Vargas Llosa, ni tan incierto Arguedas, ni precario Ribeyro, y se toman muy en serio a Bryce Echenique, aunque lo nieguen o no lo sepan. O así lo hacen creer. ♦