



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

*“Ambigüedades en dos novelas de Jaime Bayly: autoficción, nomadismos,  
narrativas mediáticas y discurso melodramático”*

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura  
Mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana.

Luis Alfonso Castro Sotelo

Profesor Guía:  
Horst Nitschack

Santiago de Chile, año 2021

## **Agradecimientos**

A mi madre Gloria por el amor de niño, a mi hermana Vero por su presencia cariñosa, a mi hijo Adriano por su mirada, a mi hijo Panchito por su cercanía, a mis grandes amigos y amigas, a la gente que exige dignidad, al profesor Horst por su atenta lectura.

# Índice

<b>A. Presentación: ambigüedades en <i>La noche es virgen</i> y en <i>El canalla sentimental</i> de Jaime Bayly</b>	
El dispositivo ambigüedad	2
La ambigüedad de Bayly frente al contexto histórico social y heterogeneidad literaria y cultural peruanas	6
Temas y capítulos de esta tesis	10
El autor, breve presentación	14
<b>B. Propuestas teóricas:</b>	
Modo melodramático y giro afectivo	15
Literaturas nómadas, literaturas postnacionales y antinacionales	25
Autoficción y narrativas mediáticas	28
<b>I. Breve antología de discursos críticos: panorama, comentarios y la fuerza de la visión de mundo en cada análisis</b>	36
<b>II. Las novelas como expresión del realismo emocional o las luces tensas que arroja el modo melodramático</b>	64
Conceptos y aplicaciones	67
El modo melodramático	70
El modo melodramático	76
Consideraciones políticas y el abandono de la política	80
El romance	82
El romance en modo melodramático	86
La sociedad y el enamoramiento en <i>La noche es virgen</i>	90
La familia y la sociedad	95
Tonalidades	97
Cambios afectivos en Barrios y Baylys	99
La madre y el padre	113
El público televidente como comunidad de lectores	115
Modo melodramático en <i>El canalla sentimental</i> : suspense, serialidad y representación	116
<b>III. Escenarios íntimos en el espacio transnacional como tensión del sujeto en movimiento</b>	128
Filomeno en el Perú y Phil en los Estados Unidos	134
Uno de los viajes de Baylys	138
Baylys en la casa de la finlandesa Ritva, en Georgetown	140
Recorridos solitarios y encuentros fortuitos	145
Viajes virtuales	152
Identidades, fronteras de un protagonista posnacional y antinacional	160
Las aventuras relatadas en breves fragmentos de un recorrido que descansa en la vida íntima	164
Los recorridos	170
Escrituras antinacionales, o amar la nación para después emigrar	173

El Perú	180
El caso de las naranjas en la vereda	186
Baylys nómada, antinacional y posnacional	197

<b>IV. Literatura y televisión, mensajes de un dilema en proceso. Autoficción en las novelas de Bayly</b>	206
La televisión en la novela	208
Efectos de la pantalla en la novela	212
Una reflexión bajtiniana y lo éxtimo	219
Realidadficción y conexiones con la autoficción	223
Autoficción, lo íntimopúblico	226
Autoficción y el negocio de la televisión	229
La entrada al cielo	234
Fama, periodismo y el narrador como animador de televisión	235
Mise en abyme, escritura de espejo, autoficción	238
La intimidad exhibicionista	244
Figura televisiva afectiva, confesional y polémica	247
Literaturas postautónomas	250
Beatriz Sarlo en la conclusión de este capítulo	255

<b>Conclusiones: melodrama, afectos, narrativas televisivas, autoficción y palabras nómadas en las novelas analizadas</b>	263
Novela mediática	269
Nomadismo y literaturas antinacionales	274
Respuestas a las preguntas enunciadas en La ambigüedad de Bayly frente al contexto histórico social y heterogeneidad literaria y cultural peruana	286
Palabras finales	292

## **Bibliografía**

## **A. Presentación: ambigüedades en *La noche es virgen* y en *El canalla sentimental* de Jaime Bayly**

“Soy frívolo pero profundamente.” Bayly

Esta investigación instala como centro de interés dos novelas que forman parte importante de la narrativa del escritor Jaime Bayly. *La noche es virgen*, publicada el año 1997, y *El canalla sentimental*, del año 2008. Para analizar estas publicaciones, y conectarlas con otras novelas del autor, utilizamos, de manera transversal en esta investigación, el concepto de ambigüedad. Seleccionamos ambas novelas debido a la serie de temáticas que se exhiben en ambos relatos y que nos parecen relevantes para pensar y comprender la poética o prosaica del escritor peruano.

Nos interesan *La noche es virgen* y *El canalla sentimental* porque exponen con mayor claridad la fuerza de la ambigüedad que defendemos en esta tesis. Ambas novelas exhiben una especie de síntesis de dos períodos en la novelística de Bayly, juventud y madurez, invitando a la reflexión sobre los cambios en las figuras del protagonista, uso del lenguaje, lugares y velocidades de las aventuras, organización del discurso ficticio y la repetición de los temas de la biografía, y sobre todo la autoficción, la televisión, la ciudad, o ciudades, las instituciones, los otros y las otras, las visiones sobre la escritura de novelas. El lenguaje de *La noche es virgen* exhibe procacidad, vulgaridades, agresiones que se forman con groserías, imágenes grotescas y sexualizadas. El narrador confiesa la rabia y tristeza que movilizan sus decisiones, motivadas sobre todo por la búsqueda de afectos que no obtiene. Habita en el barrio de Miraflores y se mueve constantemente entre el elogio o el ataque descarnado a su ciudad Lima y a su país el Perú. Ambas novelas exponen temas que persisten, retocados y marcados por las experiencias, temas ya narrados a su vez en otras novelas, transformados de tal manera que algunos consolidan, por ejemplo la relación de los aparentes opuestos entre escritura y televisión, lo nacional o lo transnacional, lo sexual o lo asexual, la reafirmación de que ambos protagonistas se construyen con los elementos que diseñan ambigüedad, conciencia de esa ambivalencia, transformación de lo otro en un objeto ambiguo, también inestable. En el caso de *El canalla sentimental*, la exhibición de las aventuras se expresa con un lenguaje que se detiene en detalles, que expone hábitos

cotidianos ya asumidos, disfrutables. También opta por la risa alegre y serena, en ciertos capítulos, se ríe de sí mismo y de los demás, activando desacralizaciones a partir del ridículo y la caricatura. El protagonista Baylys viaja por diferentes países y ciudades del continente, lo que entendemos en esta tesis como la necesidad de comprender la ambigüedad que expone entre el amor, o rechazo, hacia su origen peruano. O la adhesión a las culturas extranjeras en las que también tiene domicilio. La expresividad de las novelas, los temas infernales más o menos superados, los viajes y los vínculos que ponen en práctica ambos narradores, dan cuenta de las transformaciones que se advierten en estas novelas. En cierto modo, se expone, en ambas novelas, un proceso que despliega rabia y tristeza, al principio en *La noche es virgen* y luego la aceptación, tolerancia, risa y alegría en *El canalla sentimental*.

### **El dispositivo ambigüedad:**

Nos proponemos investigar ambas novelas a partir del concepto de ambigüedad. Instalamos la ambigüedad como el dispositivo que activa conexiones con las temáticas que desarrollamos en esta tesis y nos llevan al análisis y comprensión de la narrativa del autor peruano. La ambigüedad, término renovado por la temporada posmoderna, se entiende, para nosotros, a partir de una adaptación de la propuesta que hace el sociólogo francés Michel Maffesoli:

“J.-M. Guyau, poeta, sociólogo y filósofo, consideraba la vida como un todo. Y oponía la falsedad de una concepción abstracta del mundo a lo verdadero en lo que tiene de plural, de ambivalente, de contradictorio también: "El querer-vivir, unas veces favorecido, otras veces contrariado, trae con él, no obstante, el germen del placer y del sufrimiento". No podríamos expresar mejor la estructura ambigua de todo querer-vivir.” (p.139)<sup>1</sup>

Conectamos la afirmación de Guyau, que rescata Maffesoli, con la noción de ambigüedad que transita en nuestra investigación. Según lo planteado por Guyau en su texto *Esbozos de una moral sin sanción ni obligación*<sup>2</sup> la vida actúa como una armonía entre antinomias tales como consciente-inconsciente, egoísmo-altruismo, pensamiento-acción, error-verdad, lo individual-lo social, entre otros. Estos opuestos han sido

---

<sup>1</sup>Maffesoli, Michel (2000). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Paidós, Santiago del Estero.

<sup>2</sup>Guyau, Jean-Marie (2009). *Esbozos de una moral sin sanción ni obligación*. Versión digital en <https://puncocritico.com/ausajpuncocritico/documentos/Jean%20Marie%20Guyau-Esbozos%20de%20una%20moral%20sin%20sancion%20ni%20obligacion.pdf>

construidos por una moral abstracta que Guyau discute para rescatar y proponer lo que denomina ‘mundo inteligible’ como fuerza que integra, dice fusiona, estas antinomias. Le otorga el valor primordial a la sensibilidad en conexión con los y las demás. Desde esta propuesta, en esta tesis, identificamos algunas tensiones que exponen las novelas analizadas como opuestos que forman estos relatos exponiendo la “vida” novelada de los protagonistas “como un todo”. La ambigüedad, entonces, se expresa como una instalación sobre esa tensión, o tensiones que forman los relatos de Bayly, por ejemplo la relación que analizamos entre lo que se ha denominado literaturas nacionales, posnacionales y antinacionales. Los protagonistas habitan ciudades y países latinoamericanos, en su Lima natal y en el extranjero, y confiesan sus reflexiones sobre estos lugares, y relatan aventuras en diferentes sitios, diseñando una postura ambigua frente a estos recorridos y estadías que representa valoraciones, historias y una serie de propuestas teóricas sobre los espacios nacionales.

Ambigüedad también se expone en la expresión de emociones de los protagonistas, y de otros personajes. En *La noche es virgen*, el protagonista Gabriel Barrios expresa constantemente sus emociones y sentimientos. En ocasiones, adora Lima, adora a su madre, declara su atracción incontrolable hacia Mariano. En otras escenas, desprecia y critica ácidamente a la ciudad, a su familia y a su enamorado. Esta movilidad de expresiones afectivas diseña un tipo de personaje que forma una imagen ambigua y, también, expone un tipo de sujeto que representa esa tensión entre opuestos. Estos opuestos se despliegan en esta novela, y con menos intensidad en *El canalla sentimental*, instalando dinámicas de emociones opuestas que diseñan complementación. En nuestro análisis sobre afectos y emociones, proponemos conexiones con la convivencia entre opuestos que exponen un tipo de protagonista, en convivencia con otros personajes, que expresa inestabilidad en su discurso valórico, cambios de opiniones y vínculos con otros personajes, conceptos o instituciones que habitan en las narraciones.

La narrativa de Bayly se organiza a partir de una serie de fragmentos que relatan breves aventuras, que se organizan a partir del despliegue de contradicciones, antinomias según Guyau, que, desde nuestro análisis, se exponen como ambigüedades que forman, en

algunos casos, complementación. Un ejemplo notable de esta ambigüedad se expone en el diseño de ambas voces narradoras, Barrios y Baylys, protagonistas que relatan una serie de conexiones con el autor, especialmente a partir de su imagen televisiva. Jaime Bayly es animador de televisión desde el año 1983, varios de sus protagonistas trabajan en la televisión, Barrios y Baylys, específicamente, también aparecen en la pantalla. La temática de la televisión forma parte importante de ambas novelas y diseña, con esto, a los protagonistas. En este sentido, el funcionamiento de la ambigüedad en ambas novelas, y en la narrativa de Bayly, también gira en torno a los conceptos literarios de narrador, autor, protagonista, ficción y autoficción, como también identidad individual, discursos de lo real, entre otros.

La ambigüedad funciona, entonces, como un hilo rojo que va urdiendo los temas que organizan esta tesis. Este concepto ha sido considerado como un dispositivo que permite explicarse una actualidad posmoderna que ocupa parte de fines del siglo xx y principios del siglo xxi. Bauman, en su extensa reflexión sobre este panorama posmoderno, propone que:

“se tiene la sensación de enfrentarse a un rompecabezas con apenas unas pocas pistas dispersas, ambiguas y poco fiables. Las relaciones humanas, en definitiva, han dejado de ser ámbitos de certeza, tranquilidad y sosiego espiritual. En lugar de ello, se han convertido en una fuente prolífica de ansiedad. Lejos de ofrecer el codiciado descanso, prometen una ansiedad perpetua y una vida en constante alerta. Las señales de angustia no dejarán nunca de encenderse y parpadear; las cornetas no cesarán de tocar a rebato.”<sup>3</sup> (p.94)

La narrativa de Jaime Bayly, especialmente las dos novelas analizadas, expone discursos y posiciones frente a este panorama ambiguo que propone la cita anterior. La serie de incertidumbres que forman las descripciones de Bauman participan de las aventuras de los protagonistas de *La noche es virgen* y de *El canalla sentimental*. Instituciones y conceptos que comprenden a los sujetos y sociedad modernas, significando seguridad, tranquilidad y certezas, son expuestas a través de tensiones que seleccionamos para nuestro análisis.<sup>4</sup> Buscamos, por lo tanto, explicar el uso y propuestas de la

---

<sup>3</sup> Bauman, Zygmunt (2007). *Miedo líquido*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A.

<sup>4</sup> Sennett reflexiona sobre este panorama de certidumbres modernas e incertidumbres posmodernas en su libro del año 2000, *La corrosión del carácter*. También Maffesoli, en *El instante eterno*, del año 2001, propone una sociedad posmoderna donde lo trágico vuelve a acechar a partir del quiebre de las proyecciones y certezas modernas.

ambigüedad que expone Jaime Bayly y las respuestas que provee frente la preocupación de Bauman acerca de esa “ansiedad perpetua” que describe el teórico del pensamiento líquido.

En esta tesis, entonces, instalamos el concepto de ambigüedad en su actuación como dispositivo que activa conexiones con las figuras de autor, narradores y protagonistas que exponen las novelas de Bayly. Abordamos las confesiones y aventuras que relatan estos narradores, ocurridas en los espacios de lo nacional, antinacional o posnacional. También conectamos ambigüedad con las expresiones y convivencias afectivas presentes en las novelas. Estas tres temáticas, centrales en nuestra reflexión, organizan una narrativa que, siguiendo las propuestas de Guyau, vía Maffesoli, expone las tensiones que relatan los narradores y diseñan una estructura ambigua. Esta estructura ambigua le da forma a las novelas, organiza las aventuras narradas, diseña a las voces narradoras y propone un tipo de protagonista que también habita esa ambigüedad.

Debemos consignar, para complementar, que una de las primeras propuestas que mueven nuestro interés en el concepto de ambigüedad es la que desarrolla la pensadora francesa Simone de Beauvoir cuando se refiere a la existencia y afirma que:

*“decir que es ambigua, es proponer que el sentido no está fijado, que debe ser conquistado incesantemente. (...) De este modo, decir que la acción debe ser vivida en su verdad, es decir, en la conciencia de las antinomias que ella comporta, no significa que se deba renunciar a la misma”* (p. 124)<sup>5</sup>

Siguiendo esta afirmación, nos interesa, por lo tanto, identificar, analizar y explicar el tipo de sentido que “no está fijado” en la estructura ambigua que exponen las novelas analizadas. No buscamos una respuesta a partir de las teorías existencialistas de de Beauvoir, sino que asumimos esta cita como un impulso para emprender el análisis de las antinomias que estructuran las novelas estudiadas.

---

<sup>5</sup> Beauvoir, Simone de (1956). *Para una moral de la ambigüedad*. Buenos Aires, Schapire.

## **La ambigüedad de Bayly frente al contexto histórico social y heterogeneidad literaria y cultural peruanas**

En su larga reflexión sobre la novela polifónica, Mijaíl Bajtín propone la coexistencia de diferentes voces que son expuestas para la expresión de esa especie de diversidad que forma una sociedad. Diferentes voces conviven y se enfrentan, convirtiendo a la narrativa creativa en un discurso privilegiado para la comprensión de un momento histórico y de cómo se conectan los integrantes de una sociedad determinada.

“La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homófona. Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de esta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento.”<sup>6</sup> (p.38)

En *La noche es virgen* y en *El canalla sentimental*, los recorridos de ambos protagonistas consisten en encuentros, públicos e íntimos, con una serie de personajes, permanentes y eventuales. Cada personaje expresa sus opiniones y relata sus acciones o vivencias. Siguiendo la cita de Bajtín, entonces, tanto Barrios como Baylys combinan esas voluntades individuales que son organizadas por estas dos voces narradoras y protagonistas. Para nosotros, en el caso de Jaime Bayly, resulta fundamental esta propuesta bajtiniana para la comprensión del tipo de sociedad y sus participantes personajes, que se muestran en las novelas analizadas. Por lo tanto, identificamos la población de personajes que describen y hacen hablar, tanto Barrios como Baylys, y, sobre todo, estudiamos la administración que hacen los narradores, en los espacios sociales donde se encuentran. En este sentido, nos preguntamos sobre el funcionamiento de la ambigüedad, en la presentación de esa específica sociedad que se exhibe en las novelas analizadas.

Por ejemplo, cuando los narradores se encuentran con otros personajes, en espacios públicos en Lima o en otras ciudades del continente latinoamericano, se exponen relaciones eventuales que dan cuenta de la problemática que, en esta tesis, entendemos a partir de las nociones de literaturas nacionales, antinacionales o postnacionales. Los narradores, y otros personajes, exponen una posición ambigua frente a estos espacios culturales. Por lo tanto,

---

<sup>6</sup> Bajtín, Mijaíl (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. F.C.E, México.

se exhiben discursos de voces que pertenecen a diferentes roles sociales y establecen pactos societales con los narradores. En este sentido, analizamos los diálogos que se practican y los referentes, globales o locales, que se expresan, en esos encuentros fugaces.

En conexión con lo anterior, nos preguntamos, siguiendo una reflexión de Walter Benjamin, sobre el mundo que presenta Bayly en las novelas analizadas. La representación, o presentación, de un mundo social remite al concepto de mimesis. El pensador alemán propone que la mimesis se conecta con la facultad de percibir semejanzas:

“El don de ver semejanzas que él posee no es sino un rudimento de la obligación, poderosa en otros tiempos, de volverse y comportarse de manera semejante. Tal vez, el ser humano no posea ninguna función superior que no se halle marcada decisivamente por esa misma facultad mimética.”<sup>7</sup> (p.213)

Nos enfocamos en la ‘obligación’ de ‘volverse y comportarse de manera semejante’. Por ejemplo, cuando los protagonistas narradores de Bayly cuentan episodios donde establecen relaciones, eventuales sobre todo, donde funciona la semejanza, cercanía, confianza con personajes recién conocidos que son empleados de hoteles, cuidadores de autos, taxistas, policías, entre otros oficios. Es decir, cumplen funciones laborales y sociales que se diferencian mucho del millonario animador de televisión que vive en barrios exclusivos de Lima, Miami o Buenos Aires. Esa doble actuación, al parecerse a sus interlocutores, y de pertenencia a otro mundo social y económico, se presenta con la ambigüedad que desarrollamos en nuestra tesis. Por lo tanto, nos preguntamos también sobre el sentido o función de la ambigüedad en la dinámica social recién descrita.

En estos viajes, breves paseos callejeros e internacionales, por diferentes ciudades latinoamericanas, ambas novelas exponen encuentros entre Barrios y Baylys con otros y otras, desconocidos y eventuales. Nativos de Buenos Aires, habitantes de Miami, ciudadanos de Lima, peatones en Santo Domingo. Se describen diversos personajes de nacionalidades diferentes, por un lado, en encuentros donde predominan diálogos y resúmenes que se centran en vidas íntimas y roles sociales definidos por lo laboral. Los personajes eventuales exponen breves biografías de la vida privada y opinan sobre la exposición televisiva de los protagonistas. En este sentido, nos preguntamos sobre las

---

<sup>7</sup> Benjamin, Walter (2007). *Obras Walter Benjamin. Libro 2, volumen 1*. Madrid, Abada Editores, S.L.

identidades nacionales, por un lado, y sobre las identidades individuales que se presentan en las novelas analizadas. Desarrollamos estas nociones de identidades, e identificaciones, en el capítulo dedicado a las literaturas antinacionales y posnacionales. Para instalar la pregunta sobre el funcionamiento de la ambigüedad, por ejemplo en el tema de las identidades, recurrimos a Homi Bhabha:

“El distanciamiento de las singularidades de "clase" o "género" como categorías conceptuales y organizacionales primarias ha dado por resultado una conciencia de las posiciones del sujeto (posiciones de raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual) que habitan todo reclamo a la identidad en el mundo moderno. Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios "entre-medio" [*in-between*) proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad [*selfhood*) (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad.”<sup>8</sup> (p.18)

Nos proponemos explicar el funcionamiento del concepto de ambigüedad como conexión entre los personajes, los famosos y los anónimos, por ejemplo. Estos diálogos exponen identidades. Y siguiendo la cita anterior, pensamos a estos personajes como “singularidades” que son expuestos en esos “procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales”. Bayly presenta estos encuentros, procesos, al narrar escenas donde estos personajes se expresan y en esa expresividad presentan un tipo específico de ‘*selfhood*’, que abordamos en esta tesis. En este sentido, la pregunta sobre la función de la ambigüedad en las novelas de Bayly, se responde analizando los encuentros y desencuentros en los espacios ‘entre-medio’ que propone Bhabha.

Destacamos, también, de la cita anterior, la propuesta de que la identidad es ‘(singular o comunitaria)’. Cuando Barrios dialoga con algún taxista, o Baylys habla con un peatón que lo reconoce como famoso, entendemos esos encuentros como la expresión de la identidad individual de cada personaje y, al mismo tiempo, como la expresión de una colectividad o grupo social, de televidentes por ejemplo. Por lo tanto, esta tesis busca explicar la ambigüedad en las novelas analizadas, por un lado, y responder a la pregunta por las funciones de esa ambigüedad.

---

<sup>8</sup> Bhabha, Homi (2002). El lugar de la cultura. Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL.

Por otro lado, las fronteras del mundo narrado por Bayly encierran un panorama que se limita al territorio limeño del barrio de Miraflores, a las habitaciones o calles de Miami y, también, a algunos sectores de Buenos Aires. Además de los lugares íntimos como casas, piezas de hotel, departamentos. Con esto, se exponen espacios sociales habitados por personajes que pertenecen al ámbito íntimo de los protagonistas Barrios y Baylys. Es decir, las dinámicas ambiguas que advertimos en las novelas estudiadas se presentan en espacios sociales limitados donde las aventuras íntimas son exhibidas a partir de personajes que pertenecen a ese grupo social. Pertenecen a la exclusiva oligarquía peruana y urbana. Este mundo narrado excluye lo que está ocurriendo, en términos políticos y sociales, en el resto de Lima, Perú o Latinoamérica, esas complejidades no existen, para esta narrativa.

Los contextos, histórico y literario, de las publicaciones de ambas novelas de Bayly, 1997 y 2008, dan cuenta de la gran variedad de hechos, discursos y problemáticas graves, sobre todo políticas y sociales, que ocupan a la cultura peruana de esos años, y las diversas culturas que habitan el Perú de esos tiempos.<sup>9</sup> En este sentido, entonces, también nos interesa preguntarnos por el mundo que selecciona nuestro autor y la casi nula incorporación de los hechos históricos, es decir, las conexiones con ese contexto. Por ejemplo, en Cuadernos hispanoamericanos del año 2018, en un dossier especialmente dedicado a la poesía, cuento, novela y ensayo en el Perú previo al cambio de siglo y de los primeros años del 21, se destaca la diversidad de esas obras literarias y de hechos sociales e históricos de esos años. Se reseñan autores, autoras y publicaciones que escriben sobre la violencia, la tensión política, corrupción, injusticia social, migraciones, feminismos, discursos del margen, períodos históricos pasados, minorías, exploraciones estéticas, entre otras temáticas sociales y literarias.

---

<sup>9</sup> Ver la publicación especial de *Cuadernos Hispanoamericanos* (2018), versión virtual en [https://issuu.com/publicacionesaacid/docs/ch-812\\_febrero](https://issuu.com/publicacionesaacid/docs/ch-812_febrero). Recomendamos, también, entre otras publicaciones, para complementar este contexto, las novelas *Abril Rojo* de Santiago Roncagliolo y *La hora azul* (2005), de Alonso Cueto, como también el ensayo de Roncagliolo, *La cuarta espada*. Recomendamos también la tesis *Ambigüedades éticas y estéticas: La narrativa peruana contemporánea y la violencia política* (2010) de Gabriel T Saxton-Ruiz. Versión virtual en: [https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1029&context=utk\\_graddiss](https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1029&context=utk_graddiss)

Antonio Cornejo Polar, por su parte, destaca el concepto de pluralidad y también propone heterogeneidad para explicar el funcionamiento de la literatura peruana. Se produce un movimiento permanente en la pluralidad y unidad:

“para entender el carácter y el proceso de la literatura peruana en función de su plural y cambiante diversidad.”<sup>10</sup> (p.186)

Propone, también, la clasificación de la literatura peruana en tres grandes grupos: la literatura culta, literatura popular y la literatura de índole étnica. Esta clasificación nos sirve para ratificar el interés e importancia de la heterogeneidad de los discursos literarios peruanos de los últimos años. Y, además, estos discursos dan cuenta o hacen referencia a la heterogeneidad de culturas que se expresan en la cultura peruana. Por lo tanto, en esta tesis, no preguntamos, además, por el funcionamiento de la ambigüedad en la presentación, o exposición, de esta heterogeneidad cultural, en las dos novelas que analizamos. Especialmente, y siguiendo a Cornejo Polar, porque:

“dentro de la "heterogenización" de la cultura, y de la sociedad, no se puede pasar por alto la historia. En cada sujeto, en cada discurso, en cada representación, es posible encontrar la acumulación de momentos históricos muy diversos, a veces separados entre sí por siglos, que sin embargo siguen vigentes y actuantes — por ejemplo — en determinados textos testimoniales.”<sup>11</sup> (p. 8)

Además de enfocar nuestro análisis en la ambigüedad que organiza las novelas de Jaime Bayly, nos interesa, también, respondernos la pregunta sobre el funcionamiento de esta ambigüedad en relación al mundo social, literario e histórico que contextualiza las publicaciones analizadas y que nuestro autor presenta en sus narraciones, tanto en *La noche es virgen* como en *El canalla sentimental*.

### **Temas y capítulos de esta tesis:**

En el primer capítulo de esta tesis, presentamos un recorrido por los diferentes discursos críticos que han abordado la literatura de Jaime Bayly. Predominan breves artículos publicados en revistas especializadas en literatura. La mayoría se enfoca en las primeras novelas publicadas por nuestro autor. Se destaca la discusión de género, las

---

<sup>10</sup> Cornejo Polar, Antonio (1989) *Apéndice: La literatura peruana: totalidad contradictoria*. En *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Versión virtual en: [http://www.letras.ufmg.br/padrao\\_cms/documentos/profs/romulo/literaturaperuanatotalidadcontradictoria.pdf](http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/literaturaperuanatotalidadcontradictoria.pdf)

<sup>11</sup> Rivas, Víctor (1997). En torno a la heterogeneidad: Diálogo con Antonio Cornejo-Polar. Versión virtual en: [https://scholarship.org/content/qt9sr4q6pn/qt9sr4q6pn\\_noSplash\\_66d48837e250b8ab0454f850d9c460d0.pdf](https://scholarship.org/content/qt9sr4q6pn/qt9sr4q6pn_noSplash_66d48837e250b8ab0454f850d9c460d0.pdf)

reflexiones *queer* y los análisis de los protagonistas como expresividad de las nuevas comunidades homosexuales, específicamente limeñas. Otra serie de publicaciones aparecen en periódicos, sobre todo limeños, abordan la escritura de Bayly desde una perspectiva crítica que destaca la figuración pública del autor, el uso del escándalo y la polémica, el exhibicionismo de sus publicaciones y, sobre todo, la utilización de la plataforma televisiva para promocionar la venta de sus novelas. Presentamos un resumen de las publicaciones, de los años 90s, que fueron llamadas el “Baylyboom”, dedicadas a explicar el fenómeno mediático y de ventas que protagonizaron las primeras novelas de Bayly. Otra serie de publicaciones académicas analiza la problemática del autor y los protagonistas, proponen la articulación de las nociones de autobiografía, biografía o biografía novelada. En este sentido, destacamos esta temática ya que nos provee de antecedentes para uno de los temas centrales de nuestra tesis y las conexiones con el concepto de autoficción. Destacamos, también, la publicación del libro de Robert Ruz que aborda la figura de Bayly como escritor mediático y defiende algunos de los aspectos relevantes para nuestra investigación, a decir, uso de la imagen televisiva en sus novelas, escritura sencilla y directa, la condición de bestseller, internacionalización de sus publicaciones y, especialmente, le otorga varias páginas a la exposición gay que realiza nuestro escritor frente a una sociedad, limeña y latinoamericana, que ha marginado y ocultado esos discursos. Por ejemplo:

“On this level, Bayly’s contribution has been to write ‘Lima gay’, especially in *La noche es virgen*, though this is about writing the self foremost, about feeling ‘gay’. ‘Lima gay’ is in fact the homosexual desire of the protagonist, who is forced to find gratification mostly in the margins of Lima, rather than in the creation of a positively imaged alternative community.” (p.32)<sup>12</sup>

En el capítulo dos, organizamos nuestro análisis a partir de dos propuestas teóricas que nos permiten comprender las ambigüedades emocionales que expresan ambos protagonistas, especialmente Barrios, en *La noche es virgen*. Recurrimos, para esto, a las reflexiones sobre el giro afectivo, por un lado, y el modo melodramático, por el otro. Creemos que esas nociones podrán explicar las relaciones conflictivas que se exponen, las estrategias para enfrentarlas y el panorama social que cada protagonista experimenta como represión social. En este sentido, nuestra tesis aborda la inestabilidad y cambios que van relatando cada uno de los dos narradores.

---

<sup>12</sup>Ruz, Robert (2005) en *Contemporary Peruvian narrative and popular culture: Jaime Bayly, Iván Thays and Jorge Eduardo Benavides*. Tamesis, Woodbridge.

A pesar de ser, ambos narradores y protagonistas, personajes famosos que habitan en espacios públicos frecuentemente, las aventuras y conflictos que narran destacan las conexiones y relaciones que pertenecen al espacio íntimo. Tanto Barrios como Baylys relatan y exhiben escenas de sus relaciones familiares con la madre, el padre, hermanos, hijas, suegras y otros personajes que pertenecen al reducto de lo íntimo. A esto se suman, casi como centrales, las relaciones amorosas y algunas aventuras, imaginarias a nivel de fantasía, por ejemplo, o concretas que se cuentan a nivel confesional. Por otro lado, también dedican capítulos y breves aventuras ambientadas en espacios públicos frente a personajes eventuales y desconocidos que también provocan reacciones emocionales que son confesadas en las narraciones. Nos interesa, por lo tanto, analizar estos vínculos y relaciones, las emociones y afecciones que se exponen en ambas novelas, narradas por los protagonistas, en esos específicos vínculos. Advertimos y proponemos ambigüedad entre los espacios íntimos y públicos, principalmente por el uso del dispositivo televisión que, en las novelas, aparece como lugar de exposición, publicación, de confesiones íntimas. En ambas novelas, también, se practica la publicación de vivencias íntimas que confiesan ambos narradores. Para esta dimensión del relato, nos servimos de las propuestas sobre el modo melodramático.

Nos proponemos, entonces, hacer una serie de análisis y reflexiones sobre las dimensiones de lo emocional y sentimental que se exponen en estas novelas de Bayly y que dan forma a las relaciones entre los protagonistas y los demás personajes, por un lado, y que diseñan las aventuras que se exhiben. En este sentido, recurrimos a las propuestas teóricas sobre el modo melodramático y al giro afectivo.<sup>13</sup> Queremos defender la importancia del registro emocional como dispositivo que forma estas dos novelas y que también se explican a partir del uso del concepto de ambigüedad.

En el capítulo tres, desarrollamos otra temática importante que, en esta investigación, se relaciona con los viajes y discursos sobre lo nacional y extranjero que se presentan en ambas novelas. Ambos protagonistas describen, sobre todo la geografía

---

<sup>13</sup> Predominan, en nuestro análisis, las propuestas de Peter Brooks, Hermann Herlinghaus y Jesús Martín Barbero, entre otros, para el modo melodramático. En relación al giro afectivo, utilizamos las reflexiones de Mabel Moraña, Michel Maffesoli, Eva Illouz, entre otros.

urbana y costumbres, en sus visitas y estadías, además de expresar juicios críticos sobre su nación, regiones y ciudad de origen, Lima, por un lado. Por el otro, también describen, estos dos protagonistas, los lugares fuera del Perú. Ambos enuncian juicios de admiración o cuestionamiento hacia los lugares, sus costumbres o discursos, que visitan, y habitan en algún período específico, en países y ciudades como Miami, Buenos Aires, Santo Domingo, Montevideo, entre otros. Al opinar, en confesión hacia los lectores, ambos narradores comentan, elogian o desprecian ambos escenarios culturales, lo local o lo extranjero.

Ambos protagonistas narran breves aventuras en diferentes lugares del continente americano. En estos recorridos, exponen actitudes y discursos que dan cuenta de sus posiciones frente a conceptos como identidad, nación, fronteras, cultura local, extranjera y cultura global. Para analizar estas aventuras en su país y en los países extranjeros, recurrimos a las propuestas que hablan de literaturas postnacionales o antinacionales, a las literaturas nómadas y a algunas reflexiones sobre globalización.<sup>14</sup> En sus recorridos, por diferentes ciudades del continente, ambos narradores confiesan sus impresiones, exponen breves ensayos, recuerdan vivencias y relatan sus aventuras. Estos discursos, expresados en primera persona confesional, forman ambigüedad al moverse entre la admiración y el desprecio.

El capítulo cuatro de esta tesis se enfoca en las relaciones entre las figuras de autor, narrador y protagonista. Jaime Bayly inventa a Gabriel Barrios y a Jaime Baylys, ambos narradores y protagonistas de las novelas que analizamos en esta tesis. Proponemos que se instala un problema específico a partir de la incorporación de la imagen televisiva del autor en las novelas. Bayly tematiza su rol de animador televisivo en sus novelas, haciendo referencias explícitas a su actuar en su realidad biográfica, a través de las voces de los dos narradores ya nombrados que, a su vez, actúan como protagonistas de sus narraciones.

---

<sup>14</sup> Adaptamos, preferentemente, las reflexiones de Fernando Aínsa, Josefina Ludmer y Michel Maffesoli, entre otros.

Frente a esta problemática, nos preguntamos si estas novelas se explican con el concepto de autoficción.<sup>15</sup>

Ambos narradores son animadores de televisión y, en ambas novelas, se relatan aventuras que también han quedado registradas en páginas de internet, especialmente en youtube.<sup>16</sup> Un ejemplo que se destaca en ambas narraciones es la fe católica de la madre de ambos narradores que, a su vez, son protagonistas. Años después de la publicación de las novelas analizadas, en un programa de televisión del año 2017, el presentador de televisión Bayly entrevista a su madre, Doris Letts. En esa ocasión ella habla de la importancia de la fe y la iglesia en su vida.<sup>17</sup> Esta entrevista se conecta con lo narrado en las novelas. Por lo tanto, se produce una especie de renovación, o actualización, de la discusión sobre las relaciones entre las figuras de autor, narrador y protagonista. Esto nos lleva, entonces, a investigar y analizar las propuestas que entrega el concepto de autoficción y las conexiones con la narrativa de Jaime Bayly.

### **El autor, breve presentación:**

El autor Jaime Bayly, limeño nacido en el año 1965, comienza su vida pública siendo presentador en la televisión peruana en 1983, con apenas 18 años. En el año 1994 publica su primera novela, *No se lo digas a nadie*.<sup>18</sup> Una narración extensa en la que comienza la mezcla y confusión entre los tres niveles importantes para esta investigación. A decir, discursos de realidad, imágenes en la televisión y el discurso novelesco. En esta primera publicación, ya se instalan los temas que marcarán la literatura de Jaime Bayly. Es decir, sexualidad, vida íntima, televisión, viajes, fama, cotidianidad, emociones, escritura y publicación de libros, entre otros. En esa primera novela, también, se exhibe una serie de situaciones que llevan a la confusión entre el nivel de la vida del autor y los relatos que forman su primera novela. La participación de la televisión en esta narración, como

---

<sup>15</sup> Utilizamos, para el concepto de autoficción, las reflexiones que se inauguran con *Le Jeune*, continúan con las propuestas de Manuel Alberca, Susana Reisz, entre otros.

<sup>16</sup> Para la problemática de la intervención y participación de la televisión, y otros registros digitales, en las novelas analizadas, desarrollamos el concepto de narrativas audiovisuales y las literaturas postautónomas. Especialmente las reflexiones de Josefina Ludmer, Paula Sibilia, Francois Jost, Gerard Imbert, entre otros.

<sup>17</sup> Bayly Show (25 de enero del 2013) <https://www.youtube.com/watch?v=D8dhfsFbuvs>

<sup>18</sup> Bayly, Jaime (1994). *No se lo digas a nadie*. Seix Barral, Barcelona.

referente extratextual, como temática y como tipo de lenguaje, se destaca en la gran parte del resto de la escritura de Bayly, y, según esta investigación, inaugura una problemática teórica que analizamos a partir del concepto de autoficción. En este sentido, la figura del protagonista, y sus conexiones con la figura del autor, se problematizan en las novelas de Bayly, específicamente porque sus historias narran al autor, y animador, en apariciones en la televisión, con esto se instala la ambigüedad entre protagonista y autor. Observamos, en las narraciones seleccionadas para nuestro análisis, la manifestación de la confusión entre vida y novela, que incluso las voces narradoras tematizan al exponer reflexiones sobre vida y escritura de ficción. Destacan, en estas confusiones, las relaciones familiares, de pareja, novelas publicadas, especialmente el trabajo como conductor de televisión, los encuentros con gente famosa, la estadía en diferentes ciudades del continente y otra serie que abordamos en el capítulo que trata las relaciones entre televisión y novela. En ese capítulo de la tesis, nos detenemos en el concepto de autoficción, al que volvemos una y otra vez, y proponemos conexiones con el funcionamiento de lo que ha llegado a nombrarse como narraciones audiovisuales.

Hasta ahora, el autor ha publicado 17 novelas, un libro de poemas y un libro de cuentos. Ha publicado, con frecuencia semanal, artículos y crónicas periodísticas en diferentes diarios del continente americano y en España. Lleva más de 27 años apareciendo en las pantallas de la televisión americana. Ha recibido los premios Arzobispo Juan de San Clemente, en el año 1996, por su novela *Los últimos días de la prensa*, el premio Herralde de novela, por *La noche es virgen*, en el año 1997 y fue finalista en el premio Planeta, por su novela *Y de repente un ángel*, el año 2005. Se han filmado dos películas a partir de sus relatos: *No se lo digas a nadie*, el año 1998, dirigida por Francisco Lombardi y *La mujer de mi hermano*, del año 2006, dirigida por Ricardo de Montreuil.<sup>19</sup>

## **B. Propuestas teóricas:**

### **Modo melodramático y giro afectivo:**

En el capítulo dos analizamos las relaciones afectivas que se despliegan entre los protagonistas, cuando están a solas a través de sus reflexiones confesionales, y con otros

---

<sup>19</sup>Datos obtenidos de escritores.org <https://www.escriitores.org/biografias/18142-bayly-jaime>

personajes, a través de diálogos. En las novelas seleccionadas se expresan, con frecuencia, palabras que hacen referencia a emociones como la rabia, la tristeza, el miedo, entre otras, en el caso de Gabriel Barrios. En el caso de Baylys, predomina la alegría, la compasión, una leve tristeza. Ambos narradores exponen contradicciones que en esta tesis entendemos como ambigüedades. Por ejemplo, se mantiene la tensión permanente entre el cariño y el desprecio a su trabajo en la televisión. En ese trance, Gabriel Barrios elogia su rol de presentador de televisión y páginas después, critica y confiesa rabias y molestia contra su trabajo. El protagonista Baylys expone sus posiciones y se mueve entre la aceptación resignada, a veces el disfrute por cada actividad, y también el rechazo. Esto nos permite, por lo tanto, reflexionar sobre la crítica hacia la institución del trabajo. Es decir, las emociones que mueven a este narrador protagonista, como así al joven protagonista Gabriel Barrios, se exponen como inestabilidad y, al mismo tiempo, como la tendencia a expresar una emoción y otra opuesta en diferentes contextos de la historia. Esta contradicción, en nuestra investigación, sugiere complementación. Queremos decir que una especie de gozne une ambas polaridades y a veces opta por una emoción frente a uno de los roles sociales y en otras ocasiones se expresa otra emoción, en relación directa con la presencia del dinero, en el caso del trabajo.

Se forma, entonces, la disposición que diseña una dinámica de dos elementos unidos por un gozne que denominamos ambigüedad. Para abordar y analizar esta movilidad emocional, usamos las propuestas sobre el modo melodramático y lo que ha llegado hasta nosotros como el ‘giro afectivo’. El funcionamiento de los afectos y las afecciones como reacciones de los protagonistas de ambas novelas, y de los demás personajes, permiten reflexionar sobre tipos de sujetos, de interrelaciones sociales que llevan a diseñar un panorama que se organiza a partir de las emociones expresadas y confesadas por Barrios y, años después, por Baylys. Un ejemplo de esto lo expresa el protagonista y narrador de *La noche es virgen*, Gabriel Barrios:

“mariano y yo seguimos jalando y nos vestimos y no les puedo describir con palabras lo bien que me siento de haber hecho el amor con él y lo mal que me siento de tener que ir a la jodida televisión (odio la televisión, yo no quiero salir nunca más en televisión, lo que siempre he querido es escribir lo que me salga de los cojones y caminar tranquilo por las calles” (p. 136)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup>Bayly, Jaime. *La noche es virgen*. (1997) Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.

Como discurso persistente, en las novelas, las experiencias que involucran a los protagonistas se exponen con el lenguaje del registro emocional que afecta la intimidad de Barrios y Baylys. Las confesiones y comentarios de ambos protagonistas expresan críticas y desprecio por instituciones que alguna vez formaron el panorama moderno. A decir, la familia, el trabajo, la nación, la educación, el estado y la iglesia forman parte de una lista de instituciones sociales que son desmanteladas por las confesiones de los protagonistas. Según nuestra última cita, “escribir lo que me salga de los cojones” da cuenta del registro emocional de la voluntad irracional y el uso de la imagen grotesca y genital que le da vehemencia, exageración en el sentido de la expresión enfática y vulgar de las emociones que provocan los ataques de los demás, por ejemplo, la agresividad del padre en *La noche es virgen*, o la ternura que despiertan las hijas en algunos episodios de *El canalla sentimental*. Estas expresividades emocionales forman el lenguaje y la visión de los otros y otras, en novelas organizadas con un orden que se expone como diario de vida, testimonios, registros de viaje, crónica y otros discursos. En este sentido, las emociones como expresiones y las afecciones como reacción ante los hechos, o discursos, forman la aventura humana en las novelas seleccionadas.

Un ejemplo notable es el que se expone en el encuentro entre Gabriel Barrios y la madre de su novio Mariano. Al principio, hablan por teléfono, ella no sabe que el joven que llama es el famoso animador. Barrios le cuenta que es el animador famoso. Apenas escucha esta información, su tono agresivo y molesto se transforma en adulación y expresiones de alegría. Algunos capítulos después, la madre del joven rockero que es Mariano sorprende a estos muchachos rodeados con el aroma del humo de la mariguana y se enfurece. Ignora u obvia la presencia del famoso y reacciona con rabia y golpes más o menos ridículos contra su hijo. Reacciones frente al estímulo que es Gabriel Barrios.<sup>21</sup> Por lo tanto, revisamos las interrelaciones de los protagonistas en función de lo que aquí, en esta tesis, comprendemos como novelas diseñadas a partir del modo melodramático, en el decir de Peter Brooks. Nos interesa, en este sentido, el funcionamiento del discurso del melodrama como género que

---

<sup>21</sup> Recomendamos el análisis de esta escena que propone Pluta, Nina (2004). “El aprovechamiento de la conversación en tres obras de la narrativa actual.” Versión digital <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1079037>

diseña las novelas, por ejemplo, la importancia de las exageraciones y las pasiones. Conectamos, por lo tanto, esta acentuación del registro emocional tanto en las expresiones de los personajes como en la organización de la trama, con las propuestas sobre el modo melodramático y el giro afectivo:

“en lo melodramático se articula la reemergencia (anacrónica) de culturas narrativas cuya capacidad transgresora tiene ahora rasgos marcadamente seculares, tanto con respecto al desplazamiento de la matriz ritualística en las manifestaciones mediáticas como en la versatilidad intermedial en que se negocia tal o cual relación con los saberes discursivos. Lo melodramático muestra que por debajo de la racionalidad institucionalizada (el discurso) laten los imaginarios de vida y acción. Desde las que, a su vez, se negocia un acceso simbólico a las esferas de la ‘imaginación ordenada’.”<sup>22</sup> (pp. 40-41)

Por otro lado, Mabel Moraña sintetiza:

“Dentro del panorama escéptico y fluctuante de la posmodernidad y ante el decaecimiento de las grandes teorías que habían guiado la comprensión del mundo y sus procesos de transformación desde el siglo XIX, el estudio de la afectividad enfatiza una de las líneas de fuga de la modernidad: la energía nómada que circula en el ámbito de lo social resistiendo el control disciplinario del Estado y sus instituciones. Permeando las relaciones intersubjetivas, órbita de la domesticidad y de la intimidad y adentrándose en todos los niveles de la esfera pública, el impulso afectivo —en cualquiera de sus manifestaciones pasionales, emocionales, sentimentales, etc.— modela la relación de la comunidad con su pasado, las formas de lectura de su presente y la proyección hacia un futuro posible, deseado e imaginado en concordancia o en oposición a los proyectos dominantes.”<sup>23</sup> (p.315)

Ambas propuestas teóricas instalan a las emociones como centro articulador de relaciones. Destacamos los afectos y el melodrama como manifestaciones que organizan la ambigüedad, e inestabilidad, en las novelas analizadas. En este sentido, la dimensión melodramática actúa como cuestionamiento a algunas prácticas e ideas de la modernidad, tal como lo propone Herlinghaus, a partir, por ejemplo, de su fuerza transgresora. Por otro lado, Moraña coincide con este teórico y, también, defiende el uso de los afectos, presentes en la literatura y en la vida, como un importante dispositivo para analizar discursos y manifestaciones.

Otro ejemplo ocurre en los permanentes encuentros entre los personajes Barrios y Baylys con transeúntes y personajes que predominan en el espacio público, se activan conversaciones que alcanzan niveles de intimidad que, hace tiempo, solo pertenecían a las

---

<sup>22</sup>Herlinghaus, Hermann, edición (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Editorial Cuarto Propio, Santiago.

<sup>23</sup>Moraña, Mabel (2012). *Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas*. En *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Editorial Iberoamericana, Madrid.

relaciones familiares y cercanas. Se propone una recodificación de lo íntimo. Se exhiben escenas donde funciona esa doble convivencia amalgamada entre lo público e íntimo que solo es posible porque los protagonistas, en sus programas de televisión, abrieron su intimidad para hacerla pública, al alcance de los telespectadores. Se produce una recodificación de la intimidad. El animador de televisión, a través de sus discursos públicos, cruza umbrales y fronteras, propone y ejecuta pactos comunicativos que se convierten sus recorridos por alguna calle o restorán en alguna aventura donde lo íntimo es expresado por desconocidos. Se realiza, entonces, lo que Ludmer propone como temporalidad y dinámica íntimopública. La teórica argentina explica:

“La caída del mundo bipolar produce fusiones de opuestos y desdiferenciación entre los polos anteriores. Imaginar/pensar/sentir en fusión con palabras como intimopúblico, realidadficción, adentroafuera y abstractoconcreto.”<sup>24</sup>

La cita propone un contexto que explica una especie de condición postmoderna, sugiere que el paradigma moderno ya no sirve para explicar algunos acontecimientos sociales, como la vida en la ciudad, los mensajes que transitan en las redes virtuales y la literatura, entre otros temas. Para esto, instala la fusión de palabras que significaban elementos opuestos para analizar discursos culturales. En el caso de las novelas estudiadas, las confesiones íntimas, de los personajes, y el factor de ‘figura pública’ a través de la televisión se explican con la propuesta de análisis que ofrece Ludmer. En cierto modo, Barrios y Baylys habitan en los espacios y discursos de lo íntimopúblico. Ludmer agrega que:

“La subjetividad del tiempo cotidiano es privada y pública a la vez: el sujeto cotidiano es intimopúblico porque estoy compartiendo la experiencia con una cantidad de otros al mismo tiempo.” (p.41)<sup>25</sup>

Se refiere al tiempo simultáneo de quienes miran un programa de televisión y comparten ese instante, después instalan en sus conversaciones esos mensajes para configurar esa doble existencia de lo íntimopúblico. En el caso de Bayly, las aventuras relatadas como personaje público se cuentan, en las novelas, como episodios íntimos también.

---

<sup>24</sup>Ludmer, Josefina (2010). Notas para Literaturas Posautónomas III. Versión virtual en <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>

<sup>25</sup>Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires.

Otra pensadora que ha dedicado sus investigaciones a la tendencia confesional, originada en el género de la novela y en los géneros discursivos del ensayo y la biografía es la brasileña Paula Sibilia. Propone que:

“Otra vertiente de este aluvión son los diarios íntimos publicados en la Web, para cuya confección se usan palabras escritas, fotografías y videos. Son los famosos *webblogs*, *fotologs* y *videologs*, una serie de nuevos términos de uso internacional cuyo origen etimológico remite a los diarios de abordaje mantenidos por los navegantes de otrora. Es enorme la variedad de estilos y asuntos tratados en los *blogs* de hoy en día, aunque la mayoría sigue el modelo confesional del diario íntimo. O mejor dicho: diario *éxtimo*, según un juego de palabras que busca dar cuenta de las paradojas de esta novedad, que consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red.” (p. 16)<sup>26</sup>

Considerando la organización discursiva de las novelas analizadas, se combinan crónicas, ensayos breves, relatos fragmentados en una formalidad que se expone como diario de vida, o bitácora, y se conecta con la propuesta de Sibilia. Destacamos, en esto, la permanente ambigüedad entre la aventura solitaria e íntima que, al ser publicada como novela, se vuelve inmediatamente pública. Se convierten, entonces, en novelas del tipo diario éxtimo. Proponemos, por lo tanto, la pertenencia de la narrativa de Jaime Bayly a la actualidad posmoderna que borra las fronteras entre lo íntimo y lo público, diseñando una serie de discursos estéticos que se exhiben en esa ambigüedad.

Las conexiones que activa la figura televisiva de Bayly enriquecen las interpretaciones sobre sus apariciones en diferentes calles. El protagonista, salido directamente de la pantalla, narra los encuentros con otros. La imagen en la pantalla adherida al rostro que se encuentra “en vivo” con otros personajes, se presenta constantemente, diseñando un tipo de sujeto que se consolida a partir de esa ambivalencia, como una adaptación literaria de los pactos sociales entre televidente y rostro de televisión. La imagen en la pantalla se desplaza hasta calles, restaurantes, la disco ‘el cielo’, en *La noche es virgen*, y otros sitios donde el narrador es, al mismo tiempo, personaje de novela e imagen en la pantalla. En esa doble figura, se activan escenas como:

“saludo a los naufragos que me pasan la voz, ¿y, barrios, cuándo me invitas a tu programa?, y yo cuando quieras, hermano, y por dentro cuando te hagas la cirugía plástica, espanto, cámbiate la cara y de ahí pásame la voz” (p. 70)

---

<sup>26</sup>Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. FCE, Buenos Aires.

En estos recorridos, el joven Barrios de *La noche es virgen* reacciona con expresiones de amabilidad más o menos resignada, pero confiesa, solo para la comunidad lectora, un vendaval de groserías, ofensas, ataques y rechazos hacia esos otros y otras que lo rodean y lo reconocen. Se presenta, con esto, el constante discurso doble que diseña otra tensión en la figura del protagonista, también provoca consecuencias en el diseño de sujeto y las relaciones en las que se expone.<sup>27</sup> En todo caso, la lista de misántropos latinoamericanos de la narrativa, incluidos algunos poetas, es intensa y Barrios forma parte de esa tribu (personajes de Onetti, Sabato, Fernando Vallejo, Mutis, Castellanos Moya y muchos otros). Entonces, defendemos la condición doble de famosos que aparecen en las pantallas, tanto el joven Barrios y como el cuarentón Baylys, que intentan esconderse. La intromisión de la televisión en la construcción de ambos protagonistas, y sus aventuras, forma la trama y se explica a partir del concepto de ambigüedad que se expresa en un movimiento constante que pasa por el silenciamiento de los pensamientos que solo le expresan los protagonistas a la comunidad lectora y, al mismo tiempo, gestos y palabras gentiles que, tanto Barrios como Baylys les dicen a los demás personajes. Todo esto en un par de relatos extensos que giran en torno a una aventura amorosa matizada con otros deseos y ambientada, también, por los avatares y efectos que causan la fama y la cotidianidad. La serie intensa de expresiones emocionales, la trama, las cavilaciones y los diálogos conducen a la reflexión de lo que ha sido propuesto como el giro afectivo.

Mabel Moraña revisa la historia de los estudios que se comprenden con la propuesta de giro afectivo y escribe sus fines:

“Se descubre así una potencial cualidad emancipatoria y subversiva (dispersante, resignificadora) en el afecto y, en este sentido, una nueva forma de leer la política (*lo político*) sobre todo en las modalidades que se oponen al “aparato de captura” del Estado y a los modelos de conocimiento y acción que lo sustentan” (p. 326)<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup>Un antecedente considerable es la escritura de *Lima por dentro y por fuera*, de Terralla y Landa. Se expone, en ese escrito en verso, una serie de descripciones de la sociedad peruana colonial, marcada por la crítica hacia el ‘doble estándar’, especialmente de criollos y habitantes de la alta sociedad limeña. En esta misma línea, aparece como antecedente de las novelas de Bayly, la crónica o ensayo de Salazar Bondy. En *Lima la horrible* se expone, de manera satírica, un recorrido por la ciudad y, en ese desplazamiento, se expresa una crítica descarnada a costumbres, arquitectura, tipos humanos que habitan en la ciudad de Lima.

<sup>28</sup>Moraña, Mabel (2012). *Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas*. En *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Editorial Iberoamericana, Madrid.

En el sentido de la cita anterior, usamos el giro afectivo para analizar las relaciones que establecen los protagonistas en las novelas estudiadas y proponemos, por ejemplo, que en las confesiones de Barrios y el uso de la ofensa y groserías grotescas se conectan con el ambiente violento de ese Perú de los ochentas y noventas.<sup>29</sup> En los afectos, también, participa directamente la dimensión emocional. Conectamos, entonces, los discursos, especialmente reacciones y juicios expresados en las novelas para explicar las tensiones que se presentan. Eva Illouz agrega

“Las emociones orientan la acción a través del uso de un saber cultural concreto y tácito de un objeto particular y nos hacen tomar atajos para evaluar ese objeto y actuar en relación con el mismo (89)<sup>30</sup>

Nos proponemos describir, analizar y explicar el funcionamiento de las emociones de otros y otras descritas por los protagonistas y narradores, Barrios y Baylys. Estas aparecen como reacciones frente a la imagen televisiva, provocando, por ejemplo, críticas de detractores o admiración. Los discursos del personaje público en la pantalla no solo forman parte del espectáculo, sino que también intervienen los recorridos de los narradores, es decir, las emociones participan en la trama y se relacionan directamente con los discursos emitidos en los programas de televisión. Revisamos, por lo tanto, los discursos y afecciones de los narradores frente a esos encuentros. Aparecen, entonces, personajes cercanos o desconocidos, dando cuenta de un saber cultural, mediático en el sentido televisivo. Estos encuentros, en los espacios públicos de Miraflores, Miami, Buenos Aires u otros barrios del continente americano, manejan información y hacen juicios de los programas de televisión, como registro discursivo y cultural. Se forma una especie de comunidad integrada por los televidentes que conviven, en las novelas, con el famoso que actúa en la televisión.

La figura de Barrios confiesa de manera permanente la emoción de la ira, se expresa en agresividad verbal, en euforias y consumos de mucha marihuana y mucha cocaína. Años después, el adulto Baylys expresa cierta mesura, tolerancia o aceptación de algunas condiciones existenciales problemáticas, pero reafirma constantemente su predilección por

---

<sup>29</sup> Sugerimos la revisión histórica y social que expone Santiago Roncagliolo en su libro *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*. Debate, Buenos Aires, 2007.

<sup>30</sup> Illouz, Eva (2007). *Intimidaciones congeladas: Las emociones en el capitalismo*. Katz Ediciones, Buenos Aires.

los placeres simples como leer, escribir, comer, tomar jugos naturales, dormir mucho, busca la soledad, ese insistente tropos latinoamericano. Ambos protagonistas practican la verbalización impúdica, el exhibicionismo del cuerpo y sus fluidos varios, la confesión de emociones y sentimientos apoyados por relatos de escenas vivenciadas ahí, en el momento simultáneo de la escritura o en recuerdos inmediatos. Por lo tanto, revisamos estos ritos cotidianos y las verbalizaciones de los narradores a través de las propuestas sobre el giro afectivo, el funcionamiento de las emociones y las reflexiones sobre lo que ha llegado a conceptualizarse como el modo melodramático.

Los opuestos entre el deseo y la satisfacción, por ejemplo, diseñan al protagonista y su conexión con los otros a través de las reseñas de encuentros y desencuentros que se exponen como aventuras donde la exageración, la repetición, lo sentimental y lo banal funcionan como nube que cubre escenas y modela la trama. Se revisan, por lo tanto, propuestas teóricas que defienden el modo melodramático no solo como tipo de discurso que establece conexiones con la cultura, especialmente popular y mediática, sino que, también, porque es un relato que expresa dimensiones de lo humano relacionadas con las infelicidades que una sociedad, o cultura, diseña a partir de exclusiones, represiones, silenciamientos.<sup>31</sup> Por ejemplo en *El canalla sentimental*, Baylys intenta sacar unas naranjas que están en un árbol de la calle. La policía lo interrumpe, increpa y le ordena que regrese al departamento que habita, momentáneamente, con su novio Martín. El deseo del jugo de naranjas se ve interrumpido por la presencia policial. Uno de los uniformados le advierte del peligro, ya que las frutas son eficaces para provocar indigestión. El tono alegre, cordial y leve de los diálogos se consolida cuando el protagonista debe ir al baño muchas veces esa noche, despertando a su pareja constantemente. Este ejemplo, por lo tanto, instala la exageración, el espacio cotidiano como ambiente de una acción banal que se vuelve inusitada, las afecciones de Baylys que empiezan con el deseo, continúan con el encuentro con la policía y terminan en el baño del departamento. Se modela la trama de una anécdota o relato breve.

---

<sup>31</sup> Destacamos, en esta afirmación, las revisiones teóricas sobre la racionalidad en la modernidad y, al mismo tiempo, la marginación de las emociones, en Maffesoli, Peter Brooks, Guattari, Deleuze, Moraña, Herlinghaus, Martín Barbero, entre otros. Los títulos están registrados en la bibliografía final.

La narrativa de Bayly pone en exhibición las intermitencias de la razón y del control porque se impone el sentimiento, y sentimentalismo, que se desespera y a veces no tiene palabras, y solo se reacciona a nivel emocional. De ahí la constante movilidad de Barrios, por ejemplo, entre euforia expresada con el desenfreno y la exhibición de temores y angustias, una especie de profunda timidez que posee al chico famoso de la televisión. El melodrama, además, expone las incapacidades emocionales a la hora de vivir los pactos con los otros, con las otras. Entonces ahí aparece la figura del poder, de la cultura oficial como entidad que se ha olvidado de ese importantísimo elemento que forma lo humano. En este sentido, las novelas analizadas exponen las dimensiones humanas que el proyecto moderno dejó de lado, específicamente el factor emocional. Al final, las dos aventuras amorosas que ocupan ambas novelas, Barrios con Mariano y Baylys con Martín, las dos historias de amor terminan en la imagen de un protagonista abandonado, envuelto por la soledad. Baylys, el adulto, sonríe mientras el joven Barrios cierra la novela impulsado por el llanto. Bajtín, en una extensa lista de temas que debe abordar la crítica literaria, propone que tanto la risa como las lágrimas pertenecen al registro lírico que forma la novela. En este sentido, también propone observar el sentimentalismo en el melodrama. En conexión con las novelas estudiadas en esta tesis, la expresión emocional de lágrimas y risas permiten analizar las confesiones de los personajes narradores y, especialmente, las opiniones y posiciones frente a la cultura oficial que el teórico ruso desarrolla profundamente en su libro sobre Rabelais y la cultura popular medieval. En este sentido, desarrollamos el uso de la rabia y tristeza en Barrios y la risa en Baylys frente a lo que aquí podemos también entender como cultura oficial compuesta por instituciones, serias, como la identidad nacional, la familia, la religión e iglesia, entre otras. En este sentido, resulta necesario actualizar o adaptar las propuestas de Bajtín a los temas y episodios de las novelas analizadas, especialmente por la incorporación de las tecnologías de la comunicación en el diseño de estas aventuras novelescas.

“Las lágrimas son antioficiales (así como el sentimentalismo)”<sup>32</sup> (p.363)

---

<sup>32</sup>Bajtín, Mijaíl (2005). *Estética de la creación verbal*. Siglo xxi, Buenos Aires.

## Literaturas nómadas, literaturas postnacionales y antinacionales:

La condición nómada de los protagonistas es otra de las temáticas que se expone en las novelas. En el capítulo tres nos ocupamos de esta situación, también frecuente en las narrativas de los últimos años, que adquiere fuerza en las aventuras y discursos de los narradores y protagonistas en la narrativa de Jaime Bayly.<sup>33</sup>

El discurso novelesco de Jaime Bayly, entonces, aparece como el lugar donde se integran de manera inaudita, diferentes referentes y voces que resuenan con tonos locales y, también, códigos y palabras que se integran en lo que podemos comprender como cultura transnacional, sobre todo peruana en primer lugar, continental en segundo lugar y globalizada, en tercer lugar. A partir de los elementos que aparecen en referencia a la vida y rutina del protagonista en ciudades de Estados Unidos. Nos interesamos, por lo tanto, también en la reflexión que potencian las novelas de Bayly en cuanto a las zonas de encuentros y distancias de las culturas local y global. Los recorridos del protagonista se explican, entonces, por ejemplo, a partir del concepto de literaturas nómades del teórico Fernando Aínsa. En un artículo breve propone que:

“esa condición nomádica del artista contemporáneo que marca la narrativa del siglo XX, tendencia que no hace sino agudizarse en este nuevo milenio y que tiene sus particulares características en América Latina, donde la literatura transfronteriza multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria. (...)”<sup>34</sup>

Explicamos, entonces, la narrativa de Bayly como la exposición de una literatura nomádica y transfronteriza. Las condiciones culturales, tecnológicas y sociopolíticas diseñan un panorama en el que además de migraciones físicas ocurren también viajes virtuales. En este sentido, en las novelas analizadas, los protagonistas, a partir de su condición de famosos de la televisión, viajan por diferentes países y ciudades, a través de la pantalla y, simultáneamente, cruzan fronteras y sitúan sus aventuras en diferentes ciudades

---

<sup>33</sup>Aínsa, Fernando (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid. Se recomienda revisar la lista de autores y escrituras nómadas que propone el crítico uruguayo.

<sup>34</sup>Aínsa, Fernando (2010). Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia. Alpha N°30, Osorno. Versión digital <https://scielo.conicyt.cl/pdf/alpha/n30/art05.pdf>

latinoamericanas.<sup>35</sup> Escuchan versiones ajenas sobre lo nacional, especialmente en encuentros con otros personajes que enuncian nostalgias y ganas de volver, por ejemplo, al terruño limeño. En otras ocasiones aparecen discursos críticos que expresan alegría y comodidad al haberse alejado de un país ‘sudaca’ y subdesarrollado. En otras ocasiones, se exponen versiones ambiguas de adherencia y rechazo. En estos viajes, entonces, se relatan encuentros donde se expresan reacciones emocionales que problematizan las relaciones con íconos, ritos, personajes e instituciones que pertenecen al registro de la nación, por un lado, y a las condiciones culturales de lo extranjero, por el otro. Por lo tanto, las propuestas sobre literaturas antinacionales y transnacionales permiten comprender los movimientos de los protagonistas, encuentro con otros personajes, opiniones y posiciones expresadas y, especialmente, las confesiones de los protagonistas sobre cultura local, continental y global: “Es probable, haciendo bien las cuentas, que, a lo largo de mi vida vehicular limeña, me haya pasado más semáforos en rojo que en verde. Nunca ocurre nada, no soy un conductor demasiado atípico en esta ciudad” (p.37)

“y le pago con esos billetes tan cochinos que tenemos los peruanos (por qué no usamos dólares mejor, ¿no sería todo más lindo?,” (p.157)

Las dos citas anteriores, en *El canalla sentimental*, dan cuenta de esa permanente doble posición frente a la cultura local, específicamente limeña, que relatan los protagonistas de las novelas analizadas. En este caso, destacamos, en la primera, la declaración individual en contra de una norma de tránsito que, al mismo tiempo, se convierte en una costumbre colectiva. En ese episodio, el protagonista Baylys es detenido por la policía y, como es navidad, se negocia un “pago” que es expresado como un regalo y, al mismo tiempo, lo que en esta tesis vemos como un dispositivo, a decir, la fama. Se expone entonces una escena que comienza siendo una falta de tránsito y termina siendo un diálogo afectivo y gracioso. En la segunda cita, Gabriel Barrios, de *La noche es virgen* expresa una posición que continuará en otras novelas. La comparación permanente entre la cultura local peruana y la cultura foránea de Miami. Destacamos, en este sentido, la crítica puesta en el sistema monetario, es decir, en un objeto que da cuenta de la institución del comercio. Nos detendremos en esta característica en el abordaje del nomadismo y literaturas antinacionales. En este sentido, se expone también una continua contradicción en

---

<sup>35</sup>Ver, por ejemplo, las reflexiones de Pierre Lévy y lo que propone en su libro *Inteligencia Colectiva* (2004) Versión virtual en <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org>

las opiniones y juicios contra o a favor de la cultura local y extranjera. De ahí el uso de la noción de ambigüedad. Otro ejemplo por el mismo Gabriel Barrios cuando recomienda:

“o sea que toma nota, corazón, quédate en lima nomás, no te angusties tanto, que más te agitas, más envejeces, en estos tiempos hay que saber estarse tranquilo, mucho aventurero imprudente que quiere irse a vivir a miami, después llegas a miami sin un centavo y sin papeles y terminas pateando latas” (p.43)

Sus aventuras en diferentes ciudades de diversos países, es decir, los encuentros con los otros y otras que, según marcas de la modernidad, reaccionaban frente a lo extranjero como se reacciona frente a lo extraño, aparecen aquí mediadas por la presencia de la fama a través de la televisión, en algunos episodios, y en otros la aventura es el encuentro entre sujetos anónimos. En *El canalla sentimental*, y debido a la aparición continental de la imagen de Baylys en televisión, se borran esas fronteras, barreras, aduanas y, se exponen escenas y episodios donde resalta cercanía, cierta familiaridad, momentánea y expresada en sitios como aeropuertos, grandes tiendas, plazas, restaurantes, hoteles, es decir, en lo que se conoce como los ‘no lugares’.<sup>36</sup> De acuerdo a las descripciones que hace Augé, también se aprecia que estos “no lugares” forman parte de sitios especialmente urbanos que, al repetirse o adaptarse en las diferentes capitales o ciudades del planeta, se muestran como lugares de una comunidad cosmopolita. En el caso de Bayly, las estadías en hoteles, en aeropuertos, en restaurantes o en algunas calles, dan cuenta de esta instalación estándar y globalizada, es retocada por la presencia del protagonista. Por lo tanto, sus viajes por estos lugares también exponen esa ambigüedad entre ser forastero en lugares que se parecen a las construcciones que ambientan su Lima natal. En estos sitios, el protagonista habita desde la conformación plural que reúne los signos de lo local, lo continental, lo ajeno y lo nacional. Se relativizan esos fundamentos, auguran otras convivencias también, los movimientos y conexiones de los sujetos nómades. La imagen del sujeto, entonces, agudiza una especie de agotamiento del concepto identidad y surge, por lo tanto, la adherencia, para explicar, al concepto de identificación. Según Maffesoli:

“La metáfora del nomadismo puede incitarnos a adoptar una visión más realista de las cosas: a pensarlas dentro de su ambivalencia estructural. Así sucede con la persona; ésta no se reduce a una simple identidad sino que desempeña diversos papeles a través de identificaciones múltiples. Lo

---

<sup>36</sup>Augé Marc (1992-2000). *Los “no lugares” Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa, Barcelona.

mismo sucede, en la vida social, con el constante ir y venir que existe entre los mecanismos de atracción y de repulsión.”<sup>37</sup> (p.80)

### **Autoficción y narrativas mediáticas:**

En el capítulo cuatro de esta tesis, desarrollamos la relación entre la figura del autor, narrador y protagonista. Según nuestro análisis, estas figuras adquieren una complejidad novedosa, y desafiante en términos teóricos, a partir de la incorporación de la imagen televisiva, del autor, presente en las novelas. Las propuestas teóricas que hemos elegido provienen de la discusión que comienza con la publicación de *Fils* de Serge Doubrovsky, en el año 1977.

El autor francés Doubrovsky instala, en la contraportada de su libro, el concepto de *autoficción* que después, en otras reflexiones, ha ido adquiriendo importancia no solo teórica sino que se ha ido formando parte de una estrategia de escritura ficcional que ya cuenta con una breve pero intensa tradición.<sup>38</sup> En el caso Bayly, la aparición del autor en varios programas de televisión a nivel latinoamericano, durante más de treinta años, convierte su narrativa en un complejo textual que agrega la figura del animador en la televisión, incorporada en las novelas, instalando la imagen televisiva como un dispositivo que forma al protagonista, en sus aventuras y discursos y como un factor que complejiza la relación entre autor y protagonista. De ahí la pregunta sobre la pertinencia del concepto de autoficción para explicar esta compleja relación.

En esta configuración, se instala ambigüedad entre la figura televisiva, el autor y los protagonistas de sus novelas. En el caso de esta investigación, Jaime Bayly como autor y figura televisiva participa en sus novelas con los nombres de Gabriel Barrios y Jaime Baylys. Por lo tanto, además de utilizar el concepto de autoficción para analizar esta problemática, creemos necesaria la exposición e instalación de la propuesta teórica de la argentina Josefina Ludmer para la explicación de esta narrativa, a decir, lo que denominó discursos de *realidadficción*. Especialmente por la participación de los mass media, por la

---

<sup>37</sup>Maffesoli, Michel (2005). El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos. F.C.E. México.

<sup>38</sup>Por ejemplo, se han publicado tesis, ensayos y libros sobre la autoficción en Latinoamérica. Se destacan los estudios sobre Bolaño, Fernando Vallejo, César Aira, el mismo Bayly, entre otros.

incorporación de diferentes referentes en la construcción de las narrativas que Ludmer denomina *postautónomas*, establecemos conexiones entre las novelas analizadas y esta especie de panorama posmoderno que propone la teórica argentina.

El concepto de autoficción, neologismo, propuesto a mediados de los años setentas, del siglo veinte, aborda y problematiza la intensa ambigüedad entre las figuras del autor, narrador y protagonista. Ha sido entendido, también, como un género paradójico entre la novela y la autobiografía. Es un concepto que se enmarca en lo que se entiende como la crisis epistemológica que integra y teoriza la instalación de la posmodernidad. Para nuestro análisis, revisamos, por ejemplo, las propuestas de Lejeune sobre el pacto autobiográfico, como también los aportes de Manuel Alberca y sus estudios sobre la autoficción. Además, utilizamos algunas nociones profundizadas por Mijaíl Bajtín, especialmente sobre el tratamiento de las relaciones entre autor y voz narradora. En este sentido, destacamos el estudio monográfico de Angelo Morino sobre Bayly como autor de una escritura que está entre la autobiografía y la autoficción. La figura del autor, como narrador de las novelas y protagonista de las historias contadas, impulsa la revisión y discusión en torno al concepto de autoficción y sus relaciones con la biografía y la autobiografía. Tratamos este tema en el capítulo dedicado a la entrada de la televisión en las novelas de Bayly. La presencia de la imagen televisiva acentúa, según nuestra reflexión, la ambigüedad entre la figura del autor, protagonista y narrador.

En el sentido de la autoficción, enfocamos nuestro análisis en las figuras del autor como escritor de las novelas, sus apariciones en el rol de animador de televisión y el ingreso, tanto de la figura de autor como el rol en la televisión, en las novelas analizadas. La complejidad, en este caso, se instala a partir de la presencia del autor en la televisión y, como protagonista en las novelas, con la serie de capítulos que relatan esas apariciones audiovisuales que se mantienen como registros en internet, google o youtube. Josefina Ludmer, gran crítica argentina, profundiza en las relaciones entre diferentes tipos de discursos y hechos noticiosos, históricos, cotidianos que ingresan en la novela y participan en lo que Ludmer denomina “imaginación pública”. Propone que esta imaginación pública participa en el diseño del discurso literario actual que “es ocupado totalmente por la

ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad”<sup>39</sup>. Debemos destacar la noción de ambivalencia que propone Ludmer y establecer conexiones con el concepto de ambigüedad que organiza esta tesis. Nos interesan las relaciones ambiguas entre televisión, y sus derivados, es decir productos discursivos que transitan en los mass media y en el diseño de la novela. Nos detenemos en el fenómeno social de la televisión como producción cultural que construye referentes e ingresa en la escritura de los discursos literarios de ficción y, específicamente, su presencia en la narrativa de nuestro autor peruano. En este sentido, las figuras del narrador y protagonista problematizan la reflexión sobre la misma figura del autor. Especialmente por sus apariciones en la televisión y la versión literaria de estas apariciones en las novelas que analizamos. Por ejemplo, *El canalla sentimental* comienza con esta confesión:

“voy a la televisión todas las noches, soy un rehén de la televisión porque no tengo suficiente talento para ganarme la vida como escritor o porque no tengo suficiente coraje para vivir pobremente como escritor.” (p.4)<sup>40</sup>

El rol activo de la imagen televisiva del autor Bayly ingresa en el discurso ficticio, provocando una serie de efectos en la construcción de sus novelas y en el uso de lo que entendemos como narrativas audiovisuales. La llegada de esa imagen de autor al espacio de la literatura latinoamericana de fines del siglo xx y principios de este xxi permite reflexionar sobre uno de los temas periféricos de esta tesis, pero que ha marcado, al mismo tiempo, la crítica hacia la narrativa de nuestro autor, eso que aquí comprendemos como uno de los dispositivos predominantes de las aventuras relatadas. Es decir, la fama televisiva del autor y su escritura como bestseller. Construcción de la novela, que clasificamos como narrativa posmoderna. El capítulo dedicado a revisar la crítica y análisis que han abordado la narrativa de Jaime Bayly, destaca, por frecuencia e intensidad, la condición de famoso, sobre todo como fundamento para cuestionar la calidad de la escritura de Bayly. Se insiste, en la bibliografía revisada, en el efecto de ventas masivas a partir de la utilización, y confusión, deliberada, entre la figura del autor y la imagen televisiva, de los protagonistas

---

<sup>39</sup>Ludmer, Josefina. (2007). *Literaturas postautónomas 2.0*. Digital en <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>

<sup>40</sup>Todas las citas corresponden a la versión virtual en <https://www.yumpu.com/es/document/read/14220097/jaime-bayly-el-canalla-sentimental-uroboros>

de la narrativa de Jaime Bayly. Un ejemplo notable es lo que a mediados de los años noventas del siglo veinte se bautizó como el “Baylyboom”.<sup>41</sup>

Insistimos en la fuerza de la ambigüedad para explicar las relaciones entre autor, narrador y protagonista:

“Para que podamos hablar de relato ambiguo o podamos percibirlo como tal es preciso que en él, además de un paratexto ambiguo, se refieran: a) unos hechos o elementos claramente autobiográficos, b) otros ficticios, que, mezclados o superpuestos a los primeros, el lector puede reconocer como imposibles de atribuir al autor, y c) una tercera clase de hechos que podrían ser y no ser autobiográficos, y su atribución es prácticamente insoluble para el lector.” (2007: 62) (Reisz)<sup>42</sup>

En el caso de Bayly, la dimensión autobiográfica, en sus novelas, se expone de manera frecuente y se conecta con los discursos que representan lo real, referenciales, a partir de noticias, reportajes, entrevistas o las imágenes que aparecen en los medios, especialmente televisión. Por un lado, entonces, la imagen televisiva da cuenta del nivel referencial y, al mismo tiempo, se integra en la ‘sociedad del espectáculo’. Esto diseña tensión entre el nivel de realidad espectacular y la realidad autoficcional que diseñan las novelas analizadas. Esta tensión conforma integración en el sentido de la participación del concepto de ambigüedad como articulador de ambas realidades.

Se utilizan, para este análisis, el concepto de autoficción, por un lado, y el concepto de realidadficción que defiende la teórica y crítica argentina Josefina Ludmer, registrada en la bibliografía final. Las novelas también relatan, en la dimensión del discurso autobiográfico, descripciones de la rutina y actos banales, en un nivel que asumimos a partir de la mezcla o confusión entre ficción y discurso de lo real cotidiano. Se exponen, como novedad en el diseño de la novela, además, referencias a programas de televisión que siguen flotando en las redes de internet, por ejemplo entrevistas a cantantes, políticos, actores u otras personas famosas. Desde su primera aparición, en el año 1993, en la televisión peruana, el autor, en su rol de animador, ha conducido programas en solitario como “Qué hay de nuevo” entre 1991 y 1992, en Perú. Ha seguido apareciendo en la

---

<sup>41</sup>Una serie de artículos publicados en Lima, en diarios y revistas. Los autores principales de esta especie de reseñas y crónicas fueron Planas, Thays y Faverón en la Revista Quehacer 111, de 1998. Versión digital en <http://www.desco.org.pe/node/663>

<sup>42</sup>Ver Reisz, Susana (2016) *Formas de autoficción y su lectura*. Versión virtual <http://www.scielo.org.pe/pdf/lexis/v40n1/a03v40n1.pdf>

pantalla con programas como “Jaime Bayly en vivo”, “En directo con Jaime Bayly”, en Miami, “El show de Jaime Bayly”, “Jaime Bayly”, entre otros. Entre los años 2001 y 2003, aparece el programa “La noche es virgen” que se transmite para Miami, Perú y Ecuador. Comienza con esto el proceso de internacionalización de la figura pública del animador y autor Jaime Bayly. Después anima diferentes programas en diferentes países latinoamericanos. Algunas de estas apariciones forman parte de nuestra investigación en torno a la importancia de la imagen especular que proyecta la pantalla y que se incorpora en las novelas seleccionadas. Este elemento instala, en sus novelas, la ambigüedad entre autor y protagonista, provocando un “pacto ambiguo” como efecto en el lector, y televidente, acentuado por la imagen televisiva.

La dimensión ficticia se expresa, incluso, en confesiones directas donde los dos narradores seleccionados, y protagonistas, declaran que están escribiendo un invento denominado novela. Instala ambigüedad entre realidad y ficción. Nos proponemos analizar, también, la importancia de las apariciones y discursos que ha emitido el autor en su rol de animador de televisión, relatados dentro de las novelas. Por ejemplo, la entrevista al presidente peruano Alan García o al cantante Joaquín Sabina. Nos preguntamos sobre las relaciones entre las personas reales de ambos famosos, presidente y cantante, y sus ingresos en las novelas de Bayly, en conexión con sus apariciones televisivas. Proponemos, como parte de esta tesis, que esta narrativa sugiere que cada persona que ingresa a la televisión y es proyectada por la pantalla alimenta la imagen que se presenta en las novelas, activando un tipo de escritura, más simple y directa, ya que el referente físico y de conocimiento masivo ya está resuelto con la presencia de la imagen televisiva. También creemos que la presentación de personaje de novela, personaje de televisión y persona real establece, en identidad nominal y registros biográficos, ponen en crisis la definición de sujeto. Por otro lado, sugieren una definición de sujeto que se acerca a algunos postulados postmodernos. Para desarrollar estas propuestas, nos servimos del concepto de autoficción.

Los registros audiovisuales se incorporan en las novelas estudiadas. Se instala, entonces, una tensión entre la tradición reciente de la televisión y la tradición ya de siglos de la novela. Esta tensión se explica, por ejemplo, a partir de calificativos modernos como

alta y baja cultura. Desde esa clasificación, la llegada de la televisión al panorama cultural ha ido adquiriendo posicionamiento y valoraciones que problematizan ese juicio. Una reflexión que expone el proceso de tradición y transformaciones que ha ido experimentando la televisión en la cultura, sobre todo estadounidense y europea, es expuesta por Eloy Fernández Porta en su libro *After Pop*<sup>43</sup>. En esa publicación propone que se está frente a una cultura pop clásica y otra de advenimiento y experimentación. Su tesis afirma que la televisión ya ingresó en la literatura, sobre todo como referente y temática. En el caso de Bayly, la televisión es escenario, problemática, forma al protagonista y determina algunas de sus aventuras, es decir, acentúa su presencia en las novelas analizadas. Los discursos televisivos llegan a incorporarse como una voz más en el panorama de la construcción de discursos estéticos especialmente en la narrativa de Jaime Bayly.

Proponemos, también, la articulación del concepto de realidadficción que desarrolla Josefina Ludmer para explicar la condición paradójica de la literatura de estos principios de siglo veintiuno. A esto se suma, también, el concepto de literaturas posautónomas que, para esta tesis, permite describir las relaciones entre las novelas analizadas y las otras realidades, discursivas y concretas, que circulan alrededor y fuera de las novelas. El análisis de la tensión que exhibe Bayly entre la imagen del autor en las pantallas televisivas, la importancia de la televisión, y la figura de narrador y protagonista en sus novelas se explica con el concepto de realidadficción, Josefina Ludmer explica que:

“Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, *el diario íntimo*, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y *lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc*) (las cursivas son nuestras). Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. (...) ‘La realidad cotidiana’ de las escrituras posautónomas exhibe, como en una exposición universal o en un muestrario global de una web, todos los realismos históricos, sociales, mágicos, los costumbrismos, los surrealismos y los naturalismos. (...) En la ‘realidad cotidiana’ no se oponen ‘sujeto’ y ‘realidad’ histórica. Y tampoco ‘literatura’ e ‘historia’, ficción y realidad.”<sup>44</sup> (p.2)

<sup>43</sup>Fernández Porta, Eloy (2010). *After pop. La literatura de la implosión mediática*. Anagrama, Barcelona.

<sup>44</sup>Ludmer, Josefina. “Literaturas posautónomas”, *Ciberletras*. Revista de crítica literaria y de cultura, Nº 17, Julio 2007. También en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.

Entendemos la cita anterior como la manifestación de una especie de polifonía que diseña la realidad cotidiana. Se manifiestan distintos discursos, como lo indica la cita, y se establecen relaciones de ambigüedad, por ejemplo, entre “ficción y realidad”. En este sentido, las “escrituras postautónomas” aparecen como un “mustrario global”, como un panorama que propone la lucha, convivencia, y confusión, entre diferentes discursos. En la cita de Ludmer, se expone la instalación y exhibición de diferentes realidades que terminan o se exponen en la ‘realidad cotidiana’, donde “no se oponen ‘sujeto’ y ‘realidad’ histórica.” Destacamos, en esta reflexión, la simultaneidad de diferentes realidades y el predominio de los discursos e imágenes mediadas por la televisión y los otros medios tecnológicos de comunicación. La literatura, en este contexto, forma parte de este panorama y, según Ludmer, como situación postautónoma, “exhibe todos los realismos”. Conectamos este panorama con el mundo diseñado en las novelas de Bayly donde el protagonista es personaje famoso de televisión continental, se pasea por calles también. Es decir, desde el éter hasta la tierra, el aura envuelve al narrador, se exponen escenas donde se mezcla la orgánica prosaica, por un lado, y se expresa con los lenguajes de, por ejemplo, el diálogo de una entrevista, la confesión de un reality show, la interrupción para la publicidad, los saltos temáticos que se manifiestan como fragmentos en la programación diaria de los televisores.

La novela, entonces, se expresa a través de estos dos discursos, adapta o cita la oralidad televisada y convierte, en esa interdiscursividad, en escritura que se expresa con el discurso de la novela y con el discurso de las narrativas mediáticas, diseñando así una novela que se organiza con esa ambigüedad, con esos dos registros culturales. A través de citas a frases publicitarias, nombres de personajes famosos de la televisión, canciones ya reconocidas, la novela se construye con elementos de los discursos televisivos. Se propone este abordaje a partir de lo que se denomina narraciones audiovisuales<sup>45</sup>. En este sentido, proponemos que esta ambigüedad, entre discurso de novela y discurso de televisión, se orienta hacia una masificación de la lectura de estas aventuras individuales que exponen ambos narradores, por un lado. Por el otro, creemos que la fama, expuesta también en

---

<sup>45</sup>La revisión exhaustiva, conceptual e histórica, de este concepto se expone en *Narrativa audiovisual* (2003) de Jesús García Jiménez, detallada en la bibliografía final.

ambos relatos, enriquece la exclamación de existencia de la comunidad gay, por ejemplo, sus padecimientos y, con esto, se incorpora una discursividad que recién estaba apareciendo en el panorama limeño, lo que entendemos, con Robert Ruz, como el despliegue de provocación que también se entiende como gesto político al visualizar a esta comunidad gay. Esto ya ha sido anunciado en la presentación de la revisión de discursos críticos sobre la obra del autor estudiado. También creemos que esta ambigüedad entre novela y televisión instala una convivencia discursiva, una especie de prosaica que se expone de manera híbrida, a través de dos retóricas, dos lenguajes, uno audiovisual y el otro literario.

Insistimos, se acentúa la importancia del objeto televisión en la intervención y diseño del objeto literario. El protagonista de la narrativa de Bayly se destaca en esta aparición en el registro papel, letras y ficción que es la novela y, también al mismo tiempo, resulta inevitable conectar y ver en la pantalla, del televisor o del computador, aventuras y discursos que comparten tanto el personaje ficticio de la novela como el personaje virtual de la pantalla. La ambigüedad, entonces, se hace más intensa con la aparición en capítulos de programas en la televisión que dan cuenta de relatos íntimos que después integran las novelas. Por ejemplo, la entrevista que le hace a su madre en el año 2008. En una parte del programa, el animador de televisión le pregunta a su madre sobre los libros que ha escrito y que ella ha leído. En los segundos 0.45 se refiere, la madre, al retrato escrito que hace Bayly sobre ella, en la novela *Yo amo a mi mami*. En esa fase, se instala la ambigüedad entre novela y televisión que interesa en esta tesis.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Ver en youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=FjjwW0TmcwU>

## I. Breve antología de discursos críticos: panorama, comentarios y la fuerza de la visión de mundo en cada análisis.

“alguien me pregunta qué siento cuando me critican como escritor, cuando dicen que soy liviano, frívolo, prescindible. Y entonces, creo que sangrando, porque creo sentir una gota fría que baja como una araña por mi muslo derecho, digo la única cosa cierta de la tarde: —Siento como si tuviera un vidrio clavado en el culo. Y la gente se ríe, pero no es broma.” **Bayly**

Los efectos de las literaturas posautónomas, neologismo propuesto por Josefina Ludmer, presentan coincidencias, o líneas teóricas comunes, con el abordaje de esta investigación. Especialmente en la propuesta de que un discurso literario, en estos días, se comprende a partir de otras expresiones, especialmente audiovisuales, que se instalan en la ciudad, en las discusiones académicas sobre diferencias de género, en pasarelas donde transita la moda, en las tecnologías de la comunicación. En este sentido, destacamos la aparición de las personas que ingresan a la ficción a través de sus nombres, actos, padecimientos, se convierten en dobles que viven en las páginas ficticias, por un lado, y en la realidad referencial, por el otro. Parte de esta tesis se complementa, aunque en varios casos no está de acuerdo, con la crítica que ha abordado algunas novelas de Bayly<sup>47</sup>. La serie de publicaciones es breve, pero intensa. Tiende a confundir autor con protagonista, y con la voz narradora, y pone harta energía en desacreditar la escritura de Bayly a partir de la figura virtual y televisiva del autor y de las aventuras y descripciones que exhiben los protagonistas de las novelas (en esta tesis, la figura del narrador adquiere importancia para nuestro análisis y la utilización del concepto de autoficción).

La confusión entre estas categorías, autor, voces narradoras y protagonistas, es también una de las proposiciones que se forjan en las páginas de las historias que se organizan en las novelas publicadas. Esta confusión aparece, incluso, en el único cuento conocido que apareció en la también “polémica”, destacamos las comillas, antología

---

<sup>47</sup>*No se lo digas a nadie* (1994), *Fue ayer y no me acuerdo* (1995), *Los últimos días de “La Prensa”* (1996, premio Arzobispo Juan de San Clemente, Santiago de Compostela), *La noche es virgen* (1997, premio Heralde), *Yo amo a mi mami* (1999), *Los amigos que perdí* (2000), *La mujer de mi hermano* (2002), *El huracán lleva tu nombre* (2004), *Y de repente, un ángel* (2005, finalista premio Planeta) *El canalla sentimental* (2008).

*McOndo*, el relato se titula *Extrañando a Diego*<sup>48</sup>. Además, se intensifica la incrustación del autor en el personaje, y viceversa, en la extensa serie de crónicas periodísticas que publica Jaime Bayly y que aparece con la frecuencia semanal en diferentes diarios de Latinoamérica.<sup>49</sup>

Aquí se trata de exponer una selección de discursos críticos en función de las temáticas seleccionadas para esta tesis, a decir, las diferentes ambigüedades que conectan, por ejemplo, autor con protagonista y voz narradora, cultura local y global, discurso de novela con discursos televisivos. Diferentes abordajes críticos se sistematizan a partir de algunas publicaciones, donde se teorizan visiones sobre las novelas de Bayly, que presentamos en este capítulo. En los pocos estudios y mucho comentario, se destaca la tendencia hacia la identificación con la tradición de la literatura light, la asimilación y uso de escrituras más o menos recientes de literatura norteamericana de los noventa (nos detenemos en las próximas páginas de este capítulo).<sup>50</sup> Presentamos y comentamos, por lo tanto, en este capítulo, los diversos abordajes teóricos y críticos sobre la narrativa de Jaime Bayly.

Por ejemplo, en *La transgresión de la tradición: La noche es virgen (1997) de Jaime Bayly*.<sup>51</sup>, el investigador propone explicar la innovación, relecturas y escritura de tres temas ya característicos en el espacio limeño. Estos tres temas son la ciudad, el lenguaje de la oralidad y la sexualidad:

“hay una clara voluntad de transgresión que recoge ambos significados aludidos. Por un lado, la obra va a pasar a través de una tradición literaria que incorpora en su equipaje narrativo. Por otro lado, Bayly busca concienzudamente la violación de normas sociales con el propósito de épatar a un lector transnacional.”

---

<sup>48</sup>Bayly, Jaime (1996). *Extrañando a Diego*. Versión virtual <http://www.unc.edu/~amejiasl/ExtranandoaDiego-Bayly.html>

<sup>49</sup>Destacamos la sugerente reflexión sobre el movimiento que se ha efectuado desde el discurso del melodrama a la crónica, especialmente en sus conexiones, coincidencias y archivos sobre la sociedad latinoamericana y sus reacciones, acciones, frente a la modernidad, ayer y hoy: Reguillo, Rossana (2000). *Textos fronterizos. La crónica: una escritura a la intemperie*. Versión digital <http://www.narrativas.com.ar/Apuntes/Cronica%20Reguillo.pdf>.

<sup>50</sup>Se destaca, en el registro best seller y literatura light, en esta revisión, la publicación sobre el “Baylyboom” y, sobre todo, el análisis que realiza, de manera magistral, el crítico Robert Ruz (detallados en este capítulo)

<sup>51</sup>Catalá Carrasco, Jorge (2012). *La transgresión de la tradición: La noche es virgen (1997) de Jaime Bayly*. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/812>

El artículo de Carrasco reseña la serie de narraciones que preceden, a modo de tradición peruana, a la novela que analiza, *La noche es virgen*. Nombra a los autores de los que Bayly se alimenta para la construcción de su novela. Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor*, como antecedente o adscripción a una tradición autobiográfica. Por el lado de la breve historia de la literatura homoerótica, el crítico nombra a Diez-Canseco, Reynoso y Bellatin. También destaca la presencia de una tradición lingüística, especialmente en el uso de jerga juvenil, tonos y palabras sacadas directamente de la oralidad, la aparición de spanglish y otras innovaciones en el lenguaje. En esta revisión de las tradiciones que respaldan la escritura de Bayly, se propone que también la fama y reconocimiento de Jaime Bayly coloca un acento en las provocaciones y polémicas que despierta esta novela. A través del escándalo, continúa, esta narración visibiliza prácticas y comunidades que permanecían acalladas u ocultas. El lenguaje de la oralidad y juvenil también alimenta el discurso provocador que explica el autor del artículo.

Se destacan las conexiones teóricas donde, principalmente, Foucault aparece como pensador y eje del análisis que explica el funcionamiento de estas tres dimensiones protagónicas en la novela. A través del análisis de la ciudad de Lima que se expone en *La noche es virgen*, el autor del artículo propone conexiones con los conceptos de vigilancia, cárcel y la distancia entre el que ve y es visto. A partir de la fama de Barrios, entonces, defiende la constante vigilancia y persecución que denuncia el joven protagonista. Se diseña, con esto, una ciudad cárcel. Por otro lado, explica el funcionamiento del erotismo en la novela, a partir de las propuestas de Foucault. Se detiene en las jerarquías que se exponen entre Barrios y Mariano, uno adulto y el otro juvenil. Destaca, a su vez, lo que enfatiza como erotismo individualista de Barrios al no considerar ni participar en algún movimiento reivindicatorio ni al declararse únicamente gay, sugiriendo, Barrios, bisexualidad. Por lo tanto, según el autor, la denuncia sobre la ciudad y la expresividad de la erótica homosexual, o bisexual, forman parte de la transgresión que propone la novela.

También pone énfasis en la integración de *La noche es virgen* en la narrativa peruana, desde el siglo xix hasta esta actualidad. Brillan los antecedentes, en la historia de estos tres temas, en novelas que pasan por autores como Vargas Llosa, Oswaldo Reynoso, y

propone conexiones con Bellatin, Díez-Canseco, Carmen Ollé, especialmente en la vivencia homosexual, o de sexualidad indefinida y, además, el manejo del lenguaje de la calle, de ahí los elogios a la novela protagonizada por el joven Barrios. Concluye:

“El texto de la obra se corresponde con el con-texto, necesariamente limeño, donde la ciudad no es ni locus amoenus ni eremus, ni la Arcadia de Palma ni la horrible de Salazar Bondy. Lima se presenta paradójica, irrespirable a veces, deliciosa por momentos, suma y superación de opuestos en inaprensible realidad.”

Se destaca esta parte del cierre, en el ensayo, específicamente por la ambivalencia, es decir movimiento de emociones y opiniones, que expone con frecuencia el protagonista para referir la visión de la ciudad, donde vive y de la que quiere escapar, encuentra cobijo y siente que lo expulsan. En *El canalla sentimental*, años después, la relación con la ciudad se resuelve en el aire de los aviones, en la no pertenencia ni propiedad territorial más allá de los límites de las casas que habita. Se acentúa la no pertenencia, la ciudad de Lima se convierte en un lugar visitado, en una estación, y de pasada, ni odio ni amor, solo un hábitat y una expresividad ambigua.

En la tesis para el grado de doctor *A letra, o corpo e o desejo –uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly*<sup>52</sup> se presenta la lectura de algunas novelas en función de la imagen de la homosexualidad expresada en las historias de estos protagonistas que insisten en confundir, a la comunidad lectora, y confundirse con la persona, televisada, del autor. Describe, para integrar en la orgánica de su hipótesis, la situación concreta en la que Bayly ambienta sus historias, Lima, clase alta y media alta, barrio Miraflores y balnearios, objetos de consumo, nivel de vida acomodado. Defiende la combinación que se expresa entre denuncia ácida, irónica y con lenguaje grotesco de los fenómenos de la discriminación, exclusión y silenciamiento que padecen los personajes, específicamente de su sexualidad, envuelta en una historia edulcorada a partir de estos escenarios, el romance, el glamour.

La disputa, frontal y arriesgada, entre la vivencia homosexual, por un lado, y la jerarquización a partir de la norma heterosexual, por otro, organiza la reflexión y expone la

---

<sup>52</sup>Peres Alós, Anselmo (2007. *A letra, o corpo e o desejo –uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly*-. Versión digital <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/11156>

defensa de la actitud política del autor de, en ese análisis, *No se lo digas a nadie*, novela del 1994. La oposición entre lo oculto y lo público convertido en tensión que presentan las figuras de hombres solteros que practican homosexualidad y luego fingen, en el espacio de la clase social que protagoniza la novela, heterosexualidad e integración en un orden donde, por ejemplo, se insiste en perpetuar la familia patriarcal. Defiende, también, la exposición de contrapunto ideológico de la novela donde Joaquín Camino despliega la serie de opuestos enfocados en la realización del placer y, simultáneamente, la negación de esa práctica, expuesta en un lenguaje coloquial, criticado por algunos, donde

“no cotidiano das micro-relações sociais que se instaura o violento confronto entre sexualidades hegemônicas e subalternizadas” (p.157)

Concluye, además, posicionando a Joaquín Camino, protagonista y heterónimo, como imagen de la tecnología de subjetivación y representación cultural compuesta por:

“a partir da politização dos usos do corpo, do cultivo dos prazeres e da busca por afeto” (p.208)

En la afirmación anterior, que refiere a la primera novela de Bayly, encontramos conexiones con las aventuras narradas en *La noche es virgen*. Las declaraciones permanentes del protagonista Joaquín Camino se dirigen hacia la búsqueda de afectos, especialmente amor y aceptación del otro, de su familia, de su padre especialmente. En tanto, en *la noche es virgen*, esta búsqueda de afectos se expresa en otro tono, más hedonista y cínico, se mantiene el uso, y la importancia, del triángulo placer, cuerpo y afectos, pero no se expresa con desesperación y el desamparo. La retórica grotesca de Gabriel Barrios sustituye los lamentos del protagonista Joaquín Camino.

Otra tesis que circula en internet, *La representación del antihéroe en la literatura peninsular y latinoamericana*<sup>53</sup> del año 2008, enfoca su análisis en un capítulo dedicado a *No se lo digas a nadie*. La polaridad entre homosexualidad y heterosexualidad es analizada defendiendo la propuesta de que el protagonista de Bayly es un antihéroe que aparece como disonancia ante los procesos de modernización, identidad y del discurso hegemónico. La tensión que organiza esta narrativa, según el autor, devela las aporías y conflictos a veces no declarados socialmente, pero que a través de la figura del sujeto lastimado, se configura

---

<sup>53</sup>Mora Álvarez, Luis. *La representación del antihéroe en la literatura peninsular y latinoamericana* Versión digital <file:///C:/Users/NOTEBOOK/Downloads/PDF%20datastream.pdf>

el antihéroe que contraviene normas y, así, provee de un conocimiento que no había aparecido en el debate o espacio público. En el caso de Joaquín Camino, personaje de la novela de Bayly, se exhiben sus discursos y acciones y así se permite acceder al profundo conflicto que provoca y estructura la tradición machista, representada por la figura militar de su padre, y religiosa, representada por la madre.

Según este autor, desde el reducto de la familia occidental que privilegia la propiedad privada, el protagonista Camino se desplaza hasta espacios de socialización, lo que implica ingresar a otras dinámicas de poder, de reconocimiento y de autoconocimiento. Además, esta salida del reducto familiar activa también la confirmación de que debe inventar tácticas de supervivencia, para así alcanzar la libertad que busca y la aceptación social. La tesis concluye, a partir del análisis de cuatro novelas con personajes centrales homosexuales y prostitutas, que incluye también a Joaquín Camino, primer protagonista de la narrativa de Bayly:

“el personaje se caracteriza en todos los sentidos como antihéroe porque no consigue su libertad, ni la aceptación social que ha venido buscando desde el inicio de la novela. Después de todo, el antihéroe continúa en la misma situación adversa y de decadencia a causa de no tener muchas opciones y oportunidades en la sociedad. Estas narraciones reflejan la ideología contemporánea sobre la homosexualidad y la prostitución. Por lo tanto, esta representación de cada antihéroe revela las injusticias y castigos de la hegemonía con el fin de restablecer un equilibrio en la sociedad.” (p.140)

En la publicación de Robert Ruz, *Contemporary Peruvian narrative and popular culture: Jaime Bayly, Iván Thays and Jorge Eduardo Benavides*<sup>54</sup>, el análisis se enfoca en *La noche...* como continuidad de las novelas anteriores, especialmente en relación a las marcas que dejan las historias, el lenguaje y las apelaciones a la clase media, como público integrante de la cultura de los mass media. Presenta una detallada síntesis, utilísima para esta tesis, de antecedentes inmediatos, contexto y características de la literatura peruana de los años noventa. Los nombres que protagonizan este notable ensayo aparecen como puntas de iceberg de renovación, ruptura y consolidación de los campos y mercados públicos que construyen el panorama de la narrativa local. A partir de comparaciones y persecución de los efectos, en la crítica y en la sociedad, Ruz compone el momento. En un rincón, queda

---

<sup>54</sup>Ruz, Robert (2005). *Contemporary Peruvian narrative and popular culture: Jaime Bayly, Iván Thays and Jorge Eduardo Benavides*. Tamesis, Woodbridge.

Thays como exponente de literatura directamente conectada con la literatura estudiada por las academias, los análisis y el debate intelectual de cuño moderno. En el otro sitio, Bayly ha sido poco estudiado, sus publicaciones, inmediatamente, ocupan primeros lugares en ventas, incluido pirateo, los debates predominan el uso de internet y compone sus novelas con el referente que transita sin freno en la cultura pop y de masas, a decir, lenguaje entre estándar y callejero, nombres de cantantes, gente de la televisión, marcas de productos de consumo. El tercero, ubicado a mitad de camino de estos aparentes límites que son Bayly y Thays, es Jorge Eduardo Benavides quien ha enfocado sus novelas, especialmente *El año que rompí contigo*, en lo cotidiano marcado por los embates económicos y el terror político en los fines de los años ochentas, otra denuncia social. Ruz destaca, en función de nuestro estudio entonces, la posición social de los personajes de Bayly, la fuerza protagónica de las formas de hacer de la homosexualidad del barrio Miraflores y, sobre todo, teoriza sobre la cultura popular y de masas en las novelas que suceden en los noventa y fines de los ochentas. Se rescata la siguiente afirmación, como síntesis del análisis sobre lo homosexual y el uso del lenguaje en *La noche es virgen*:

“in Bayly, the gay scene of *el ambiente* is linked to drug taking, to a marginal lifestyle and to the negative effects of Peru’s socio-political turmoil. In the second instance, Bayly chooses to undermine: his exploration of the subversive potentialities of novelistic language runs parallel to a blurring of fixed identity categories.” (p.34)<sup>55</sup>

En cierto modo, la movilidad de la identidad a la que refiere Ruz coincide con las certezas que activan nuestro abordaje. También se destaca la fuerza de lo que se puede archivar como discursos de la vida y las relaciones que, a veces, la literatura propone y logra integrar el mundo social. En ese trance, el teórico propone que:

“The fact that his 2002 programme in Peru is called *La noche es virgen* further undermines the boundaries between fiction and reality.” (p.41)<sup>56</sup>

Es decir, se fortifica la manifestación de quiebre, crisis, movimiento de las categorías de realidad y ficción, lo que lleva a otra lectura o conceptualización de la identidad. El discurso estético de la novela se forma con los discursos primarios o géneros discursivos, a decir de Bajtín, el habla y la oralidad limeñas, por ejemplo. Entonces *La noche es virgen* aparece como una narrativa que hace hablar a los sujetos gays. De ahí las

---

<sup>55</sup> *Ibidem.*

<sup>56</sup> *Ibidem.*

conclusiones a las que llega Ruz sobre identidad homosexual y gay, como grupo social que habita en la ciudad, en las tres novelas que aborda, donde la ficción influye, con la intensa ayuda de la televisión, en la realidad de la comunidad gay limeña. Expone la lista de efectos donde la visibilidad, en pantallas y calles, en periódicos e internet, en novelas también, de lesbianas y hombres homosexuales, ocupa espacios de repercusión que, como consecuencias de la figura de Jaime Bayly, y sus personajes, forma parte primordial de la lista de fenómenos, sociales y culturales, que forzaron esta aparición:

“With his playful writing of the self and with his subversion of (sexual) identities, Bayly has made significant progress through the huge sales of these three novels and has already opened the door to an increase in literature on gay/lesbian themes in Peru” (p.42).<sup>57</sup>

En cuanto a las condiciones que llegan a la novela como objeto bestseller, también, desde la cultura de masas, el investigador defiende la presencia de la historia política del país en esos días en los que ocurren las aventuras de los diferentes nombres de los protagonistas de Bayly. También expone las características posmodernas que identifica en las narraciones. Entre varias, aquí se destaca también la afirmación sobre las dificultades de clasificación que se puede postular sobre las novelas de Bayly:

“The fact that Bayly’s narrative is so difficult to categorize (subversive? gay? mass?)”

Analiza, también, la pluralidad de géneros que utiliza, a decir, epistolario, confesiones, memorias, biografía, melodrama y otros. Está claro que para Ruz la novelística del autor que hemos seleccionado se destaca y merece atención, específicamente, para el investigador, la riqueza de sugerencias sobre la cuestión gay, *queer*, y las relaciones entre habla y literatura, televisión y novela, la condición posmoderna que se expresa en cada una de las tres novelas abordadas. Entonces:

“The most productive link between ‘complicitous critique’ and Bayly’s *La noche es virgen* lies precisely in this difficulty with defining or categorizing Bayly’s work and in the question of language in terms of ‘high’/‘low’ cultural debates (‘usos artísticos’ for ‘productos no artísticos’), with Bayly crossing barriers (in terms of theme, language and genre). Bayly’s narrative operates on the very edge of complicity and of critique, without becoming one or the other, and it is this writing at/on the edge that is perhaps Bayly’s greatest achievement and the reason for his success” (p.57)<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> *Ibidem.*

<sup>58</sup> *Ibidem*

Aquí interesa demasiado esta última afirmación. El hábitat de las novelas *La noche es virgen* y *El canalla sentimental* se llena de elementos que se expanden hacia otros tipos de relatos y discursos especialmente mediáticos y en ese movimiento constante se instala lo que nos hace recordar a Ludmer y las literaturas posautónomas. También destacamos la revisión bibliográfica, completísima, que realiza Ruz. Ahí hablan los detractores, críticos y comentaristas, de la narrativa Bayly.

Patricia Ruiz publica *Sub-versiones masculinas. Imágenes de los varones en la narrativa joven*.<sup>59</sup> Se enfoca en la primera novela de Bayly, *No se lo digas a nadie*, de 1994. Se propone la revisión de los elementos que permiten identificar el tipo de juventud que habita en dos novelas, además de la narración *Al final de la calle* de Malca, y su presencia en el Perú.

La sociedad limeña vive crisis social y crisis económica, se manifiesta una mirada de escepticismo frente a las instituciones tradicionales y modernas, también se cuestiona el amparo del Estado y, según Ruiz, ocurre un alejamiento de las ideologías políticas, sobre todo por parte de la juventud. En este escenario, la socióloga selecciona el sitio de clase media alta donde habita Joaquín Camino, de Bayly, y el lugar de margen económico y pobreza del joven M, de Malca. Se concentra en la familia, por ejemplo, para exponer la representatividad de lo religioso y el machismo que se encarnan en la madre y el padre del protagonista.

El sexo ocupa un capítulo específico, principalmente porque la homosexualidad hace que aparezca, con furia y melodrama doloroso, todo el repertorio de reacciones que reprimen, excluyen, ofenden y humillan. La sordera e indiferencia de la madre y el rechazo tajante y agresivo del padre. El peso de la doble moral se impone de manera que el joven Joaquín acepta, por un tiempo, la propuesta o imposición de su sociedad, oligarquía limeña, que consiste en casarse con una mujer y buscar de amante a un hombre. Al final reacciona

---

<sup>59</sup>Ruiz, Patricia (2001). *Subversiones masculinas. Imágenes del varón en la narrativa joven*. Flora Tristan. Lima.

con una especie de coraje y decide confesar, también opta por salir de Lima, escapa hacia Miami.

Patricia Ruiz continúa:

“Las representaciones de las mujeres son tradicionales y revelan cierta misoginia de los personajes (...) La única división que los hombres perciben es entre las novias, que serán sus esposas, y las otras, en las cuales se incluyen desde prostitutas hasta empleadas domésticas que toman cuando desean.” (p.145) o “tres patrones de masculinidad: el macho, el monje y el bisexual. Además, y como contrapunto de los tres anteriores, encontramos la representación homosexual.” (p.146)

Se insiste, en este libro de Ruiz se expone y desarrolla la mirada científica social, es decir, se destaca la novela de Bayly como material discursivo útil en el ejercicio de análisis, y explicación, de un grupo social importante para cualquier comunidad, a decir, la juventud. Busca modelos y concluye que los dos jóvenes varones analizados, en ambas novelas, aparecen como marginales y marginados de los modelos de masculinidad hegemónicos, ‘encarnan discursos alternativos’. Continúa Ruiz:

“como señala Bourdieu (1996) al referirse a la ‘lucidez de los excluidos’, el espacio del margen puede ser también un espacio de creación y de lucha.” (p198)

En este sentido, el análisis de Patricia Ruiz confirma la riqueza de la escritura Bayly. En esto coincide con el abordaje de Robert Ruz cuando asegura que el trasfondo político y social, a nivel de susurro según lo que asimilamos, aparece de manera novedosa y se encuentra en la valoración científica de vivencias y experiencias narradas desde historias que se exponen más o menos fuera, o lejos, de los avatares políticos del terrorismo o de la presencia directa del Estado o de los gobiernos. Aquí se destaca, entonces, que la mirada sugerida por la narrativa de Bayly permite ver, también, los movimientos y discursos de actores sociales que pertenecen a una trama ficticia y, al mismo tiempo, exponen, con actos y discursos rápidos, posición política, imagen del otro, denuncias de la represión y exclusión, todo esto marcado por la ubicación en espacios cotidianos, callejeros limeños, identificables. En cierto modo, el estudio de Ruiz defiende la aparición de estas voces, jóvenes y desorientadas, para la organización de sociedades remecidas en sus ‘ordenamientos de género y con ellos el propio orden social’.

Además de estos análisis de larga duración, hay una extensa serie de comentarios y críticas breves. La tendencia se inclina hacia el cuestionamiento sobre calidad literaria, lo

superficial de los personajes, un discurso enfocado hacia las exigencias del mercado, representante de una específica clase social limeña y la insistencia de que el escritor se aprovecha de su imagen de presentador en televisión. Una rápida mirada sirve como síntesis panorámica:

“en la literatura peruana, nunca se habían conjugado los factores que propiciarán la aparición de un típico best seller: escándalo, controversia superficial, apropiación de usos artísticos para la confección de productos no artísticos, facilidad de consumo, identificación con un conjunto limitado de referentes próximos.” o “*La noche es virgen*, en cambio, muestra una moderada preocupación formal, que traslada el texto del coloquialismo de primera mano de los libros anteriores a un cierto afán de reelaboración, enfocado crucialmente en los ritmos narrativos y en los discursos monológicos. Ray Loriga, Bret Easton Ellis y Alberto Fuguet, escritores de talentos muy distintos, son las fuentes más obvias de Bayly en cuanto a esta leve mejoría estilística”<sup>60</sup>

El comentario es del año 98, es decir, ha pasado harta novela en el recorrido hasta este instante. Rescatamos, entonces, la clasificación de best seller y el protagonismo que encuentra Faverón en los referentes próximos que habitan las novelas. Esto, para esta tesis, se destaca, también, en función de la lectura fluida, en un inevitable contexto de sociedad de consumo y, al mismo tiempo, diseñado, el contexto, por la fuerza de presencia de los mass media, cómplices de la dinámica del escándalo, el de las vidas íntimas que ejercen provocación en el mundo social de la novela y en las temáticas significativas que se despliegan en los relatos de Bayly. En esta tesis, se desarrolla esta temática en el capítulo cuatro, dedicado a las relaciones entre televisión y novela, a propósito también de las literaturas posautónomas. En cierto modo, además, lo controversial forma parte de esta polifonía de interpretaciones que activa la narrativa de Bayly.

La organización fragmentada de las novelas exhibe relatos breves que, además de mostrarse en diferentes tipos de discursos, cuentan anécdotas, episodios cotidianos. El uso de relato breve, con un fuerte tono de oralidad, permite establecer conexiones con las reflexiones sobre la filosofía cínica. Por un lado, el uso de un lenguaje directo, sencillo y, en cierto modo, masivo se combina con historias breves donde también se provoca, hay escándalo y se abordan temas importantes para lo humano. Michel Onfray describe la importancia de lo cotidiano y de una historia breve, por ejemplo:

---

<sup>60</sup>Faverón, Gustavo (1998). *Por favor, díselo a todos. En Literatura: El Baylyboom*. Revista Quehacer 111. Lima. Digital <http://www.desco.org.pe/node/663>

“el cínico prefiere la agudeza oportuna reforzada por la brevedad y la concisión, de modo que la sustancia del mensaje se conserve y se haga aún más efectiva. Indudablemente los juegos de palabras son una vía de acceso de tipo mnemotécnico al saber cínico.” (p.109)<sup>61</sup>

Iván Thays, novelista y coetáneo de Bayly:

“no creo que sea una mezquindad decir que el éxito de sus novelas pasa antes por el terreno comercial que por el literario. Su primera novela se ha convertido en una obra «de culto» entre algunos jóvenes españoles y ha llegado a diecinueve ediciones.” o “Bayly parece preferir lo actual antes que lo moderno; incapaz de hacer un esfuerzo y bucear en el significado profundo del momento opta por hacer un retrato cómico, un costumbrismo fácil y ligero, de algo que podría tener un sentido distinto. Y cuando debe tomar el toro por las astas y enfrentar la tragedia la esquiva, convirtiéndola en un pueril melodrama que deja pasar la oportunidad de aprovechar el diseño trazado con los diálogos y el acertado perfil de sus personajes”<sup>62</sup>

En una serie de artículos, reacciones frente a las primeras novelas de Bayly, el autor de *Un lugar llamado oreja de perro* se refiere a la distancia entre lo comercial y lo literario, separando estos territorios que, según nuestra lectura, forman una unidad que provoca necesidades de análisis y explican, de manera clara, que cada parcela que participa en la construcción de cultura clasifica, interpreta. En cuanto a la fuerte sugerencia del título que propone Thays para su artículo, las dimensiones de lo actual y lo moderno también ejercen presencia en la narrativa de Bayly. La oralidad, la rapidez de los diálogos, el vértigo de la voz que narra, personal y protagónica, forman *La noche...* y esa instalación en lo actual, como si se pudiera capturar eso, conviven con las categorías de trama, personajes, usos del tiempo, interrupciones de la narración, trazos de puestas en abismo, confesiones mezcladas con descripciones. Especialmente ocupa un lugar protagónico el concepto teórico de autoficción, frente a la ambigüedad que se forma entre las figuras del autor, expresado a través de la televisión, y la figura del narrador, expresado en las novelas.

Planas, el tercero en este informe especial de la revista Quehacer, propone:

“notable capacidad para reproducir el castellano con la poesía de la jerga limeña, el fresco cinismo de sus soliloquios, el estilo basado en una lograda acumulación de frases hechas, su talento cada vez mayor para registrar las poses y actitudes de sus tan limeños personajes detrás de sus diálogos. Pienso todas sus virtudes pero termino por desilusionarme al creer que es imposible establecer una

---

<sup>61</sup>Onfray, Michel. *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados 'Perros'*. (2002) Buenos Aires; Paidós. Nos proponemos, además, describir y analizar esta especie de condición cínica de los narradores y protagonistas de Bayly, en las conclusiones de esta tesis.

<sup>62</sup>Thays, Iván (1998). Lo actual antes que lo moderno. *En Literatura: El Baylyboom*. Revista Quehacer 111, Lima. Digital en <http://www.desco.org.pe/node/663>

relación de causa-efecto entre el éxito editorial y la calidad literaria.” y también “Dejo el libro por un momento y pienso ¿A quién leo? ¿es Bayly realmente, u otro personaje, tan falso como el que se aloja en la señal de Univisión? Un juego de realidades y fantasías yuxtapuestas que sobrepasan por muchas veces cualquier cuento de Cortázar o Maupassant.”<sup>63</sup>

Conectamos estas dos citas con algunas de las nociones que estamos defendiendo en esta investigación. La fuerza de la oralidad expresada en transeúntes que dialogan, rápido y lanzan confesiones, con la figura del narrador, se combina con la reflexión, y duda, de Planas sobre la distancia posible entre calidad literaria y el efecto de éxito masivo. Esta dualidad integra con fluidez las orientaciones que encontramos sobre los elementos contradictorios, que construyen perplejidad y paradojas, y forman a las novelas, es decir, incluso el protagonista Baylys ironiza sobre el tema en *El canalla sentimental*:

“Luego quise ser escritor —y quizá todavía estoy poseído por esa forma elegante de ejercitar la vanidad—, pero ahora pienso que sólo estoy dispuesto a seguir publicando ficciones de dudoso valor si nadie me obliga a defenderlas o explicarlas, a dar incontables entrevistas inútiles, a dejarme retratar, participar en congresos, foros o seminarios de los que sólo recuerdo la pueril vanidad de quienes allí se lisonjean o enemistan, a viajar en giras de promoción y ser esclavo mediático de la editorial.” (p.16)

Destacamos, también, la confusión a la que refiere el narrador y cronista donde la imagen en la televisión, el hombre autor y el personaje de la novela se conectan con la tradición de lo fantástico literario cuando los niveles de realidad se superponen, incrustan, se confunden y con eso sugieren que la vida se compone de esta mezcla, la imaginación actúa para instalar la invención en los actos cotidianos. También resulta interesante reproducir la respuesta a la entrevista más o menos reciente que hizo Planas: “¿*Qué es un best-seller?* Un misterio”.<sup>64</sup>

La revisión crítica de la obra de Bayly, por lo tanto, se mueve con brusquedad entre los opuestos del elogio y el maltrato. En cierto modo, la crítica negativa responde, como debe ser, a las posturas personales, y profesionales, de los críticos que respaldan sus afirmaciones. Aquí se opta por los acercamientos que iluminan las zonas no apreciadas de las novelas. En este sentido, el artículo de Angelo Morino sirve para seguir la perplejidad

---

<sup>63</sup>Planas, Enrique (1998). *Sin dolor ni memoria. En Literatura: El Baylyboom*. Revista Quehacer 111. Lima. Digital en <http://www.desco.org.pe/node/663>

<sup>64</sup>20 preguntas a Enrique Planas (2011). *Por 25 secretos literarios*. Versión digital <http://www.letraslibres.com/blogs/serial/20-preguntas-enrique-planas>

de Planas.<sup>65</sup> Además de ordenar las relaciones entre los datos que entregan las novelas, sobre la figura del autor que se expone como personaje ficcional, autoficcional, y los referentes reales del recorrido vital del autor, el artículo se enfoca en teorizar sobre la novela como lugar de encuentro entre la vida y la ficción y concluye, por ejemplo:

“Autobiografía y autoficción son géneros narrativos entre los que interviene una línea divisoria mucho menos clara de lo que se podría creer. Porque, en mayor o menor medida, más o menos intencionalmente, toda autobiografía es también una autoficción. Porque escribir la historia de la propia vida confina siempre, por un motivo o por otro, con el escribir la novela de la propia vida”

Las narraciones analizadas disuelven la aparente oposición entre discursos que coinciden en los nombres de los hechos, personajes, lugares y ese trasfondo que es la sociedad y cultura que rodea los sucesos. Recuerdan los viajes y estadías del personaje, y del autor, matizando la revisión con la propuesta de que las primeras narraciones pertenecen a la novela de formación. Propone que, en el caso analizado, Joaquín Camino, el protagonista, no cierra el recorrido de la manera en que se exprese el aprendizaje de la aventura experimentada, sino que:

“un largo e incierto camino queda todavía por recorrer. Por otra parte, no ha habido padres o maestros generosos en consejos y sugerencias que hayan puesto su experiencia al servicio del joven. Es más, el mundo de padres y maestros es justamente contra el cual el protagonista se mueve, no sabiendo cómo liberarse. A su alrededor, hay un Perú representado como lugar de prejuicio racial y sexual, donde una minoría acomodada, de piel blanca, vive en la prevaricación de quien sea percibido como diferente.”

Se expone de manera mucho más intensa la sugerencia de que la novela de recorrido existencial, biográfico y confesional que pone en la narración Bayly se identifica con ciertos ritmos vitales que trazan recorridos que no siempre se presentan con finales, felices o trágicos, sino abiertos. Lo inconcluso convive con rituales de finalización que se remiten a proyectos, es decir, instalación de la dinámica moderna que confía en el progreso y los objetivos, casi todos productivos. En el caso de las novelas de Bayly, lo biográfico aparece como una serie de fases existenciales que no concluyen y los aprendizajes se instalan en el mismo recorrido, en el camino de, por ejemplo, Joaquín Camino. En otros términos, más que metas u objetivos, la trama se compone por acciones continuas y cotidianas matizadas, inmanencia interrumpida, por ritos colectivos, e íntimos, conectadas con los rituales culturales que nos llevan a recordar que la vida se combina entre lo cíclico y lo lineal, de

---

<sup>65</sup>Morino, Angelo (2006). *Jaime Bayly entre autobiografía y autoficción*. Versión digital en <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista6/testi/bayly.asp>

ahí los desenlaces que parecen continuidad. El otro elemento que destaca Marino se refiere a la actitud inaudita sobre la homosexualidad que expone Bayly:

“en ésta como en sus sucesivas novelas, Jaime Bayly no se deja arrastrar a fáciles victimismos o a obvias denuncias. Joaquín Camino tampoco es un personaje representado a merced de dilemas o laceraciones sobre serlo o no. Al contrario, el suyo es un retrato tomado de afuera, resuelto en superficie, a la manera de cierta narrativa que pretende ser objetiva y rechaza los sondeos en la psicología. Positivos o negativos, los sentimientos de Joaquín Camino - y de todos los que están a su alrededor - son deducibles sólo por las acciones efectuadas y por las palabras pronunciadas. No hay evaluación que sea explícitamente formulada, ninguna apreciación de orden didascálico incluida para orientar, ninguna indagación allí, donde es ya elocuente lo que el ojo se limita a captar.”

Destacamos la propuesta de que la literatura de Bayly se expone, aparece a partir de actos y discursos que no reflexionan para producir teorías y respuestas, parece ser un rol derivado del acto de lectura, para la comunidad lectora, para investigadores. Otro elemento que se rescata es la actitud sin culpas ni remordimientos sobre la homosexualidad. Años después de las novelas abordadas por Morino, Baylys comenta, en *El canalla sentimental...*

“mis orificios nasales (unos orificios que, años atrás, cuando era joven, usé para aspirar un polvo que me hacía olvidar lo que ahora acepto con cierta serenidad: que estaba en mi destino conocer el amor en la forma de un hombre)” (p.18)

La colección de análisis y juicios críticos se organiza en estos breves artículos y, también, desarrolla afirmaciones a propósito de temáticas sobre la literatura de fines y principios de siglo, por ejemplo, narrativa gay, de género, también. El nombre Bayly aparece, además, en algunos análisis, académicos y de profesionales de la escritura, que ahondan su mirada sobre el fenómeno de la antología McOndo, para revisar, cuestionar, actualizar y explicar esa irrupción. La colección se podría dividir, claramente, entre el grupo de adversarios y de quienes defienden esta irrupción inevitablemente significativa para la literatura de fines de siglo veinte, en la lengua española latinoamericana. En cuanto a las opiniones e interpretaciones que flotan en la internet, los lenguajes de la agresividad y la adherencia tipo fans se dividen también los aires por los que corren las páginas de papel y virtuales de las novelas y artículos de opinión del autor que nos interesa en esta tesis. La comunidad crítica no se pone de acuerdo, no existe la unanimidad en las páginas dedicadas al comentario y eso, creemos, parece coherente con los mismos elementos que forman las novelas ya que se convierten en ambigüedad, también, con las líneas temáticas, de estilos y discursivas que diseñan contradicciones, paradojas.

Por otro lado, en la tesis presentada por Consuelo Costas, *La noche es virgen de Jaime Bayly: La confesión kitsch de una masculinidad en crisis*<sup>66</sup> expone diversos temas que habitan la novela analizada. A decir, homosexualidad, escritura autobiográfica, la discusión de género, entre otros. A través del foco puesto en la figura del protagonista Gabriel Barrios, la investigadora aborda las diferentes miradas que explican esta masculinidad en crisis. De alguna manera, coincidimos en el concepto de crisis y lo conectamos con las expresiones de confusión, exploración, identidades variables que ocupan parte de los discursos y aventuras de Barrios, y también de Baylys, en *El canalla sentimental*.

Costas analiza los diferentes registros culturales que componen la novela que estudia. Los registros pop, provenientes de los mass media, especialmente desde la televisión, quedan incorporados en los discursos que usa Gabriel Barrios para exponer y expresar sus recorridos por esa parte de la ciudad de Lima e ir en búsqueda de su enamorado Mariano. Propone, a su vez, la importancia del kitsch en el lenguaje que utiliza el narrador, y protagonista, Barrios, en función de mostrar la sociedad mediática en la que habita y que critica, para elogiar, a veces, para atacar, en otras ocasiones. Destacamos la propuesta de esta investigación a partir del tema de la crisis que expone el protagonista y las diferentes conexiones, que propone la autora, con el espacio social que rodea a Barrios y luego con el lenguaje confesional que compone su discurso.

La académica Ewelina Szymoniak ha publicado ya tres artículos donde analiza algunas de las novelas de Jaime Bayly. En *El homo sexualis\* latinoamericano de la época tardíomoderna: La narrativa de Jaime Bayly*,<sup>67</sup> la estudiosa desarrolla los temas de los productos de consumo (marcas de ropa), y sus usos, los antecedentes literarios del lenguaje y acciones que exponen las novelas de Bayly (sobre todo el estadounidense Charles Bukowski). Desarrolla, como tema central, las relaciones entre la hipermasculinidad,

---

<sup>66</sup> Costas, Consuelo (2104). *La noche es virgen de Jaime Bayly: La confesión kitsch de una masculinidad en crisis* Versión digital en <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/129726/La-noche-es-virgen-de-Jaime-Bayly.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

<sup>67</sup>Szymoniak, Ewelina (2013) *El homo sexualis\* latinoamericano de la época tardíomoderna: La narrativa de Jaime Bayly* (2013). Versión virtual en [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Romanica\\_Silesiana/Romanica\\_Silesiana-r2013-t8-n2/Romanica\\_Silesiana-r2013-t8-n2-s105-113/Romanica\\_Silesiana-r2013-t8-n2-s105-113.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Romanica_Silesiana/Romanica_Silesiana-r2013-t8-n2/Romanica_Silesiana-r2013-t8-n2-s105-113/Romanica_Silesiana-r2013-t8-n2-s105-113.pdf)

representada por la figura del padre, en este caso de Joaquín Camino, de la novela *No se lo digas a nadie* frente a los padecimientos del niño y después joven protagonista de la novela. Propone:

“En *No se lo digas a nadie*, el verdadero problema no es la homosexualidad como tal, sino su reconocimiento público, que supone una amenaza al *status quo* socio-político-económico. Desde la perspectiva de la masculinidad hegemónica apegada al concepto tradicional del rol de género, admitir públicamente la posibilidad de la homosexualidad equivaldría a “aceptar una feminización que simbólicamente denigra al varón y lo inhabilita para el ejercicio de la función pública, la representación y la autoridad” (Ruiz-Bravo 250—25)” (p.110)<sup>68</sup>

Concluye:

“Bayly se sirve de una forma fácilmente asimilable, que no siempre consigue escaparse, por otro lado, de un costumbrismo exagerado, en la que combina rasgos tardíocapitalistas con otros específicamente latinoamericanos para rebelarse contra la sexualidad convertida en instrumento de dominación explotadora. Opta, en consonancia, por conceder al individuo el derecho a la autonomía personal, también en lo que concierne a la vida sexual” (p.112)<sup>69</sup>

A pesar de que la misma autora anterior aborde tres novelas que están fuera de nuestro análisis, a decir, *El cojo y el loco*, *No se lo digas a nadie* y *La lluvia del tiempo*, creemos necesario destacar que propone, por ejemplo, que la violencia aparece inscrita de manera indirecta en la clase alta limeña. Propone que estas novelas permiten:

“poner al descubierto algunos mecanismos que rigen a la sociedad peruana que, a pesar de las cada vez más marcadas características tardomodernas, es siempre una sociedad de estructura profundamente tradicional” (p.125)<sup>70</sup>

Pone en conexión, la autora, las propuestas de Freud, por un lado, y de Johan Galtung, con las novelas de Bayly. Aplica el concepto de violencia cultural, compuesto por el discurso machista y desarrollado en la novela *No se lo digas a nadie*. Propone, a su vez, aplicar el concepto de violencia estructural, a la novela *La lluvia del tiempo*. Expone las relaciones de dependencia entre política y televisión, y el poder de los intereses económicos. Cita a Galtung para explicar lo fácil que es identificar la violencia directa, y lo complejo que significa identificar las violencias estructural y cultural. Propone,

---

<sup>68</sup>Ibid.

<sup>69</sup>Ibid.

<sup>70</sup>Szymoniak, Ewelina (2015). *La faceta violenta de la sociedad peruana según Jaime Bayly* En *Violencia y discurso en el mundo hispánico. Género, cotidianidad y poder*. Versión digital en [https://books.google.cl/books?id=Bna\\_CwAAQBAJ&pg=PA125&lpg=PA125&dq=tesis+sobre+Jaime+Bayly&source=bl&ots=gNI1bt1jds&sig=ACfU3U1xxp8Ex4UHRWFvj890WAQPF4zqRA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiUrrCpkrHpAhWvGbkGHU20Dqk4ChDoATAAegQICBAB#v=onepage&q=tesis%20sobre%20Jaime%20Bayly&f=false](https://books.google.cl/books?id=Bna_CwAAQBAJ&pg=PA125&lpg=PA125&dq=tesis+sobre+Jaime+Bayly&source=bl&ots=gNI1bt1jds&sig=ACfU3U1xxp8Ex4UHRWFvj890WAQPF4zqRA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiUrrCpkrHpAhWvGbkGHU20Dqk4ChDoATAAegQICBAB#v=onepage&q=tesis%20sobre%20Jaime%20Bayly&f=false)

defendiendo las novelas de Bayly, que permiten detectar y combatir las estrategias de la violencia estructural y cultural, además de la violencia simbólica que agrega Bourdieu. Concluye:

“Una lectura de *El cojo y el loco*, *No se lo digas a nadie* y *La lluvia del tiempo* libre de prejuicios puede hacernos más sensibles a reconocer dichas estrategias”<sup>71</sup> (p.131)

A modo de síntesis de las críticas y análisis expuestos en este capítulo, creemos que detrás de la crítica que se ha escrito en contra de la narrativa de Jaime Bayly coexisten diversas tradiciones teóricas. Desde la perspectiva “literaria”, desarrollada por Robert Ruz por ejemplo, la crítica ha mirado con sospecha y desprecio la escritura fluida, directa, “facilista”, heredera de la narrativa reciente estadounidense, con fuerte retórica audiovisual. Entendemos estos ataques como la resistencia ante un tipo de narrativa que ya parece inevitable en el panorama del siglo xxi, es decir, la intervención del discurso e historias producidas por el fenómeno tecnológico de la televisión. Por otra parte, en los discursos detractores, se aprecia la participación de la adherencia a ciertos valores “modernos” que separan, tajantemente, literatura literaria de la literatura pop o light. En este sentido, se instala una valoración que entró en crisis cuando los “grandes discursos” se pusieron en duda a partir de la instalación del panorama posmoderno. También advertimos que parte de la crítica insiste en confundir la imagen televisiva con los protagonistas de las novelas. En este sentido, el discurso ideológico político acusa el liberalismo confesado del autor para criticar las reflexiones y escenas de las novelas.

De acuerdo a esta selección de artículos y comentarios, la crítica negativa también apunta al uso del escándalo y la provocación como dispositivos que buscan exclusivamente ventas y fama. En este sentido, se desentienden de las novelas como objetos de análisis y enuncian juicios que aquí entendemos como expresiones de gusto o adhesión. Insistimos, con esto se confirma la perspectiva moderna de despreciar la cultura de masas y el objeto televisión como portavoz de una determinada cultura, es decir, desentenderse de las novelas y, al mismo tiempo, validar exclusivamente lo que se entiende como cultura de elite. Por lo tanto, se exponen elementos extratextuales como los efectos en el mercado y limitan sus ataques a la figura televisiva como factor del éxito editorial.

---

<sup>71</sup> Ibid.

Desde nuestra perspectiva analítica, nos adherimos a la breve serie de críticas que abordan las novelas desde el rescate de la figura subversiva de los protagonistas, especialmente sus declaraciones y relatos que despliegan homosexualidad, aventuras, confesiones que increpan a una sociedad conservadora, marginadora, de exclusión. Nos interesa establecer conexiones con los abordajes sobre la construcción de la novela que privilegian el análisis del diseño de la trama, el valor de la escritura que combina oralidad y los usos de los discursos televisivos. En este sentido, los análisis que profundizan y proponen una mirada fundamentada en las novelas como discursos artísticos, son los que han sido escritos por teóricos y críticos de literatura, es decir, Morino, Pluta, Ruz, Ruiz, entre otros. Y aquellos que han denostado con sus comentarios y publicaciones en revistas, son propuestas de otros escritores. En esta clasificación, destacamos, por un lado, el análisis académico que propone hallazgos y, por el otro, el juicio como lectores y escritores como una convivencia de discursos críticos. Aquí, en esta tesis, se opta por escaso, exhaustivo y esclarecedor análisis académico.

La forma de las novelas no solo exhibe un narrador que duda y desde esa posición expone un mundo que también parece frágil en cuanto a verdad única, racionalidad para actuar, equilibrios o armonías para exponer, y exponerse, las acciones ajenas. La inestabilidad de las emociones se parece a la inestabilidad de los gestos y encuentros entre personajes. Lo que se mantiene como permanente son los espacios en los que se habita y los entuertos en los que cae, llega y se escapa el protagonista. La calle, el restorán, el trabajo y la casa están ahí, para enmarcar la actuación humana de los personajes. La población que analiza y publica, entonces, también se integra en una comunidad que podría calificarse con algunos de los elementos que nos permiten comprender al discurso de Bayly. En un excelente libro sobre literatura reciente y la aparición, novelesca y televisiva de la homosexualidad en la narrativa, aparece la figura de Bayly, como lo indica el siguiente comentario:

“Al peruano Jaime Bayly hasta cierto punto puede llamársele el cronista de la alta sociedad peruana en su tránsito hacia Miami”<sup>72</sup> (p.65) “El autor mismo no presenta sus novelas como Gran Arte, pero

---

<sup>72</sup>Balderston, D. y Quiroga, J (2005). *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Libros de Rojas. Buenos Aires.

tampoco cree que sean simple basura. Ocupan más un bien un registro medio un poco difícil de conceptualizar: pertenecen a una especie de cultura “transnacional”, hablan abiertamente de la homosexualidad en formas en las que esta no sería abordada (...) Son más novelas en las que el autor (siempre en primera persona) medita acerca de su abyección, y lanza su abyección como máscara” (p.67)

Afirman los autores que Bayly pone énfasis en la ironía y crítica a instituciones sociales que amparan su condición de famoso televisivo y la clase social en la que habita, una crítica en función de la consolidación de esa sociedad conservadora, sólida en su comodidad de privilegios económicos, que reacciona de manera violenta frente a la diversidad, en contra de la diferencia que se expresa cuando aparece un sujeto homosexual. Nos llama la atención el análisis que combina, casi con equilibrio, la figura televisiva con la figura ficticia de los narradores. Destacamos de este intenso ensayo, *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*, la certera mirada que se posa sobre la dinámica de ambigüedad en cuanto a la construcción de una imagen difícil de precisar. De acuerdo a las posibilidades que proveen conceptos y teorías modernas, la identidad como unidad y coherencia por ejemplo, a través de la figura de Bayly, cuestiona y complica. Advierten los autores:

“Bayly termina siendo más insidioso: es esa supuesta normalidad o normatividad que te recuerda en todo momento que es posible ser una máscara, y que la identificación puede estar ahí: en el hecho de pasar o no pasar, de parecer heterosexual y normativo y no serlo. (...) Bayly quiere producir la máscara, pero produce a su vez la incómoda (y distinta) sensación de que detrás de la máscara no hay máscara que decodificar” (p.71)

En esta línea de rostros superpuestos, rescatamos la imagen de máscaras que se organizan, se exponen, sirven de metáfora para explicar el funcionamiento de la autoficción en la configuración del protagonista. Se intensifica, siguiendo nuestra tesis, con la confusión de rostros que están en más de un lugar al mismo tiempo, a decir, televisión, novela, periódicos y, si la casualidad novelística diseña, en alguna calle de Miraflores, Key Biscayne o el barrio de Belgrano. En cierto modo, se asume una especie de “barroquismo mediático” que proponen los autores, el ‘héroe de las múltiples caras’.

Se nota, entonces, que la revisión crítica que estamos releendo exhibe conexiones directas con el contexto en el que se escribió ‘La narrativa joven’, denominada así por varios escritores y críticos de la ficción literaria. Tuvo su apogeo, de lectores, editoriales y efectos en una incipiente globalización tecnológica virtual. En un artículo más o menos

panorámico, el novelista Max Palacios deja pistas para entrar a la comprensión del momento histórico y social con la siguiente afirmación:

“una literatura posmoderna, desideologizada y sin compromisos políticos ni sociales.”<sup>73</sup>

Propone también que la camada joven, y sus novelas, heredan el ambiente social, terror y crisis económica, que dejaron los años ochenta. Además de recibir las sombras que iluminaron con las narraciones de Vargas Llosa, Bryce y Ribeyro. Bayly, en palabras de Palacios:

“a) la representación del mundo de la clase media alta con sus excesos y defectos, como son la doble moral, la hipocresía, el racismo y la discriminación, aspectos pocas veces abordados a nivel literario, b) el acertado manejo de los diálogos que configuran a sus personajes; y, c) la introducción del humor y la ironía como crítica social, siguiendo la tradición de Bryce Echenique”

Se recomienda revisar la síntesis que propone para la comprensión panorámica de esa literatura que vio aparecer a Bayly como un joven que recién se instala como novelista y, también, integra líneas de temáticas, posturas frente al poder y la sociedad, lenguajes, tipos de sociedad, visión de sujeto que coinciden con otros escritores de la misma época. Temas y personajes que seguirán, en los otros escritores y en el mismo Bayly. El retiro de las denuncias sociales y el enfoque en el sujeto desamparado persiste aún y también aparece como un desafío para quienes reflexionan sobre el lugar de lo político, porque esta novelística sigue exponiendo interacciones sociales, encuentros y desencuentros, es decir, persiste otra socialización, la otra plaza pública. En otras palabras, varios de los artículos consultados sugieren que la adaptación del concepto polifonía se encarna en la variedad de discursos sociales, y estéticos, que, de alguna forma, se instalan como versiones individuales, subjetivísimas, expresadas con altos grados de liberación y, con eso, se pronuncian, sutilmente, declaraciones intensamente políticas, diseñando un tipo humano que no deja de ser habitante de conexiones y diseños sobre el otro, la otra. En este sentido, la imagen de individuo complejo, compuesto por irracionalidad y emociones, reflexiones y una escritura impúdica, frivolidad tal vez, esta figura se integra con otras y así, creemos, se renueva la reflexión sobre lo político, lo social.

---

<sup>73</sup>Palacios, Max (2006). ¿Y AHORA K PASA, EH? (Un acercamiento a la narrativa joven de los 90s). Digital en <http://amoresbizarros.blogspot.com/2006/08/y-ahora-k-pasa-eh-un-acercamiento-la.html>

Un tema relevante que organizó este capítulo de revisión bibliográfica fue la imagen de un autor que ha provocado diversos discursos críticos. La figura de habitante de una ciudad que se muestra en esa doble constante de amor-odio, arcadia y horrible. También se instala la fuerte, y persistente imagen del protagonista homosexual que padece, goza y sintetiza, la reacción social frente a las expresiones de lo diferente y, también, la oportunidad de que la exposición de la intimidad de un sujeto que se emociona, se divierte, se angustia, expresa ira, es decir, se exhibe y con eso conecta, o propone, dimensiones de lo político, usos del cuerpo, el dolor por ejemplo, y la importancia que se le otorga al placer. La imagen de la homosexualidad se propone también como representación de antihéroe porque contradice, se opone y luce acciones y discursos que se enfrentan, y reciben, a los discursos hegemónicos de una sociedad, y cultura, más acostumbrada a la exclusión, al desprecio, a la hipocresía que a la comprensión, inclusión o al protagonismo de los afectos.

Volvemos necesariamente a la publicación de Robert Ruz, *Contemporary Peruvian narrative and popular culture: Jaime Bayly, Iván Thays and Jorge Eduardo Benavides*, ya que consideramos que su estudio nos permite sintetizar varios de los análisis y comentarios que aparecen en esta antología de textos críticos. Por ejemplo, Ruz pone en interrelación las dimensiones de alta y baja cultura, reconstruye el panorama social que envuelve las narraciones de tres autores representantes de un momento histórico, social y subjetivo, por supuesto, una década marcada por crisis, terrorismo y posterior ruptura con las literaturas anteriores en el Perú. Entre los autores Thays y Benavides, se rescata la figura de Bayly como imagen de homosexual que tiene éxito, descoloca a la crítica porque, según nuestra comprensión, por un lado se le deja el vacío de interés según la academia y, por otro, sus novelas ponen en circulación temas sociales, íntimos, que iluminan y representan el choque, y transformación, de las fuerzas represoras de una cultura frente la aparición de sujetos que activan cambios. En este sentido, Ruz nos recuerda una de las matrices más intensas de la posmodernidad cuando declara que su narrativa se instala en una frontera amplia entre alta y baja cultura, incluso se proponen no hacer distinción entre estos dos registros.

También se destaca la presencia de un lenguaje que se aparece experimental y, simultáneamente, refiere a los usos directamente adaptados del habla limeña. En este trance, una de las tesis de Ruz ilumina nuestro análisis. La administración de la voz del narrador, y protagonista, se compone con las voces de otros y otras, configurando polifonía por un lado y, también, estableciendo un soporte ético que involucra los discursos horizontales, y las relaciones con las imposiciones verticales que presentan la tradición de los autoritarismos, en la sociedad y en el reducto íntimo de la familia. Esta dinámica consolida la persistente ambivalencia de la narrativa de Bayly, a decir, la convivencia entre un discurso que estaba acallado, no solo homosexual sino frívolo y mass mediático frente a la tradición literaria que había marcado a la literatura local y remece en el fondo de la sociedad limeña. Aparece y se convierte en fenómeno literario, social y mediático, al mismo tiempo de provocar el interés en algunos estudios críticos.

En fin, la crítica no ha insistido mucho en la relación directa de la novelística Bayly con la risa y las reacciones, o tácticas, que utilizan los protagonistas analizados, por ejemplo, el nivel emocional y afectivo como dispositivos de la trama y del diseño de los vínculos entre personajes. Las tensiones entre uno y los demás también han sido nombradas de pasada y aquí también atraen, porque llevan a teorizar sobre el sistema comunicativo expuesto en las narraciones seleccionadas y nos invitan a ver orgánicas sociales que implican, por ejemplo, relaciones generacionales, con padre y madre e hijas, intermediadas, por ejemplo, por el fenómeno de la televisión, a partir del uso analítico del giro afectivo. Relaciones marcadas por el afecto amoroso y efectos, como las dinámicas con Sofía y Martín, y amantes ocasionales en *El canalla sentimental* y la fuerza del deseo sexual, y sensual, que muestran a Barrios frente a Mariano, y las otras aventurillas. O, además, las escenas donde los protagonistas se encuentran con personajes eventuales, públicos, en la calle o en ‘no lugares’, ahí se confunden, otra vez, esos principios modernos de la privacidad, el contrato social y las fronteras de lo íntimo se caen siguiendo, tal vez, el eco de la caída de otros muros. En este sentido, esta colección crítica no ha visto el efecto de la televisión como invitada reciente en la aventura narrativa, las consecuencias de la fama como elemento que diseña los personajes y sus posibles conexiones con la gente común que se instala frente al computador o teléfono, internet, en la cámara web. En esos encuentros,

en las novelas analizadas, se instala la conexión entre virtualidad y realidad en un mismo instante, luego se desestabiliza la concepción de lo real, de lo ficticio, de lo virtual, y esta confusión queda como desafío epistemológico. Y conectado con todo esto, el protagonismo de las emociones y lo sentimental como movimiento constante que usa lo kitsch o cursi, lo exagerado y repetido, la expresión de lo silenciado y, entonces, el valor renovado de lo melodramático como modo de habitar en la ficción y, tal vez, lo social latinoamericano.

En cuanto a las críticas que cuestionan la condición cursi o kitsch de las novelas de Bayly, nos proponemos complementar esas interpretaciones a partir de las propuestas teóricas que dan cuenta del ‘giro afectivo’, por un lado, y del discurso del melodrama, por el otro. A partir de una revaloración de las emociones y los afectos, analizamos las novelas seleccionadas y establecemos conexiones con el concepto de ambigüedad que defendemos en esta tesis. En este sentido, el despliegue de confesiones y reacciones frente a los otros personajes, los protagonistas expresan y relatan escenas que analizamos a partir de las propuestas teóricas sobre emociones que son desarrolladas, como inauguración de esa reflexión, por el texto de Guattari *Caosmosis*, del año 1992. Seguimos, además, las propuestas del sociólogo francés Michel Maffesoli y las nociones de vínculo societal, tribus posmodernas, ritos e identificaciones, entre otros. Seleccionamos, además, la sistematización que presenta Mabel Moraña en su exposición sobre el giro afectivo. Para el análisis de las novelas de Bayly como modo melodramático, revisamos propuestas de Martín Barbero y los efectos de los medios masivos de comunicación en la formación de lo que, antes, Monsivais propone como ‘educación sentimental’ a través del cine, la radio y la televisión para la cultura latinoamericana. También revisamos las propuestas sobre el melodrama, desarrollado por Herlinghaus, y por Peter Brooks con el ‘modo melodramático’. En este sentido, reconocemos aspectos importantes del melodrama en las aventuras relatadas por los narradores protagonistas de las novelas y de las emociones y afecciones en la organización de la trama y en el diseño de encuentros y desencuentros que, en esta tesis, utilizamos para comprender tipos de sujetos que aparecen en las novelas y, además, la propuesta estética que despliega el autor peruano en sus narraciones.

Un tema periférico que se desarrolla en la crítica hacia la narrativa de Bayly es la movilidad de los protagonistas entre su Lima habitual, la vida en Estados Unidos y sus recorridos por diversos países del continente americano. Además de sus éxitos de venta en España. Todo esto, conectado o confundido con la figura televisiva del autor. A partir de estos abordajes, nos proponemos complementar esa revisión crítica, y escasa, a partir de la discusión sobre literaturas locales, nómades, transnacionales o antinacionales. Revisamos, por lo tanto, algunas teorizaciones sobre este fenómeno de adaptación posmoderna con la que dialogan las narraciones analizadas. En este sentido, por ejemplo, proponemos conexiones con las reflexiones de Fernando Aínsa sobre las literaturas nómades y de Josefina Ludmer sobre literaturas antinacionales, por ejemplo. También reflexionamos sobre los procesos migratorios y las transformaciones sociales que se proponen en las publicaciones de Maffesoli y sus conceptos de identificación, nomadismos, por un lado, y por el otro, consideramos algunas reflexiones sobre los procesos de globalización que proponen Giddens, Baumann, Mezzadra, Maaluf, y el mismo Maffesoli (la bibliografía aparece al final de esta tesis y se profundiza en el capítulo temático y de análisis respectivo).

En síntesis, nos proponemos analizar tres temáticas organizadas con conceptos que se oponen y que, según nuestro estudio, establecen relaciones ambiguas entre estos opuestos. A decir, el tema de la identidad y de las identidades, de lo nacional o de lo transnacional, en primer lugar. El tema de los conceptos de autor y protagonista, en segundo lugar. Y el tema de las emociones como dispositivo que actúa en el diseño de los protagonistas y de sus aventuras. La inestabilidad, los cambios de ánimo y las conexiones afectivas provocan efectos en los discursos íntimos de los protagonistas, en sus decisiones, por ende, en la trama de las novelas. En este sentido, la ambigüedad en el funcionamiento del registro emocional. Instalamos nuestro análisis en los cambios emocionales y los movimientos de los afectos, y afecciones, en ambos protagonistas, y en sus relaciones con los demás personajes. Por ejemplo los vaivenes que se exhiben en los vínculos con las parejas o ex parejas de ambos protagonistas. Estos cambios, para nuestra tesis, aparecen como ambiguos y dan cuenta de personajes que exponen emociones opuestas, la rabia y la alegría por ejemplo, proponiendo una imagen de sujeto que podemos denominar integral.

También queremos destacar el artículo *El aprovechamiento de la conversación en tres obras de la narrativa actual*. La profesora Pluta desarrolla de manera ingeniosa, fundamentada, la aparición de géneros discursivos en una de las conversaciones telefónicas que mantiene Gabriel Barrios con, o contra, la madre de su enamorado Mariano. Destaca la intervención del lenguaje, uso veloz y concreto, reproducción directa de la oralidad en función de la exposición de las relaciones entre los sujetos que se conectan en las narraciones latinoamericanas de fin de siglo. Defiende, en esta línea, el doble sentido de las frases, la representación ideológica puesta en los diálogos significativos y, también, los usos creativos del lenguaje. En el caso de Bayly, analiza un diálogo de *La noche es virgen*, elogia el uso del habla expresada y el habla silenciada por parte del narrador. A partir de la administración del concepto ‘inferencia pragmática literaria’, destaca la orgánica y exposición de diferentes niveles de discursos en un diálogo breve. La polifonía se exhibe y, al mismo tiempo, expone choques que representan distancias generacionales, sociales, de género y otros prejuicios. También destaca la capacidad de la narrativa, de Bayly, para decir lo no dicho, para componer un relato breve donde las palabras expresadas conviven con los silenciamientos. En el caso de Barrios, los enunciados desde la televisión, la vulgaridad y grosería, sobre todo sexual, aparece y reacciona frente a las palabras de la señora madre, y represora sermoneadora, que al otro día expulsará al joven famoso de su casa. Pluta concluye:

“El narrador de Bayly comenta, y por lo tanto analiza, las palabras de los demás, pero no lo hace con un temple impasible y sistematizador, sino que relata acaloradamente su participación, dando cuenta de sus emociones. / Hemos visto como la agresividad suscitada por el interlocutor se canaliza hacia adentro. (...) Lo que resulta literariamente *rentable* es, como hemos visto, la representación de lo inhibido: el aspecto anti-comunitario del discurso civilizado.”<sup>74</sup> (p.285)

En la serie de tres conferencias convertidas en libro *Realidad y ficción en la literatura de Jaime Bayly*, se transcriben las exposiciones de tres autores, además del discurso de Jaime Bayly, *El dios confundido*.<sup>75</sup> En este encuentro realizado en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, los escritores Alonso Cueto y Arturo Fontaine

<sup>74</sup>Pluta, Nina (2004). “El aprovechamiento de la conversación en tres obras de la narrativa actual. Versión digital <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1079037>

<sup>75</sup>Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (2018) Versión digital en <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/624745/Realidad%20y%20ficción%20en%20la%20literatura%20de%20Jaime%20Bayly.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Primera edición, año 2000.

dan cuenta de las implicancias literarias de la narrativa de Bayly. El psicoanalista Moisés Lemlij, por su parte, en su conferencia *Realidad, verdad y ficción* elogia la literatura de Bayly por su valentía y desparpajo expuestos en una narrativa que, con la fuerza de la imaginación infantil, dice, logra dismantelar y enfrentar sistemas represores de la sociedad en la que ambienta sus historias. Alonso Cueto desarrolla los temas de la sátira y el humor en la literatura peruana, desde sus orígenes, como estrategias discursivas para enfrentar la hipocresía y otros defectos de la sociedad, específicamente limeña. Propone:

“Me parece que hay una desesperación humorística, una vulnerabilidad risueña en la obra de Bayly. Sus personajes son aventureros del placer que siguen buscando, pero que también han perdido las esperanzas en algún valor al cual aferrarse. Su manejo del lenguaje oral es uno de los logros más importantes que haya alcanzado un escritor en lengua española hoy día. La calle, los escenarios nocturnos, el sexo son claves en el camino a una sinceridad y un desenfado ejemplares en una sociedad aparentemente inhibida, formal y cautelosa. Pienso que en su obra hay una valentía que nos ha servido a todos para entendernos un poco más estos últimos años.” (p.27)<sup>76</sup>

Por su parte, el escritor chileno Arturo Fontaine recorre la narrativa de Bayly y se detiene en el tema de la construcción de discursos estéticos a partir de la vida del autor. Elogia la permanente provocación hacia la confusión entre los planos de la ficción y lo real, a propósito de la fama sobre todo y, también, propone que esta confusión actúa como una estrategia para enfrentar la hipocresía:

“lo interesante de Jaime Bayly radica en que torea los hechos para reconducirlos a la ficción, para trastocarlos y para trasmutar esa misma curiosidad biográfica en un hecho de ficción.” (p.38)<sup>77</sup>

Jaime Bayly, en la misma publicación, confiesa que intenta explicar porqué escribe. Como una especie de arte poética, o prosaica, el autor expone la serie de reflexiones que giran en torno a su escritura. Remite a los temas que han marcado su literatura, enfocándose en las relaciones entre biografía y novela, por ejemplo, en la función de la literatura y en los efectos que provoca la escritura en él mismo:

“el escritor es también, además de un camaleón y un dios confundido, un aguafiestas, un espía, un agente infiltrado, porque la suya es una tarea frecuentemente incomprendida: observar, con mínima perspicacia, todo cuanto acontece a su alrededor; registrar, minuciosamente, eso que ocurre en sus narices —y, sobre todo, a sus espaldas— tomar nota de todo ello; robarle información valiosísima a la realidad; tomar posesión de secretos altamente confidenciales” (p.16)<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup>Ibid.

<sup>77</sup>Ibid.

<sup>78</sup>Ibid.

En síntesis, según la crítica revisada, hasta ahora, confirmamos que hay que volver a mirar en la narrativa de Jaime Bayly, y explorar. Se consolida esto con la importancia del humor, protagonista de *El canalla sentimental* que, en esta tesis, incorporamos en la revisión que se encarga nomadismos y el uso de la risa, por un lado, y de la orgánica del discurso novelesco, por otro. Dos niveles inseparables, por la fuerza confesional del discurso, por la aventura íntima y personalista que se expone y, sobre todo, porque aquí se trata de organizar las influencias, a modo de diálogo e iluminación de zonas alegres, defendidas por el protagonista cuarentón. Y, para usar una imagen de comentario crítico cargada de melancolía y gracia, las palabras de Bolaño sobre las novelas de Bayly:

“a Bayly hay que exigirle lo que él ya nos da: el oído más portentoso de la nueva narrativa en español, una mirada a menudo conmovedora que se mira a sí misma sin autocomplacencia y que mira a los otros con humor e ironía y también con ternura, una ternura de superviviente evocadora de un tiempo que ya pasó”<sup>79</sup> (p.305)

---

<sup>79</sup>Bolaño, Roberto (2004-2009). *Notas alrededor de Jaime Bayly*. En *Entre paréntesis*. Anagrama, Barcelona.

## II. Las novelas como expresión del realismo emocional o las luces tensas que arroja el modo melodramático.

“Luego hablamos de cualquier cosa que no sea dolorosa:  
de la fiesta sorpresa que le daremos a Camila esa noche,  
de las cosas que me quitaron en el control del aeropuerto en Miami,  
del hurón de Lola, que se suicidó,  
de las pequeñas novedades familiares”. **Bayly**

La narrativa de Jaime Bayly expone la apertura del discurso ficcional hacia otros tipos de discursos, otros registros culturales. El rol de presentador de la televisión da forma a sus novelas, a los protagonistas, a los encuentros entre personajes, al diseño de la trama y de las aventuras. Esta condición se expresa a través de variedad de géneros que se exponen de manera fragmentada. Además de crónicas de viajes, artículos de opinión, breves relatos escritos en primera persona, las novelas analizadas utilizan, como predominio, el discurso confesional que se expone como un diario de vida. En este sentido, y en este capítulo de nuestra tesis, seguimos el predominio del registro confesional y nos enfocamos en los cambios de estados de ánimo expresados por ambos narradores y en las relaciones afectivas que se cuentan en los breves relatos que organizan las dos novelas analizadas.

Cada episodio aparece como la evidencia de un sujeto que susurra confesiones, es decir, expone sentimientos, reacciones emocionales, afecciones y, además, un listado de acciones que se convierten en aventuras cotidianas y otras extraordinarias, marcadas por la fama televisiva del protagonista. Desde el ejercicio de un contrato social que se convierte, en muchas ocasiones, en pacto societal<sup>80</sup> Maffesoli explica:

“hay una poética de la banalidad, poética que entraña una carga de intensidad. Por mi parte, veré ahí una reserva de energía societal de donde se nutriría, para sustentarse, la socialidad de base. Especie de capa freática invisible pero necesaria -y cuanto- para la perduración colectiva. R. Caillois habla, en otro contexto, de "la aventura de la monotonía" (p.59)<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup>Maffesoli, Michel (2001). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Paidós, Buenos Aires. En este libro propone la existencia de vínculos y conexiones sociales que transitan ‘debajo’ o más allá de los poderes económicos y políticos. En esta tesis, nos adherimos a esta propuesta.

<sup>81</sup> Ídem.

Entendemos que las relaciones entre los sujetos se presentan como vínculos emocionales, sensoriales, de reconocimiento y, retomando a Guyau, de confusión entre un yo y otro-otra, provocando nosotros-nosotras. En el espacio cotidiano se reconstruye y practica lo que Maffesoli denomina “centralidad subterránea” que explica como aquello que está a la base de una sociedad y que lleva a sus habitantes a detenerse y a activarse. Desde ahí, propone el sociólogo francés, la noción de pacto societal, para destacar los encuentros directos, marcados por la cercanía entre sujetos, por la percepción inmediata, por el intercambio de emociones y los vínculos que reúnen, por ejemplo. Propone, entonces, un giro o recuperación de lo sensorial y emocional para los encuentros y convivencia social, en paralelo al contrato social, marcado por leyes y la racionalidad funcional. En el caso de nuestros análisis y para nuestra tesis, los afectos y emociones, inestables que van y vuelven, actúan en un espacio societal, ya que se están intercambiando expresiones de afecciones, provocando y recibiendo emociones. Revisamos estos movimientos en las novelas analizadas.

Ambas novelas relatan los movimientos y viajes de los protagonistas, exponen choques, encuentros, coincidencias, exclusión o integración entre ambos protagonista y los demás personajes a partir del diseño permanente de lazos de conexión. En otras palabras, la figura del protagonista, su lenguaje, la orgánica de la trama se comprende a partir de la fuerza de los afectos, expresada a nivel confesional por los narradores o en diálogos con otros personajes. Discurso confesional en el que se expresan opiniones, juicios, breves análisis de situaciones, temas, se presentan los personajes y vínculos, luego se describen las reacciones de otros y otras personajes presentes en las novelas. Para analizar esta temática, especialmente el tipo de narrativa y construcción de la novela, recurrimos a las propuestas sobre el género melodramático, o modo melodramático, por un lado, y, para analizar las relaciones entre los protagonistas con los otros, nos servimos de las propuestas teóricas de lo que ha llegado a entenderse como el giro afectivo.

Nos proponemos analizar este sistema de relaciones y expresiones que relatan las voces narrativas, Barrios y Baylys. Fundamentamos este foco de investigación en la necesidad de comprender el tipo de sujeto, o tipos de sujetos, y de sociedad que está

mostrando el autor Jaime Bayly. Destacamos, también, que sus novelas aparecen como territorios fértiles para la reflexión sobre las emociones, afectos y vínculos, especialmente porque sus aventuras se concentran en las vidas íntimas, en los espacios privados y en encuentros públicos, administrados por una visión de mundo que también aparece como uno de los efectos de estos vínculos afectivos.

Desarrollamos nuestra investigación apuntando al territorio común de encuentros y desencuentros, episodios eventuales o relaciones que se mantienen en el tiempo. Idelber Avelar propone un concepto y funcionamiento similar al que nosotros usamos: “subrayar el carácter *material, social* de lo que se deja aludir con la noción de afecto”<sup>82</sup> Entre los motivos de esos vínculos, los protagonistas Barrios y Baylys instalan el interés e importancia del dinero como uno de los motores principales de sus acciones. Lo anuncian los personajes, lo confiesan y saben los protagonistas, se lamentan o se jactan. Barrios por ejemplo:

“y yo saqué los dólares de mi rica cuenta que seguía engordando porque la tele deja plata, corazón (deja plata pero te haces famoso y entonces te estás perdido porque ya no la puedes disfrutar tanto), y le di la plata a mariano y él me agradeció emocionadísimo y me dijo que se iba a comprar una guitarra marca no sé qué chucha, importada, la más bacán” (p.155)

También Baylys.

“Trabajo pero detesto hacerlo y sólo lo hago animado por una secreta ilusión, la de reunir suficiente dinero como para no tener que trabajar más. No trabajo entonces con ganas, disfrutándolo, encontrando en ello alguna forma de dignidad o nobleza que me redima de mi abrumadora mediocridad.” (p.15)

En ambas citas, el dispositivo dinero funciona en relación a dos temáticas fundamentales, el vínculo amoroso y lo laboral. En ambos relatos, se rodea, el dinero, con términos propios de la emocionalidad que actúa, aquí, para reseñar reacciones que dan cuenta de su protagonismo. Las confesiones de ambos narradores dan cuenta de la materialidad del objeto dinero y, al mismo tiempo, expresan las consecuencias emocionales. Primero, alegría en Barrios, en algunos capítulos más tarde, se convierte en decepción, ya que su enamorado Mariano no comprará la guitarra ni devolverá el dinero. En el caso de Baylys, la cita da cuenta de resignación y expresa una especie de mirada de sí

---

<sup>82</sup> Avelar, Idelber (2012). *Alegorías de la derrota*. Versión digital en <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias-de-derrota-la-ficcion-postdictatorial-y-el-trabajo-del-duelo-idelber-avelar.pdf>

mismo que termina confesando la “abrumadora mediocridad”. Expresa ilusión y, al mismo tiempo, sitúa al dinero como medio para un objetivo que solo puede alcanzar viviendo en un estado desgastado, sin disfrute, una especie de castigo.

A través del análisis de discursos que expresan ambos narradores sobre los temas, personajes, conceptos o actos que los afectan a ellos, o a los demás personajes, nos proponemos abordar el lenguaje agresivo, irónico y con fijaciones en la genitalidad grotesca del Gabriel en *La noche es virgen* y también las confesiones que se expresan con la risa alegre, aceptación cínica y consuelo solitario en el Bayliss de *El canalla sentimental*. Analizamos, entonces, la tensión que se instala entre personajes a partir de la intervención de los afectos y emociones que los conectan. Debemos dejar registro de que las teorías que orientan nuestro análisis, y rescatan los afectos y emociones, son las propuestas de Martín Barbero, Herlinghaus, Deleuze, Brooks, Maffesoli, entre otros, quienes hacen una especie de viaje al pasado y recuperan anacronismos, la moral oculta, residuos sociales, lo que la modernidad dejó sumergido bajo la marea racional.

### **Conceptos y aplicaciones:**

Mabel Moraña, en su “Caja de herramientas”<sup>83</sup> declara la dificultad para definir afecto pero destaca y revisa la multiplicidad de significados. En este sentido, aquí nos adherimos al concepto y funcionamiento de ‘devenir’, que toma de Deleuze, por un lado, donde destaca la inmanencia y movilidad del encuentro entre sujetos. En este mismo artículo, Moraña presenta un excelente recorrido por la historia conceptual y teórica de los estudios sobre las emociones, lo que presenta como ‘giro afectivo’.

En cuanto a nuestra elección teórica, activan nuestra decisión las propuestas de Maffesoli y su visión de sociedad a partir de la interacción directa entre sujetos. La sistematización de la convivencia y encuentros, o desencuentros, lejos de la teoría idealista, permite, para nuestros intereses, enfocar las reacciones de los participantes en diferentes escenas en las novelas analizadas. En este sentido, el pensador francés centra sus análisis y

---

<sup>83</sup>Moraña, M. y Sánchez, I. (2012). *El lenguaje de las emociones. Afecto cultura en América Latina*. Iberoamericana Vervuert, Madrid, Frankfurt.

conceptos en el contacto social y en los vínculos que reúnen a los sujetos en interacción. En esta línea, conectamos la “religancia comunitaria” que defiende Maffesoli<sup>84</sup>, y sus efectos emocionales, con las reflexiones de Bajtín. A decir, la risa y la seriedad, en el sentido de expresividades que dan cuenta de los vínculos y la relación jerárquicas de estos vínculos. Además de desarrollar estas temáticas en su libro sobre Rabelais, Bajtín hace propuestas en varios fragmentos de capítulo “De los apuntes de 1970-1971” de su libro *Estética de la creación verbal*.

Las propuestas de estos dos autores se conectan con los discursos que vamos desarrollando durante este capítulo dedicado a las emociones, afectos, vínculos y que, según nuestra tesis, funcionan de manera ambigua. Las conexiones entre los protagonistas y demás personajes se describen en diferentes contextos que dan cuenta de vínculos que cambian, que se muestran inestables. Un ejemplo evidente es el discurso del pasado que enuncia Baylys en *El canalla sentimental* sobre la suegra. Al principio, se exhibe una relación conflictiva y agresiva, luego de años, se presenta una escena, en un aeropuerto, donde la amabilidad y una preocupación maternal, por parte de la suegra, reemplaza todo ese pasado beligerante y problemático. A partir de este ejemplo, entonces, también debemos destacar como una información medular en nuestra investigación: las relaciones que Bayly expone en sus novelas se instalan en los espacios íntimos y privados de la vida familiar, de pareja o parejas y, por último, el espacio laboral. El rol de animador de televisión, en ambos protagonistas, define o circunscribe el vínculo eventual que se narra en espacios públicos, con otros personajes desconocidos.

Por otro lado, usamos la definición o funcionamiento que hace Deleuze para la tríada percepción, afecto y concepto. Nuestro foco es el afecto:

“igualmente el concepto no es inocente: modifica una potencia de existir; pudiendo disminuirla o aumentarla. Eso es un afecto.”<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup>Varios de los conceptos que usaremos son sistematizados en el libro Maffesoli, Michel (2009). *El reencantamiento del mundo*. Versión digital <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBReadResourceServlet?rid=1KGPC70J2-5940W8-3G2>

<sup>85</sup>Deleuze, Gilles (2004). Clase de Deleuze 1983. Versión virtual en <http://clasesdeleuze.blogspot.com/2009/04/clase-de-deleuze-1983.html>

Nuestro análisis busca enfocar las afecciones, en las interacciones narradas, los contextos eventuales y los que marcan la repetición de lo cotidiano. De ahí el valor de las aventuras en las habitaciones cerradas con otros y otras personajes cercanas que habitan en los vínculos íntimos. En este sentido, la intervención de los mass media forman los vínculos entre Barrios y Baylys con otros personajes, especialmente en los espacios públicos. Los espacios de lo público y lo íntimo se exponen con diferentes intensidades emocionales y afectivas, por lo tanto, nos sirven para reflexionar sobre la novelística de Bayly como una narrativa que resalta la dimensión emocional. Analizamos, entonces, la aparición de personajes y el diseño de los protagonistas a partir de las relaciones, declaraciones y confesiones de afectos y emociones.

La otra línea teórica que ocupamos es la del modo melodramático. El discurso melodramático como género, o subgénero, nos sirve para describir y explicar que las novelas de Bayly aparecen como discursos que expresan la crítica, la sospecha y la denuncia frente a las instituciones modernas, los conceptos de la tradición, los decesos de algunas palabras que fueron ejes de, por ejemplo, los contratos sociales, las adhesiones políticas, la organización de jerarquías, el trabajo, la familia, la iglesia. Estas instituciones aparecen en ambas novelas como objetos de crítica ácida y ridiculización. Por un lado, los protagonistas reaccionan frente al trabajo, el matrimonio, la familia, la nación, la religión o iglesia. Tanto Barrios como Baylys expresan sus reacciones emocionales y, por otro, actúan funcionalmente en esas instituciones modernas. En este sentido, ambos protagonistas funcionan y elogian a la familia, el trabajo, la vida social. Por el contrario, también, critican y se lamentan, diseñando una actitud y discursividad ambiguas frente y sobre estas instituciones y relaciones.

Ambos protagonistas confiesan y declaran una especie de alejamiento y rechazo hacia esas instituciones. Con esto, se consagra la figura de lo individual, esa gran aparición central del capitalismo tardío. Tal como lo expresa Illouz, refiriéndose a la libertad personal, consumo y la postura frente a lo que denomina esfera productiva:

“la cultura posmoderna del capitalismo tardío articula una potente utopía del amor que promete transgresiones mediante el consumo del ocio y de la naturaleza. Entre las prácticas amorosas se

incluyen ritos de transgresión que se oponen a los valores de la esfera productiva y destacan la libertad personal, pero en última instancia dichos ritos se asientan en el mercado.” (p.25)<sup>86</sup>

Estas expresiones y conexiones sentimentales que se exponen en las novelas de Bayly son un campo fecundo para una reflexión sobre acusaciones, tensiones y conflictos entre la subjetividad expresada por los protagonistas, por un lado, y las instituciones, ritos y tradiciones modernas, por el otro. Se instala una relación ambigua entre modernidad y posmodernidad, a través de las confesiones afectivas en un diseño al modo melodramático. Rechazos críticos y aceptaciones inevitables se exponen de manera ambigua, diseñando tensiones de las que ambos protagonistas se aprovechan, se lamentan, celebran o se integran en lo que Maffesoli ha desarrollado a través de la noción de anomia.<sup>87</sup> Citamos:

“la figura de la anomia tan utilizada en la sociología durkheimiana, encuentra su riqueza analítica, sobre todo cuando nos referimos al continente americano, siempre y cuando se vea ésta opuesta a la interpretación clásica y se revise desde un enfoque, ya no marginal, ya no como el *outsider*, sino como la dinámica de lo no estable.” (p.11)<sup>88</sup>

El sociólogo galo conecta su propuesta conceptual con el territorio americano, describiéndolo como abierto a los cambios, a la crítica, con esto, practica las aperturas a nuevos espacios culturales, de ahí, afirma, su condición posmoderna. En este sentido, la entrada de las emociones y afectos a la reflexión teórica recupera lo que el mismo Maffesoli utiliza al rescatar el concepto de residuos, que, en esta tesis, relacionamos con las anacronías desarrolladas por Martín Barbero y Herlinghaus.

### **El modo melodramático:**

En el caso de Bayly, los protagonistas, y sus discursos, exhiben sus reacciones a través de expresiones emocionales frente a los otros, es decir, se propone una permanente dinámica que expresa la integración de la ética en el discurso estético. Recuperamos la expresividad de lo polémico de la polifonía bajtiniana que explica a partir de la escritura de Dostoievski: “se inclinaba a percibir las etapas mismas en su *simultaneidad*, a *confrontar* y

---

<sup>86</sup>Illouz, Eva (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz Editores, Buenos Aires.

<sup>87</sup>Ver, especialmente, el desarrollo del concepto de anomia en *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas* (2001). Paidós, Buenos Aires.

<sup>88</sup>*El tiempo de las tribus El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas* (2004). Versión digital, <http://www.um.es/tic/LIBROS%20FCI-II/Maffesoli%20Michel%20-%20El%20Tiempo%20De%20Las%20Tribus.pdf>

*contraponerlas dramáticamente*<sup>89</sup> (p.48) en el caso de Barrios, sus confesiones afectivas reclaman, critican y enuncian grotescamente, la rabia que le provocan el rechazo social y la incomprensión de los demás ante sus deseos de anonimato, por ejemplo, o el deseo permanente de vivir públicamente su amor homosexual. En el caso de Baylys, sus reacciones discursivas adquieren un tono más sereno, de aceptación a través del humor y, como lo repite constantemente, la escritura de la novela *El canalla sentimental*.

En la construcción de las novelas de Bayly, esta cita se conecta con el sentido de lo melodramático. Si en Dostoievski se expresa el drama del sujeto y los otros con tonos y conflictos trágicos, en Bayly identificamos la expresividad melodramática, o el melodrama del sujeto. En este sentido, nuestro plan de análisis se enfoca en los siguientes elementos que forman las novelas que estudiamos:

- a. Los narradores de Jaime Bayly expresan constantemente la posición de los protagonistas, frente a los otros, los discursos de sí mismo y de los otros, las acciones: Barrios es un joven, animador de televisión, famoso por supuesto, perteneciente a la clase alta limeña, vive en Miraflores, por ejemplo. Su posición está determinada por el dinero y la fama que le provee la televisión. Baylys, años después, comparte esa condición y también actúa con esa especie de privilegio y problema social. Vive en Miami, Lima y Buenos Aires, en sectores adinerados. Se hospeda en hoteles de paso. En síntesis, sus recorridos se organizan desde esa condición social y económica, diseñan conflictos y aventuras.
  
- b. Ambos narradores diseñan un entramado intertextual sobre el presente y el pasado registrado en otras novelas: confiesan permanentemente un conflicto entre la escritura de literatura y sus roles de animadores de televisión. En esta tensión constante, declaran el uso de la ficción como discurso ambiguo entre la vida del autor, registrada en televisión e internet, y, también, ponen en duda la veracidad de ambos discursos. Construyen, tanto Barrios como Baylys, un espacio novelesco donde predomina el discurso confesional que se expresa con las modalidades del

---

<sup>89</sup>Bajtín, Mijaíl (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. F.C.E, México.

melodrama y, con esto, diseñan una especie biografía marcada por la construcción de un personaje que, con diferentes nombres, recorre varias novelas. Para el análisis de esta problemática, recurrimos al concepto de autoficción, en el capítulo cuarto de esta tesis.

- c. En las aventuras, extraordinarias o cotidianas, los narradores se sitúan en espacios públicos, en el espacio virtual ubicable entre el set de televisión, la pantalla y los hogares, limeños por ejemplo, y los espacios de intimidad relatados en las novelas. Se relatan escenas en calles de Lima, de Miami, Buenos Aires y otras ciudades americanas. En esas breves aventuras, ambos narradores cuentan encuentros y desencuentros que exponen conflictos, a veces únicos con personajes eventuales que no vuelven a aparecer en las novelas. En los espacios íntimos, los otros y otras pertenecen al reducto íntimo de ambos protagonistas. Por un lado, se encuentran con garzones, empleados de hoteles, peatones, vendedores callejeros, de tiendas, policías, funcionarios de oficinas públicas, casi todos telespectadores. También se relatan encuentros con personajes que no reconocen a los protagonistas como famosos de la televisión. En el reducto íntimo, se cuentan los encuentros y desencuentros con la ex esposa, las hijas, la ex suegra, las parejas como Mariano y Martín, la madre, los hermanos, el padre. En el set de televisión, cantantes, actrices, trabajadores y trabajadoras de la empresa televisiva y fans.

Destacamos esta dimensión intersubjetiva en cuanto a las conexiones momentáneas que forman conflictos o diálogos, marcados por los tonos amables que expresan los narradores, para los otros personajes, y críticos, ofensivos y agresivos, en el caso de Barrios. En los discursos confesionales de Baylys, predominan las reflexiones comprensivas, alegres, resignadas. Por lo tanto, en las relaciones públicas, ambos protagonistas que son también los narradores de estas novelas, actúan y reaccionan con amabilidad y una especie de protocolo del buen trato. En las situaciones del espacio íntimo, la expresividad adquiere tonos de discusión y conflicto, hacia los otros y otras personajes. Para analizar ambos espacios y sus interrelaciones, utilizamos las propuestas sobre el modo melodramático y el giro afectivo.

Se confrontan visiones de mundo, juicios, cada personaje aparece como “palabra encarnada” que representa tradiciones y posiciones que establecen un mundo social expuesto. Por ejemplo, el uso de expresiones exageradas y caricaturescas cuando confiesa afecciones y algunas reflexiones, del joven Gabriel Barrios en *La noche es virgen*. Debemos advertir que las hipérbolas, en las novelas de Bayly, funcionan en una doble vía que consolida su condición de ambigüedad. A decir, por un lado, sirven para la ofensa y la risa grotesca que proviene de la estrategia de la ridiculización. Por otro, la exageración expresa la intensidad e inmensidad de la afección y el impacto emocional frente a los actos ajenos, reacciones propias, estímulos externos. Peter Brooks es enfático:

“Hence melodrama's mode must be centrally, radically hyperbolic, the mode of the bigger-than-life, reaching in grandiose reference to a noumenal realm.”(p.54)

La expresividad del modo melodramático se exhibe con la retórica de lo hiperbólico. En el caso del discurso de Bayly, en las voces de Barrios y Baylys, aparecen en situaciones que son relatadas como confesión de la afección. Los protagonistas cuentan y expresan, con el lenguaje de la exageración, así dan cuenta de la emoción que les provoca la experiencia relatada:

En la voz de Barrios, se ejemplifica:

“regresé a toda velocidad a casa de mis viejos, estaba duro y sin embargo feliz, soy gay y así está bien, qué rico es entrar al óvalo Gutiérrez hecho una pinga, me gusta que las llantas lloren así” (p.78)<sup>90</sup>

“me acerco a la mesa de mariano, una mesita paticoja que apesta a vómito antiguo porque cuántos borrachos habrán buitreado la vida entera en esa infame calle que es el punto de reunión de toda la escoria mirafloresina (y un saludo a toda la linda gente de la calle de las pizzas que ahorita debe estar chupándose su jarrita de sangría)” (p.110)

La voz de Baylys también se expresa en hipérbolas:

“No ha sido gran cosa, sólo estoy abrumado por el ridículo que acabo de perpetrar ante las cámaras, y asustado por las fotos indecorosas que ese truhán me ha sacado en tan innoble postura, y resuelto a ponerme a dieta para rebajar el peso excesivo, insoportable para cualquier mesa de vidrio, de mi trasero. (p.75)

Entendemos la importancia de la hipérbole, en las tres citas de ambas novelas, como la instalación de una base de funcionamiento estético, del melodrama, que, al proponer conexiones con palabras o conceptos que explican, según nuestra interpretación,

---

<sup>90</sup>Bayly, Jaime (1997) *La noche es virgen*. Versión digital en

sentimientos y emociones que habitan el cuerpo y encuentran expresión de y en la afección. La felicidad, que estaba negada para el joven Barrios, luego de vivir una escena romántica con el joven Mariano, se expresa con el lenguaje de la hipérbole. Afirma que está “sin embargo feliz” y luego agrega “me gusta que las llantas lloren así”. Se exponen dos opuestos, uno expresar la emoción que vive Barrios y la otra para referirse a la velocidad con la que conduce su auto. En el marco de la novela *La noche es virgen*, se expone un constante movimiento entre alegría, o felicidad, y la tristeza y el llanto. En el caso de Baylys, en *El canalla sentimental*, el protagonista también expresa que siente emociones fuertes como “abrumado”, “asustado” y “resuelto”. Inmediatamente se fija la imagen del ridículo que experimentó, e hizo, al romper una mesa de vidrio con “el peso excesivo” de su trasero.

La exageración funciona para describir a otros y otras, en las breves aventuras que relata. En este sentido, organizamos esta reflexión a partir de la separación que se exhibe cuando el narrador está solo y cuando interactúa con otros. Las groserías, las críticas, las acusaciones hiperbólicas son expresadas solo para los lectores. Los demás personajes desconocen estas confesiones, tanto de Barrios como de Baylys. Jaime Bayly propone, así, una especie de sistema comunicativo que funciona en dos carriles. Una versión para los personajes de las novelas y otra versión para los lectores. Esta doble vía forma ambigüedad, en la novela. La dimensión crítica y ofensiva aparece a través de reacciones verbales ante los actos y discursos de otros personajes y, especialmente, frente a discursividades e instituciones sociales que ocuparon el lugar de los ‘grandes discursos’. Por ejemplo, el vendaval de agresiones verbales, en Barrios, convive, y se opone con intensidad, con una sociedad limeña que lo cuestiona, ofende, margina. Expresa, también, la enorme fragilidad que le provoca ese rechazo con groserías y ataques verbales que solo los lectores conocemos.

Este diálogo con los lectores expresa el secreto que actúa como efectos del rechazo, provoca dolor. Las groserías, las hipérbolas expresan ese nivel secreto. En la lista de afecciones también aparecen el placer secreto, la fama que molesta, la droga que eleva y hunde, los adultos que viven en su mundo paralelo, el momento histórico de terrorismo y

miedo, la marginación frente a su sexualidad, susurros y actos ocultos que diseñan una tensión expresada desde la individualidad. Se despliega lo que podemos explicar mejor con las palabras de Brooks:

“We might say that the center of interest and the scene of the underlying drama reside within what we could call the "moral occult" the domain of operative spiritual values which is both indicated within and masked by the surface of reality. The moral occult is not a metaphysical system; it is rather the repository of the fragmentary and desacralized remnants of sacred myth. It bears comparison to unconscious mind, for it is a sphere of being where our most basic desires and interdictions lie, a realm which in quotidian existence may appear closed off from us, but which we must accede to since it is the realm of meaning and value. The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult.”<sup>91</sup>(p.5)

Barrios y Mariano, Baylys y Martín, pero especialmente la perspectiva y el tono de los relatos que exponen los narradores, dan cuenta de esa especie de articulación de la moral oculta. En el primer romance, de juventud, los discursos del protagonista declaran con repetición y énfasis la necesidad de un hombre que ofrezca placer sexual, compañía y belleza, de ahí que la información que abre la novela traiga a la historia la existencia del sujeto, después llega el lugar, después el ambiente nocturno: “a mariano lo vi por primera vez en el cielo. era un jueves por la noche.” (p.13) La afirmación del motor de la novela, esa superficie que se impone como constante declaración de principios de Barrios se irá mezclando, combinando, extendiendo hacia las otras coberturas que protegen, exponen, al sujeto que se confiesa. Destacamos, también, la ambigüedad en el nombre de la discotec. El sentido religioso o etéreo en ambiente nocturno donde los cuerpos se mueven, se exponen, se embriagan y bailan. El opuesto formado por lo ascético o idealista teológico frente a los usos del cuerpo instala una tensión que cruzará toda la novela.

Este espacio común y público, “el cielo” compartido por gente de paso, lugar de consumo y de encuentros, se enuncia en ese doble sentido, resignifica y, al mismo tiempo, actualiza la relación entre los personajes y un nombre con carga y tradición religiosa. En este caso, adquiere connotación pagana. La moral oculta aparece a través de los lenguajes del deseo, los cuerpos exhibiéndose y mirando, la jerga que usa para hablar de sexo de manera directa, por ejemplo.

---

<sup>91</sup>Brooks, Peter (1995). *Melodramatic imagination Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press, New Haven.

### **La escena del balcón y una escena cotidiana:**

Durante toda la novela, el nombre y la figura de Mariano se convierten en el centro de la narración. Barrios lo persigue, piensa en él, se deja conducir por las fantasías que llegan, incluso, a construir el universo normativo, burgués, la familia, o pareja, ideal en las ensoñaciones de Barrios y que, sabemos, resultaría imposible para una sociedad como la que describe el protagonista, especialmente sobre el tema de la convivencia homosexual y las posibles manifestaciones de la tolerancia, aceptación, inclusión. Por ejemplo, el joven Gabriel está en el encierro de su departamento, viene de escapar de una pelea callejera que instala a su amado en el lugar del macho valiente y aguerrido. El narrador usa imaginación, la adaptación de una obra dramática y especialmente de una de las escenas más conocidas de la pieza dramática. Piensa Barrios:

“y pienso *mariano de mis amores, mi romeo, ahorita me siento julieta aquí en el piso doce y tú mirándome desde el malecón infecto lleno de ratas*, ay qué emoción, no cualquier día la hacen sentirse a una como Julieta (y *by the way*, había que ser bien romántico para ponerles romeo y julieta a un par de cines en miraflores)” (p.125)

En esta escena directa y clara, se ve que un nivel de ilusión se posa suavemente y, con fluidez, expone la dinámica melodramática que habla de la profunda disputa moral que se luce en esta variante genérica del discurso literario. En la cita rescatada, se aprecia el movimiento permanente que expone Bayly entre un punto y el otro aparentemente extremo. La personalización, o máscara, o proyección que se inventa el narrador cuando ve que se asoma el amado y mira hacia el cielo. El sentido romántico y el recuerdo de la tragedia vienen inmediatamente, más como intertextualidad surgida de los mass media, específicamente del cine y el rescate de una de las escenas más famosas de esa otra historia de amor fallido. La adaptación es posible si se cambia el poder que limita la realización del amor y a cambio de los familiares de la muchacha y el muchacho instalamos la ciudad y la cultura limeña del muchacho cantante de rock y el muchacho presentador de televisión. Se forma la oposición cuando Barrios nos recuerda a la pareja clásica y se complementa, o completa, con la imagen grotesca del malecón y el juicio al nombre de dos cines.

La combinación de referencia literaria, cultura pop, el territorio del malecón donde está el enamorado y la aparición del nombre de los cines instala una serie que aquí asumimos como confesión íntima de la ilusión y, al mismo tiempo, el realismo grotesco en

el paisaje del malecón infesto. Por un lado, la relación entre Mariano y Barrios que expresa ilusión amorosa y, por el otro, el peso de lo real puesto en la imagen desagradable del lugar y las ratas que merodean. Recordemos que se instala un momento de teatralidad, fingimiento, actuación e imitación más o menos bizarra en el fragmento. También se propone un instante amoroso en el sentido de las reacciones de entusiasmo que expresa el narrador.

Anotamos también que la novela despliega permanentemente la imagen ambivalente de la ciudad, rechazada o querida. En este caso, hace referencia al sitio que atemoriza y provoca repulsión, especialmente porque la Lima de esos días está bañada por los aires del terrorismo, la inseguridad, la peste de la violencia.<sup>92</sup> En cierto modo, y adaptando las propuestas de Brooks, el amor no expresado de los muchachos que están obligados a amarse a escondidas, es decir, el deseo de tolerancia y la mezcla de odio y miedo, se expresan en ese juego que recuerda a la pareja de adolescentes famosos que se amaron en una pieza teatral y concitan toda la atención preferencial de las comunidades pop, de elite, el registro occidental del elogio y la consideración como obra de arte. Al lado de los cines que, evidentes representantes de la cultura de masas, se confirma un espacio compuesto por tensiones que están en la novela.

Mientras ambos muchachos caminan para ir a vivir el encierro placentero:

“quiero que me quieras y te pichanguees conmigo y me hagas el amor los domingos cuando salen todos los políticos mamones a hablar (...) quiero que me acompañes en las mañanas cuando no hay nada que hacer y uno fuma tronchos y sale a caminar y a hojear los periódicos y a ver si el último teleguía ha dicho una estupidez más sobre mí. (...) y quiero que cuando yo regrese, tú me acompañes mientras yo me quito el maquillaje con una esponjita” (p.79)

Aquí se reúnen elementos significativos del melodrama. El personaje Barrios financia su vida en la pantalla de televisión y cada noche está frente al público, esto confirma la presencia orgánica de la máscara como objeto que forma al sujeto, expresando

---

<sup>92</sup> La conexión es posible. Los orígenes del melodrama aparecen como reacción también pedagógica frente a los hechos de sangre exagerada posterior a la revolución francesa. Además de Brooks, se puede ver el capítulo 3. Melodrama: el gran espectáculo popular (p.124) en Martín-Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili S.A. Barcelona.

así, en la ilusión enfocada en un futuro mejor, la fuerza de la teatralidad en el diseño y puesta en práctica de lo melodramático: “me quito el maquillaje con una esponjita” cuenta Barrios. Además, estamos escuchando los pensamientos que el narrador expresa solo para nosotros. Deseos que se originan directamente desde las ganas de seguir con Mariano y la forma de posible felicidad que se muestra en cada escena. El peso de lo cotidiano se manifiesta. Drogas y sexo se unen con actividades banales como ver televisión, leer periódicos, paseantes y, al final del listado de imágenes felices, el espacio y la acción de la transformación.

La repetición de los rituales de la burguesía moderna orienta las imágenes del idilio que combina transgresión y aceptación. Aquí los niveles de lo afectivo reproducen una larga tradición más cercana a lo que entendemos como la familia sólida, la pareja tradicional que enciende el televisor para ver programas de política nacional. Se forma lo que Bajtín denomina nuevas vecindades, para explicar las fórmulas grotescas en Rabelais, o también la interrupción de las cadenas de significantes que aparecen inusuales. Los contrastes que formula el joven para graficar estados de felicidad, al lado de su enamorado, fabrican contrastes que ponen al individuo rodeado de medios de comunicación, es decir, en conexión imparable y, al mismo tiempo, participando de la integración en un mundo donde los espectadores sospechan de lo que aparece en las pantallas, en los diarios. Con esto, se rescata la posición crítica frente a las presuntas relaciones unidireccionales entre los mass media y los televidentes que consumen esos mensajes.

También queremos destacar la fuerza melodramática que se plasma en cuanto a las actividades placenteras y amorosas, en un lado de la escena, y la plaga de imágenes que se posa en el otro sector de las actividades. Se expone un lugar donde se confunden la política y el espectáculo, el chisme y la configuración de los otros como testigos a través de su posición de telespectadores. Las imágenes y las acciones de los personajes ocupan un espacio común, diseñando imaginario narrativo, denunciando y aceptando esa especie de mundo paralelo que existe en la televisión, con sus grados de autonomía que, así de sutil, exhibe partes de una realidad, política y mediática. Se denota también la evidencia de la crisis y transformación de lo político.

La interdiscursividad adquiere las tonalidades del melodrama en cuanto a la expresión de afectos, la teatralidad exhibida, la instalación de lo repetitivo y ese fondo que emerge para exponer conflictos intensos que denuncian el fracaso del proyecto moderno que creyó, casi a nivel de fe, en figuras como el ciudadano, el contrato social, la conciencia política. En *La noche es virgen*, las afecciones se expresan como reclamos, críticas, denuncias y confesiones dolidas del narrador Barrios. Se instala una serie de relaciones tensas entre el protagonista y otros personajes que, al mismo tiempo, representan fuerzas sociales que aquí comprendemos como defensoras de un proyecto moderno, afincado en la tradición: familia, propiedad privada, televisión, programas sobre política como la confirmación de que también forma parte del espectáculo.

El cuerpo, en ambos ejemplos, aparece como centro activo de las actividades reseñadas. En primer lugar, la posición de Julieta a la que apela Barrios, como la doncella adorada, sugiere imagen paródica, disfraz y también travestismo. Pero, y además, nos interesa destacar que la posición de los cuerpos, esa distancia avizora desde ya el tránsito de la historia. Ese espacio que separa a los amantes, Barrios arriba y encerrado, asomado desde el marco que forma la ventana, imitación de la pantalla cinematográfica, diremos, mientras Mariano pegado a la acera, cerca del malecón infesto y en esa distribución de los cuerpos en el espacio se consolida, a nivel de técnica o cadena de interpretaciones, la condena en la que respira la relación de los dos jóvenes. En cierto modo, el ensueño exhibido por el muchacho que se ilusiona con un futuro rutinario, alimentando al cuerpo con drogas y sexo, envueltos los dos por los mensajes mediáticos, configura la serie de escenas, un panorama melodramático, por lo cotidiano y lo exagerado, la desmesura de los consumos que dibujan en el cuerpo una estética del goce y la sensualidad, en el marco de un mundo social marcado, por un lado, por el contexto terrorífico del Perú de los noventas, y por otro, ambientado por lo banal y los mensajes cuyas palabras quedan adheridas al cuestionamiento y el ataque.

Lo cotidiano se ratifica en el gesto que ofrece borrar el maquillaje. Sabemos que pertenece a los actos repetitivos de la rutina que lleva un rostro que se ofrece en la pantalla del televisor. Esta repetición no solo construye el ritual de lo cotidiano, sino que también

aparece como la metáfora que sugiere la transformación de imagen pública a imagen íntima. La conciencia de este trance acentúa no solo la condición laboral del protagonista sino que susurra inmediatamente la obligación social, resulta necesario el secreto y el ocultamiento, los homosexuales viven en conflicto con la sociedad limeña descrita en la novela. Esa sociedad que gira en torno al parque Kennedy, la calle Larco, el barrio de Miraflores, donde vive la oligarquía limeña y, siguiendo las confesiones de Barrios, puede comprar un departamento al contado gracias al mucho dinero que recibe en su trabajo en la televisión, integrante de la clase alta.

### **Consideraciones políticas y el abandono de la política:**

La exaltación de las ilusiones, la necesidad de compañía, el idilio que se configura en ese encierro sexual y paseos de pareja que va a buscar el periódico, todo lleva hasta el paradigma melodramático que se instala, y se altera en el discurso de Bayly con las consideraciones de hiperrealidad<sup>93</sup>:

“perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad.” (p.26)

Más allá de consideraciones políticas y culturales que propone Baudrillard, en esta tesis asumimos lo hiperreal como uno de los funcionamientos del dispositivo televisión, el espectáculo que oculta y, al mismo tiempo, transparenta. La dimensión de espectáculo que proveen las novelas de Bayly, exhibiendo intimidad descarnada y proyectando su imagen en el televisor, dentro de sus narraciones, diseña esta doble existencia. Por un lado, el sujeto de las aventuras, sin testigos, y, por el otro, el animador observado por la gran masa de televidentes.

En conexión con la afirmación de Baudrillard, los relatos de Bayly centran sus aventuras en la figura de los narradores-protagonistas. Desde esa individualidad, las acciones y espacios se instalan en las relaciones directas y de encuentros de estos protagonistas. El mundo se abre y cierra desde esa subjetividad. En cierto modo, la realidad

---

<sup>93</sup>Baudrillard, Jean (1978) *Simulacro y cultura*. Kairos, Barcelona.

queda circunscrita a la percepción y vivencias de los protagonistas. Por lo tanto, asumimos este estudio como un análisis de esa individualidad que instala los límites de sus narraciones. La realidad social, como terreno de disputas de conflictos y demandas colectivas, no aparece, ni siquiera se menciona en estas novelas. En este sentido, ni las crisis económicas y desigualdad, ni la problemática ecológica, ni las marginalidades, ni el narcotráfico o movimientos migratorios, en el sentido problemático son abordadas en las novelas de Bayly. Gabriel Barrios declara:

“En el susodicho cafetín haití se juntan todos los perdedores de esta ciudad a rumiar sus fracasos y a intercambiar rencores y a comentar los estúpidos chismes políticos locales que a quién le importan, corazón; a quién diablos le importa lo que pasa o no pasa en el Perú, si el Perú es un paísucho perdido en la cola del tercer mundo, jugándose el descenso al cuarto mundo, en apretada situación, en capilla como se dice en el argot deportivo, o sea, y para que se me entienda mejor, viendo de cerca el temible fantasma de la baja.” (p.89)

Jaime Baylys, en *El canalla sentimental*, confiesa:

“Quise ser político en mi juventud, pero ahora veo con horror la idea de servir a los demás cuando es tanto más razonable y gratificante servirse a uno mismo, dado que los demás siempre terminan enojados, insatisfechos y culpando de sus males a quienes han intentado servirles, y en cambio uno mismo, si aprende a servirse debidamente, suele quedar satisfecho, en paz, y sin deseos de que quien le ha servido, o sea, uno mismo, le dé explicaciones y vaya a la cárcel.” (p.16)

Las declaraciones de los protagonistas instalan los pilares de su narrativa. El centro, entonces, es el individuo, deseos y biografía, autoficción para nosotros. Sus conexiones sociales circunscriben sus aventuras, por lo tanto no se separan de familia, trabajo y viajes. El resto, las demandas sociales y el mundo de la política quedan afuera de las historias que relatan tanto Barrios como Baylys. Entonces, la realidad que se transparenta es la que habita en la vida íntima, mientras que las otras realidades quedan excluidas. Lipovetsky propone:

“Por el abandono generalizado de los valores sociales que produce, por su culto a la realización personal, la personalización posmoderna cierra al individuo sobre sí mismo, hace desertar no sólo la vida pública sino finalmente la esfera privada, abandonada como está a los trastornos proliferantes de la depresión y de las neurosis narcisistas; el proceso de personalización tiene por término el individuo zombiesco, ya cool y apático, ya vacío del sentimiento de existir” (p.146)<sup>94</sup>

La explicación del pensador francés define la actitud, acciones y discursos de los protagonistas de la narrativa de Bayly. El centro de sus aventuras es el individuo, separado

---

<sup>94</sup> Lipovetsky, Gilles (2002). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona.

de las problemáticas políticas de la sociedad que habita y encerrado en sus propios deseos e interacciones inmediatas. En cierta forma, Barrios y Baylys le dan la espalda a la sociedad como espacio problemático, se rodea de estímulos y otros personajes que aparecen para completar su individualismo aislado. En el sistema de las paradojas, por un lado, son personajes famosos, rodeados por la fama y la expansión de su imagen que provee la televisión y, por otro lado, se encierra en sus propios deseos, recorridos, conexiones. No va más allá del cuerpo en cuanto a sus preocupaciones. Su personalización, en palabras de Lipovetsky, se mueve entre lo cool frente a los demás y apático, tal como lo expresa en sus confesiones.

### **El romance:**

El relato de Barrios remite a una historia simple. El romance entre el joven animador de televisión y el cantante de rock en la discoteca resume una de las capas que forman esta novela. El énfasis de admiración, especialmente enfocada en el cuerpo y apariencia del otro, va diseñando un discurso que se hace cada vez más intenso hasta que llega al final triste del abandono, la separación y la soledad.

El lenguaje de lo expresivo funciona como despliegue permanente de la hipérbole, para elogiar o para atacar, es decir, la forma de exposición de lo melodramático. Esta exageración, por ejemplo, envuelve el cuerpo del amado, se llena de declaraciones de deseos, actos sexuales que remiten al imaginario pornográfico, escenas de ternura que llevan a la memoria que forman las telenovelas y, también, el aroma de la tragedia se asoma desde las primeras páginas, y desde los episodios que Bayly había ya presentado en las novelas anteriores. Especialmente la imposibilidad de una relación homosexual abierta, pública. El discurso insiste en el elogio sensual y grotesco a la hora de expresar lo que le provoca la imagen del amado.

“porque mariano, siendo guapo, y más que guapo, coqueto, era, en honor a la verdad, un chiquillo con una cara de malogrado jodida, y se le notaba ya en la cara la masiva cantidad de drogas que se había metido por diversos orificios” (83); “me encantó tu pelo. lo tenías todo largo, desordenado, cayendo libre y rebelde (...) te daba un aire andrógino a hembrita confundida, que ya entonces empezaba a estar de moda. ¿por qué coño será que me gusta siempre la gente confundida?” (p.20)

Las ofensas, las declaraciones de admiración, de euforia y las afecciones del cuerpo aparecen como enunciados frecuentes en la retórica de Barrios. Advertimos tres usos de estos registros, específicamente en *La noche es virgen*.

1. Además de delinear las relaciones entre los protagonistas y los personajes, creemos que el registro emocional actúa como fuerza motora de las aventuras que se relatan en la novela.

Cuando Barrios conoce a Mariano, su fascinación activa no solo el interés por el joven cantante, sino que mueve las decisiones del protagonista para emprender las acciones que organizan la trama del romance. Lo busca, pregunta por él, lo aborda en “el cielo”, hace evidente el interés, aunque con el sigilo y temor que se vive en esa seducción entre hombres que ambienta esa sociedad represora de ese tipo de amor. Lo lleva a sectores de Lima que el animador de televisión no frecuentaba. Nos detenemos en el motor de esa atracción y los descubrimientos que hace Barrios al seguir su emoción:

“ya dejé constancia de que el edificio huele condenadamente mal. subo por las escaleras y uno puede olfatear que algo inhumano están cocinando en uno de esos nichos que llaman departamentos, yo no sé qué diablos están cocinando, pero les aseguro que nada apetecible, pues huele a culo de moreno después de maratón. (p45)

2. Sirve para expresar la emoción del enamoramiento del joven animador de televisión. Esto lo lleva a conocer el sector y el departamento donde vive su enamorado. Las descripciones insisten en el desprecio y la crítica ácida. La mirada que pone en práctica el narrador da cuenta de su origen social ya presentado en las novelas anteriores, perteneciente a la oligarquía peruana. Se ratifica la pertenencia del protagonista a la clase alta peruana con el dato de que su casa familiar se ubica en el conocido barrio de San Isidro. Para nosotros, esta expresión de clasismo, frecuente en Barrios, se adhiere a la mirada que ya forma parte de la sociedad peruana. El desprecio por los cholos, mujeres y hombres pobres, tema ya estudiado por diferentes textos.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup>Thomson, Rebeca. *Todos somos cholos: Choledad como construcción de identidad en la literatura peruana contemporánea*. Versión digital <https://es.scribd.com/document/435493516/THOMPSON-Rebecca-Todos-Somos-Cholos-La-Identidad-Desde-Los-Margenes-Andinos-de-La-Literatura-Peruana>  
Nugent, José Guillermo (1992). *El laberinto de la choledad*. 1. ed. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1992.

En relación al tema de la discriminación, el factor afectivo también destaca por su actuación como dispositivo de un panorama social que propone este y los demás relatos de Bayly. Como parte de la orgánica melodramática, la expresión de emociones diseña al sujeto y su conexión con otros y otras, también con las ideologías que orientan sus recorridos y relaciones. Predomina la ira y la tristeza. Sobre todo a causa del deseo homosexual que esconde el protagonista. Expresa estas emociones con ofensas, críticas grotescas, ridiculiza a los que actúan como telespectadores que lo reconocen, la gente que lo atiende en restaurantes, peatones anónimos, su madre y padre, su amiga Nathalie y las últimas páginas, la tristeza que le provoca el rechazo de Mariano. Uno de los centros ya estudiados, sobre la narrativa de Bayly, es el tema de la homosexualidad, como secreto, como vivencias ocultas y, especialmente, como denuncia social que apela a un doble estándar. Estos estudios ya fueron reseñados en la revisión de la crítica que se ha enfocado en las novelas de Bayly.

Barrios relata utilizando una expresividad polifónica de actuación centrípeta, que sintetiza o hace fuerza en cada desahogo expresado, a decir, representa otras voces que hablan en el discurso del protagonista. En esta parte, entonces, describimos el posible registro ético que se adhiere a la expresividad estética que se luce en *La noche es virgen*, en cuanto a diatriba que manifiesta fragilidad, para esto usamos reflexiones sobre el giro afectivo. Insistimos, esta novela expone opuestos, como ofensa y elogio, que diseñan la ambigüedad que esta novela expone de manera que aquí denominamos desesperada, conmovedora. Se diseña, entonces, una comunidad emocional<sup>96</sup>:

“Assim, a linguagem do testemunho pessoal conforma comunidades no sentimento, por mim chamadas de *comunidades emocionais*, de moralidade, fundadas numa ética do reconhecimento.”

3. Exhibe las reacciones de personajes desconocidos, eventuales, dan cuenta de la imagen que proyecta Barrios en la televisión. Se conforma un tipo de comunidad que se atribuye el derecho a ofender o a elogiar al personaje famoso:

---

<sup>96</sup>Jimeno, Myriam (2010). *Emoções e política: a vítima e a construção de comunidades emocionais*. Versión virtual [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132010000100005&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132010000100005&script=sci_arttext)

“famoso soy yo el chico pendejerete de la tele. si supieran la loca brava que llevo adentro qué desilusión tan horrible se llevarían todas mis fans que tanto me quieren y se alborotan cuando sale mi póster en teleguía a todo color, lindo yo sonriendo de lo más pendejeril” (p.147)

“para no cruzarme con algún revoltoso que me grite *oe, barrios, qué haces, compadre, cuenta cómo le dijiste loco al huevón de alan. que-te-lo-cuenta-la-concha-de-tu-madre, cariño*” (pp.40-41)

“*oye barrios, bien chévere tu programa, mi señora te ve todas las noches, y después, ya más en confianza, pero déjate de huevadas que antes era mejor tu programa, choche, antes en la parte política tirabas labia que daba miedo, ahora en la farándula como que no estás en tu tiro, en tu lote, y perdóname que te hable así, pero yo soy hípico a forro y recontra-franqueza, choche*” (p.110)

En las tres citas sintetizan la mayoría de comentarios que a veces escucha o también imagina, el protagonista, que están diciendo los demás. Se expone un conocimiento colectivo, a través del televisor, y la voz del narrador relata las reacciones, sobre todo, de las emociones que provocan las apariciones de Barrios en la pantalla. Si para Jimeno las comunidades emocionales se conectan a partir del dolor, adaptamos su propuesta para analizar los discursos que giran en torno a la figuración pública del protagonista. Las críticas negativas y los elogios ocupan los extremos opuestos de esos enunciados. También destacamos la intromisión directa en la vida privada del animador y, con especial intensidad, especulaciones sobre su sexualidad, consumo de drogas, amoríos. En este sentido, se expresan estos comentarios con demasiada confianza, como si fueran dos conocidos

La población limeña que mira televisión, al reconocer a Barrios, forma esta comunidad emocional que expresa una disposición moral a la censura, a la crítica de la sexualidad del protagonista. Con esto se presenta una sociedad que margina, expresa homofobia, pero también demuestra admiración. Creemos, en nuestro análisis, que la agresividad con la que se expresa Barrios, al referirse a los encuentros eventuales con telespectadores, es una reacción emocional, de rabia hacia estos comentarios, mezclada con el miedo a ser descubierto en su orientación sexual.

Recordemos que toda expresividad de la rabia y de la ofensa que confiesa Barrios está dirigida a los ojos de la comunidad lectora, los demás personajes que comparten las escenas no acceden a ese nivel de expresión. Queremos decir que en este específico gesto

comunicativo, la novela sugiere expresividad de los deseos e ilusiones, deslenguada y crítica, por un lado, y silenciamiento o inseguridad, por el otro. La dimensión afectiva de esta dinámica se mueve en esa doble intensidad ambivalente, expuesta como extremos expresivos. La interpelación directa a la comunidad lectora actúa como estrategia teatral al convocar complicidad, la formación de una comunidad afectiva que comparte confesiones y, también, sugiere la adaptación del diálogo televisivo que permanentemente nombra al espectador, tema que es tratado en el capítulo de esta tesis dedicado a las narrativas mediáticas.

### **El romance en modo melodramático:**

En ese primer encuentro, la conexión entre el protagonista y Mariano es la contemplación y la exhibición, actividades simultáneas que sugieren la inversión de lo que acostumbra Barrios, objeto de contemplación de cada noche televisiva. Este gesto, la descripción sensual, lo que provoca en el narrador permite conectar con las orientaciones que deja Brooks acerca del ‘tópico de la mudez’ melodramático. Además de incorporar el protagonismo, tradición actualizada en la televisión, de lo teatral en las vivencias cotidianas. Recordemos que la narrativa Bayly administra magistralmente el movimiento y la exhibición de los sucesos cotidianos al lado de los hechos extraordinarios. Por un lado, aquellos como comer, acostarse, estar en su departamento. Estos actos repetidos se interrumpen, y complementan, con acontecimientos extraordinarios, motivados, sobre todo, por la fama del joven animador.

La rutina se rompe y esa ruptura inaugura la historia de amor que se impone en la novela como relato principal. La serie de descripciones que continúan se adhieren a esta exhibición de detalles, descripciones de superficies que, siguiendo al teórico del melodrama, sirven para que se exprese lo indecible, el nivel emocional al que, a veces, las palabras no pueden acceder. Seguramente la descripción de ese instante, y de la fachada del enamorado o deseado, esculpe una especie de monumento que, en el desenvolvimiento de la novela, irá exhibiendo matices, variantes, movimientos que llevarán al desenlace donde Mariano rechaza y excluye al protagonista. Entonces este breve elogio a la belleza momentánea, estragada por los consumos y excesos, advierte que el happyend es solo una

ilusión, porque el inmortal miedo al qué dirán, encarnado en Mariano, y la re-presión social, encarnada en el juicio público limeño, bajarán el telón de la historia y ahí se cumplirá otro de los elementos orgánicos del discurso melodramático, que protagoniza la narrativa Bayly.

“la retórica melodramática, y el emprendimiento expresivo completo del género, representa una victoria por sobre la represión.”<sup>97</sup> (p.8)

Paradoja entre la cita teórica y la trama. Los amantes se separan porque la represión triunfa, es decir, el joven Mariano elige el amor heterosexual y fundamenta su elección: luego las lágrimas amargas del joven Gabriel abren la sensibilidad de la piedad y ahí se activa, creemos, el dispositivo del reconocimiento. Podemos sentir la solidaridad con el que fracasa y, al mismo tiempo, podemos encontrar los antecedentes de ese final triste, actualizados permanentemente, que respiran en la ciudad de Lima. La historia de los enamorados que se ocultan y terminan despidiéndose. Para la historia de Barrios, el romance con Mariano ocupa el motor central de su relato, y organiza cada una de sus novelas. Joaquín Camino, en *No se lo digas a nadie*, de 1994, Gabriel en *Fue ayer y no me acuerdo*, de 1995 y, años después en el 2004, en *El huracán lleva tu nombre*, además de en *La noche es virgen*, cierran sus novelas con finales donde el amor entre hombres fracasa, sobre todo, por la reacción de los amantes frente a la presión social, la exclusión. En este sentido, las novelas funcionan visibilizando esos amoríos, por un lado, y denunciando los factores sociales que llevan al triste final. La mayoría de las novelas mencionadas relatan un romance breve, sin más ambición que vivir el momento. A diferencia de las relaciones con la mujer que es su esposa en *El huracán lleva tu nombre*, ahí Bayly cuenta una historia que incluye desgaste, conflictos de intereses, discusiones y el alejamiento al final. Es la mujer que después es la ex esposa en *El canalla sentimental*. En esta novela, relata breves fragmentos de esa separación, de la vida juntos, de las hijas y de su silencioso y permanente deseo de buscar alguna aventura con otro hombre, el conflicto principal de *El huracán lleva tu nombre*.

La lista de opuestos que expresa, y encarna, Gabriel Barrios se organiza a través de una dinámica en la que los afectos llevan a la expresión de afecciones. La estructura de

---

<sup>97</sup>Brooks, Peter (1995). *Melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press, New Haven. La traducción es nuestra.

binomios antónimos se expone con tensión y, también, propone complementación. Entendemos esta dinámica como dialógica, por lo tanto, para nosotros, instala ambigüedad.<sup>98</sup> En este sentido, las afecciones expuestas por Barrios pasan por instantes de placer hiperbólico que preceden al tedio y luego regresan. La fama convive y se opone al deseo de anonimato. La soberbia que ofende convive con la timidez de quien busca pasar desapercibido y confiesa fragilidad. La familia como tradición y conservadurismo frente a las ansias de comprensión y cariño del protagonista. La distancia que se traza entre lo pensado y lo dicho. La ciudad acecha y denota terror, desprecio, después es elogiada a partir de los breves episodios, o estaciones del viaje urbano, que va relatando el protagonista. La exageración organiza este listado. Esta serie de oposiciones adquieren tono melodramático en el sentido del predominio del registro emocional como repertorio de palabras que combinan lenguaje exterior, como herencia recibida desde lo social, renovado porque las necesidades de expresión y personalización se activan desde la afección. También, como propone el modo melodramático, estos registros emocionales actúan como dispositivos que desmantelan un tipo de sociedad en crisis, formada por la discriminación, exclusión de género, de clase, choques generacionales, entre otras temáticas.

La instalación de elementos contradictorios forma la tensión que divide entre el bien y el mal, proyectada desde esa especie de centro que es el sujeto que narra. Brooks habla del drama de reconocimiento, y en el caso de Barrios podemos apostar a que este concepto se actualiza en la exposición de deseos, ilusiones, que, al final de la historia, quedan no resueltos. Solo importa la experiencia y la conciencia de un recuerdo, el sabor de lo vivido, porque la realización como premio o estabilidad son espejismos, una especie de modelo prohibido para los protagonistas de las novelas de Bayly. El toque de final en soledad profundamente triste, amargo y en desamparo que expresa Barrios retoca la teoría sobre el melodrama y, al mismo tiempo, sugiere que hay ahí una lectura política,<sup>99</sup> sobre una ciudad

---

<sup>98</sup>Para complementar esta noción de opuestos complementarios, ver Capra, Fritjof (1975) *El tao de la física*. Versión digital <http://despertardivino.cl/site/wp-content/uploads/2014/10/Fritjof-Capra-El-Tao-De-La-Fisica-doc.pdf>

<sup>99</sup>Robert Ruz y Patricia Ruiz realizan una lectura social y política de los jóvenes protagonistas en las primeras novelas de Bayly. Enfocan sus propuestas en los efectos que causan las hegemonías tradicionales que marginan, excluyen, silencian.

y sus habitantes, que dictamina, en esa soledad, que la exclusión, la expulsión, el rechazo no solo lo ejerce Mariano sino que, al mismo tiempo, ese otro llamado sociedad:

“y la carcocha avanza a duras penas haciendo un ruido demencial y yo tengo más ganas que nunca de irme para siempre. /no puedo seguir siendo gay y coquero en lima. me estoy matando. lima me está matando” (p.189)

El final es infeliz. El tránsito hacia este desenlace expone la aventura donde Gabriel se conecta con una especie de imaginario sobre el amor, pero se expresa con rabia, ilusiones, descripciones del cuerpo en sexo donde se sienten placer y dolor, desilusión y la soledad como estado permanente, como una evidencia más de que a partir de las variadas muertes occidentales, siguiendo a Brooks, del cristianismo y luego de las certezas de la modernidad, el sujeto experimenta desamparos. En el caso de Barrios, el predominio de la vida privada y las aventuras íntimas también denuncian que el hábitat del individuo se llama incompreensión. Las estrategias de ocultamiento que relata Barrios frente a las confesiones de deseos y la búsqueda del amor, con dificultad y rechazos, dan cuenta de la dinámica melodramática que expone. Herlinghaus, en conexión con esta línea argumental de la novela de Bayly, propone que:

“La dinámica de las exageraciones y transgresiones de un conflicto de amor articulado como problema social, en donde las fantasías del “happyend” producen las peripecias más inverosímiles.” (p.29)<sup>100</sup>

El final triste aparece de manera abrupta. Barrios va a la discotec “el cielo”, se encuentra con Mariano y éste le presenta una muchacha, como enamorada. Pocos días antes, los dos jóvenes habían tenido encuentros amorosos en el departamento del protagonista. El discurso de la ilusión con vivir algún día con Mariano, actúa como expresividad del enamoramiento, por un lado, y hace que el desenlace sea más brutal. En el sentido de impacto por un final inesperado. Repetimos, la elección de Mariano, al rechazar a Barrios, expone la opción de una vida secreta y oculta, el amor hacia otro hombre, y una vida pública y aceptada, el amor hacia una mujer.

---

<sup>100</sup>Herlinghaus, Hermann (editor), (2002). “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. En *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Editorial Cuarto Propio, Santiago.

La lista de sexo, violencia y amor, según Herlinghaus, remite al pasado inmemorial y anacrónico que refiere la literatura. También forma la novela de Bayly, donde el amor entre Mariano y Gabriel fantasea con el final feliz, lo buscan, lo encuentran por un rato y luego lo pierden, diseñando la ausencia de ese happyend. Quedan el recorrido, las peripecias. Para consolidar la importancia de estas anacronías, cita a Frye:

“Sexuality and violence are central to romance: this is an important cultural fact” (p.26)<sup>101</sup>

### **La sociedad y el enamoramiento en *La noche es virgen*:**

El narrador Barrios se expresa con un lenguaje directo que podemos entender como la exposición de ‘sistemas dadores de sentido’. En nuestro abordaje, queremos distinguir la zona fronteriza en la que habita el conflicto. Creemos que, al exponerse, se está sugiriendo que el hábitat del sujeto en la novela ya no ofrece vías de salida, sectores que protejan, personajes que actúen como cómplices y acompañen. En este sentido, el modo melodramático actúa como soporte del relato y hace intensa la exhibición de un individuo en pleno desamparo, emocional, social. La desesperación de esta condición en el contexto de un proyecto social que, en la figura y discursos del protagonista, expone una modernidad y modernización que exhibe los efectos de ese proyecto y, en eso, el sistema estético, por ejemplo, reabre sus compuertas para que la cultura popular, la cultura de masas, la expresión cursi y las expresividades mediáticas encuentren su lugar en el discurso melodramático, especialmente en la agudización del dolor, la rabia, las ilusiones, el fracaso y su repliegue hacia la vida individual. O el surgimiento de otras dinámicas sociales. Lipovetsky lo explica de esta manera:

“Sociedad posmoderna: dicho de otro modo, cambio de rumbo histórico de los objetivos y modalidades de la socialización, actualmente bajo la égida de dispositivos abiertos y plurales; dicho de otro modo, el individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legítimo y ya no encuentra oposición; dicho de otro modo, la era de la revolución, del escándalo, de la esperanza futurista, inseparable del modernismo, ha concluido. La sociedad posmoderna es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable.” (p.10)<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup>Lipovetsky, Gilles (2002). *La era del vacío*. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Anagrama, Barcelona.

Se aplica la cita anterior exclusivamente a Barrios y a la sociedad inmediata que lo rodea y se relaciona con él en sus recorridos por sectores específicos de Lima, sobre todo Miraflores. En este sentido, su silencio sobre la cuestión política, por el contexto social histórico y por los conflictos que vive el Perú de esos años aparece como indicador, siguiendo la propuesta de Lipovetsky, “el individualismo hedonista y personalizado” es ejercido por Barrios y representa a quienes comparten con él.

Barrios aparece movido por un ‘individualismo hedonista y personalizado’, a pesar de que la dinámica placer, ocio y dolor lo afecta durante su travesía. Su figura se rodea de otros y otras, activas conexiones, reacciona también, pero, según el desenvolvimiento de la trama, su individualismo también se muestra como abandono, incompreensión. La fragilidad se expone, también, en la calidad comunicativa de esos encuentros. Lo social en convivencia con desconocidos se presenta en forma de estaciones de un recorrido urbano que Barrios hace por Lima y va presentando a estos encuentros eventuales y breves. La descripción tiende a la caricatura, al juicio clasista, racista, expresados con agresividad:

“en la barra está el tipo de siempre, un gordo con una cara brava de coquero, no es por ser canalla, pero que feo eres tío.” (p.20) “se te acerca un mozo, no el cerdo de la caja sino un patita joven, morenito, simpático el patita, todo el día está riéndose, siempre me ve estonazo y, cómplice, se muere de risa conmigo” (p.27) “pero en el fondo siempre pensando *ya cállate, vieja mamona y pásame de una vez con Mariano*” (p.40) “y pasé por esa academia de cojudas aspirantes a secretarias, todas con sus caritas de putas sentaditas en el murito de la academia” (p.71) “qué le vamos a hacer pues, amor, los *brownies* están por todas partes y si no te gusta, lárgate a miami” (p.73) “y el vejete mal parido ni me mira, me ignora y sigue fumando su cigarrito de guano” (p.122)

Esta lista de descripciones cargadas al juicio denigrante, actúa, desde la afección de la rabia predominante y permanente que impulsa a Barrios. Los vínculos que se producen por esta rabia expresada por el protagonista no llevan a la alteración o transformación de sus relaciones. Esto porque la mayor parte, si no toda, de sus agresiones pertenecen al discurso de lo que piensa y solo está dirigido a los lectores. Entonces, optamos por insistir en que el individualismo hedonista de Barrios evade los conflictos que solo expresa como pensamiento. Por otro lado, sus sufrimientos y dolores también solo podemos conocerlos los lectores. En este sentido, somos nosotros, lectores, quienes accedemos al conocimiento de lo que siente este protagonista.

Desde nuestro análisis, asumimos al protagonista como portavoz de otros discursos. De alguna manera, actúa como eco de los dictámenes de la oligarquía limeña al referirse a la población de trabajadores, gente de la sierra. En este trato, compartimos la reflexión y propuesta de Francisca Aguiló Mora,<sup>103</sup> que desarrolla la imagen de la mujer indígena en la narrativa de Bayly. Concluye:

“Históricamente y en mayor medida en nuestros días, el “problema del indio” es en mayor grado un problema económico, de clase y status social, de cultura y de prácticas culturales, de lengua, geografía y educación y hasta de carácter personal. Como ya prodigaran Vargas Llosa o Cortázar en el debate ya mencionado con Arguedas, Bayly opta por no abordar este “problema” que no puede negar conocer, ya que lo sitúa en el trasfondo de su literatura. Bajo un punto de vista personal, lo más light en su literatura es la existencia de una representación justa de la mujer indígena en la sociedad limeña que describe.” (p.25)

Representación justa se refiere al trato y mirada sobre la “choledad” que ejerce la oligarquía peruana, en la tradición literaria y en la revisión de propuestas de otros pensadores, como la socióloga Patricia Ruiz, ya reseñada en el capítulo de revisión de las críticas a la narrativa de Bayly. Nuestro autor expresa esos discursos de desprecio y, con ese gesto, representa a una población que forma ya una larga tradición, social y literaria, en el Perú expuesto en otras novelas, de Bayly y de otros autores.

Como estilo y enunciado estético, la grosería en Barrios funciona como chiste tendiente a la genitalidad. Este uso de la hipérbole también da cuenta de un lenguaje que transita en esa oralidad de la oligarquía limeña. Por lo tanto, la literatura, en este caso, expone un narrador que critica todo, se muestra incómodo y molesto. Expone sus aventuras, luego reflexiona y nos damos cuenta de que ofende y expresa su rabia debido a la conexión con lo que siente y eso es el resultado del agotamiento que le provoca ser famoso y, también, por la falta de un amor de pareja. Su foco central es su individualidad, lo que le ocurre a él. En este sentido, el individualismo hedonista que propone Lipovetsky explica estas reacciones verbales de Barrios. El registro grosero y ofensivo se conecta con la juventud y efusividad del narrador. Algo parecido se puede conectar con los motivos puramente contemplativos, de apariencia física, de idealización que proyecta en su amado Mariano, evidentes en sus discursos amorosos de elogio, también hiperbólicos.

---

<sup>103</sup> Aguiló Mora, Francisca (2013) "La representación de la “chola” limeña en la narrativa (¿light?) de Jaime Bayly," Versión digital <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas/vol3/iss1/3>

“Por otra parte, para el sujeto romántico anterior a Internet, el amor desencadenaba la imaginación por medio de procesos de idealización. Amar era sobrevalorar, es decir, atribuir a otro (real) un valor adicional. Era el acto de la idealización lo que hacía única a la otra persona. Así, en el amor tradicional, la imaginación se genera por medio de cuatro procesos básicos: una atracción que se basa en el cuerpo; esa atracción moviliza las relaciones y experiencias pasadas del sujeto (si bien Freud consideraba que esas experiencias pasadas eran estrictamente psicológicas y biográficas, podemos pensarlas, siguiendo a Bourdieu, como sociales y colectivas); ese proceso, a su vez, tiene lugar en el nivel semiconsciente o inconsciente, con lo que elude el *cogito*; por último, el amor tradicional casi por definición idealiza al otro, es decir que le atribuye a la persona amada un valor a menudo superior al nuestro. Esa idealización solía desarrollarse por medio de una mezcla de lo que sabíamos y lo que no sabíamos del otro”.<sup>104</sup> (pp. 215-216)

Nos detenemos en esa idealización de Barrios. El elogio permanente hacia el físico de Mariano ocupa varias páginas de la novela. Desde la apreciación del cuerpo del otro, el protagonista toma decisiones, las ejecuta y activa la relación con el joven rockero. Como propone Illouz, al entrar en contacto, ambos jóvenes se involucran, se cuentan partes de su vida. Barrios conoce la casa de Mariano, quien también visita el departamento del animador y protagonista. Este le atribuye “un valor a menudo superior al nuestro”, lo que lleva incluso a financiar la droga que consumen juntos, lo invita a comer, le pasa dinero para que compre una guitarra, que no compra. La conexión que establecen, según el discurso del narrador, se compone con la búsqueda de placer sexual. El resto es la exposición de las fantasías que confiesa Barrios, al querer vivir con él.

Por otro lado, tal como explica Illouz, siguiendo a Bourdieu, la presencia del joven deseado despierta en Barrios una retórica del elogio permanente. Su físico, su ropa, su estampa de cantante de rock, los consumos de cocaína y mariguana, las experiencias sexuales, que son apenas dos, y, destacamos, la actitud de chico malo. De alguna manera, esta idealización lleva a Barrios hacia una adoración conectada con todo lo que su sociedad reprime o silencia. Se diseña, con esto, una especie de figura maldita. El personaje Mariano reúne las características precisas para provocar polémica y escándalo. Con esto, para nuestra tesis, la idealización funciona como representación social y, también, como dispositivo de la aventura amorosa, con final triste, que relata el joven Barrios:

“estabas divino, corazón, flaquito tipo amante de kate moss que desayuna un rico pinchazo de heroína” (p.21)

---

<sup>104</sup>Illouz, Eva (2007). *Intimidades congeladas: Las emociones en el capitalismo*. Katz Ediciones, Buenos Aires.

“por eso me gustaste tanto, mariano, porque saltaba a la vista que eras un puto salvaje, y porque cantabas maldito” (p.21)

“mariano se movía como una culebra, por dios que parecía una culebra, bailaba como un dios el cabrón” (p. 27)

“porque mariano era eso: un poeta, un poeta extraviado, coquerazo y ligeramente gay. y por eso vivía así, medio en las nubes y con esa sonrisa pendeja de chiquillo que tiene mucha calle, mucha esquina” (p. 49)

“pasan los días y no sé nada de mariano pero sigo pensando en él, sigo acordándome de la noche que entré estonazo al cielo y lo vi, lo vi cantando bailando y meciendo la pinga con indudable arte y aplomo” (p. 57)

“mariano, digo tu nombre y me siento mejor, mariano: nombre con sabor a cremolada de curich, a marihuana, a sánguiche triple del silvestre, a cebichito en la herradura, a la rica coca, a la sangre de tus labios.” (p.121)

“paradito en la barra, veo a mariano cantando sus mismas veintiúnicas canciones, y ya no es como la primera noche que lo vi, ahora no me parece tan lindo. ahora lo veo más flaco, más feo y más cagón, igual me gusta fuerte y me muerdo de ganas de levantármelo después del concierto, pero ya no es igual, ya no hay magia, tal vez es el chamo que me he metido, cuando estoy con coca, me siento más lúcido, en cambio, cuando estoy estonazo, como la noche que lo conocí, todo me parece más bonito. (p.171)

“coqueados los dos, qué rico, y le digo *después del concierto te vienes a mi depa* y el *sorry, gabrielito, pero ya quedé en salir con nina* y yo, cojudo, *¿nina?, ¿qué nina?* y él *nina, mi hembra* y yo au, cómo duele, agárrenme que me desmayo (p.175)

Según la colección de citas, se puede observar el proceso de idealización al principio de esta relación y el final donde Barrios es rechazado por Mariano. Se había hecho frecuente una especie de dinámica de dominación a partir del poder económico del animador de televisión, por sobre el cantante. Mientras que la imagen de Mariano dominaba los pensamientos y fantasías de Barrios. Antes del final, estaban drogándose con la cocaína que le ofrecía Barrios. Después, el joven rockero verbaliza el rechazo, está con una novia, lo que lleva al narrador a suspender los favores y regalos que le hace a Mariano.

“construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social.”(P.11)

“No voy a afirmar que las estructuras de dominación sean ahistóricas, sino que intentaré establecer que son *el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción* al que contribuyen unos agentes singulares (entre los que están los hombres, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica) y unas instituciones: Familia, Iglesia, Escuela, Estado.” (p.28)<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup>Bourdieu, Pierre (1988). *La dominación masculina*. Versión digital en <http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/wp-content/uploads/2015/09/Bondu-Pierre-la-dominacion-masculina.pdf>

A pesar de que Bourdieu apunta a las relaciones entre hombres y mujeres, podemos adaptar sus reflexiones en el caso de Barrios y Mariano. Vemos una relación entre los jóvenes donde se expone, por un lado, el poder del animador de televisión que establece un vínculo de dominación sobre el cantante. El trabajo de Barrios, la posesión del dinero y el estatus que provee la aparición en la televisión forman parte importante de la relación entre estos dos jóvenes. Por un lado, la fascinación de Barrios significa un costo y debe pagar por la relación con Mariano. Y por el otro, Mariano también sabe usar al dominador, según el término de Bourdieu. Queremos destacar que el enamoramiento entre los dos jóvenes desmantela, o expone, estos agentes que organizan las dinámicas de dominación que, según nuestro análisis, explica la relación amorosa entre el protagonista y Mariano. La familia, la iglesia, la escuela y el estado, presentes en ese sector limeño de Miraflores, diseñan las imágenes de lo permitido, lo censurado, lo castigado. Barrios y Mariano se mueven bajo los dictámenes de estos sistemas de control, instituciones y violencia simbólica.

### **La familia y la sociedad:**

En el espacio privado, solo accedemos a breves episodios de la convivencia con la madre, el padre, el único hermano que menciona. Queremos decir que ahí se instala una especie de técnica de paralelos similares que concluyen en distancias valóricas casi infranqueables, juicios mutuos que administra el narrador y en esos trances, Gabriel se luce para denigrar, desacralizar, ofender, ridiculizar a los íconos íntimos que son la madre y el padre. Lo entendemos a partir de niveles. Primero, la distancia generacional entre un joven y un par de adultos que intercambian pocas palabras, encuentros obligados, declaraciones de cariño, la madre, que se mezcla con el juicio y el sermón en función de la defensa del cristianismo. El padre es exhibido como la caricatura de un macho, autoritario, militarizado, ofensivo y clasista que le advierte a su hijo sobre los peligros en la ciudad.

Ambas figuras aparecen dos o tres veces, en toda la novela, pero permiten, como segundo nivel, identificar que se presentan como voces y discursos que afectan al protagonista, de ahí su vendaval de comentarios y juicios que enfoca en la madre y el padre. El tercer nivel de interpretación, la reacción de rabia expresada en ofensas, exhibe a un Gabriel herido porque es excluido, también de 'los intereses de los adultos', como hace

notar Peter Brooks. La crítica frente a la crisis de la institución de la familia se expone intensamente grotesca, ofensiva, emocionalmente desesperada. En una discusión con su madre, sobre religión, sacerdotes y comentarios del joven en la televisión, relata:

“y ella ya cruzadaza con su mirada de fanática viva el papa polaco y monseñor escrivá santificado a todo cuete, con su carita de loca religiosa (...) con su carita de te odio por ser tan ateo, hijo (...) y salgo de casa sin cerrar la puerta y tomo un taxi y pienso *no regreso más a este manicomio, cada vez que vengo aquí salgo destruido, chancado, jodido*” (pp.163-164)

El tema de la polémica pone, en un lado, a la madre beata que defiende la institución de la iglesia con la fe y la ortodoxia del Opus Dei. En el otro, el joven que ha dicho en la televisión que hay curas que se acarician con otros curas. La intensidad de la escena se mueve entre el contacto cotidiano de los integrantes de esta familia y la discusión virulenta en torno a una institución que, como otras, vive una temporada de revisión, crítica y transformación. Vuelve a su departamento, ya que hace poco había decidido ir a vivir solo, alejarse. Pero, insistimos, resulta notable la exposición veloz de las acciones y los diálogos, citas directas de un lenguaje simple y las conexiones que se pueden establecer con preocupaciones humanas tan importantes como lo son el afecto, el reconocimiento del otro, la aceptación y, tal vez el más sugerente, la integración de esas diferencias. En el caso de Barrios versus su madre y su padre, se expone también el conflicto de una época que ya no confía, ni actúa para las verdades de la religión ni la política ni mucho menos las autoridades armadas, sus rostros y discursos. Se reparte el mundo entre ese bien que se defiende y ese mal que se ofende, en estos casos, con padecimiento y expresiones de dolor.

Frente a su madre y frente a su padre, expone, a nivel de pensamiento, lanza un torbellino de ataques y ofensas a su familia mientras su madre y padre reaccionan también con ofensas y ataques, instalando conflictos generacionales, pero también ideológicos, en el espacio de lo íntimo. Se intercambian frases sobre la sexualidad, la libertad de expresión, visión sobre la noche y sus peligros. Se sugiere tradición, repetición de escenas telenovelescas, rock que transgrede instituciones, el registro de las rebeldías. Repetimos, el protagonista enjuicia con agresividad tajante, pero solo en el espacio de la novela, en el pacto con la comunidad lectora. Para los otros personajes, los discursos aparecen como una suave, o gentil, opinión, y algunas promesas que son declaradas mentira inmediatamente, pero solo para la lectura. Maffesoli propone:

“en las tribus posmodernas, donde la desconfianza en las ideologías y en los grandes valores universales camina paralelamente a una innegable generosidad, aun cuando ésta presenta ciertos matices anémicos y algo inconformes. Tanto en la efervescencia de las situaciones subversivas como en el tren de la vida cotidiana, se expresa, oculto, un poderoso intercambio simbólico, donde lo material y lo espiritual encuentran un lugar, donde la imaginación y lo real se entienden, y sobre todo, donde, independientemente de su raza, su ideología, sus convicciones, la consideración del prójimo es primordial”.<sup>106</sup> (p.73)

Destacamos el discurso explícito de Barrios, amable y dispuesto a reaccionar como el famoso que callejea por barrios de Lima, por un lado. Por el otro, le cuenta a la comunidad lectora, en código confesional, una serie de críticas, juicios, agresividades. La cita de Maffesoli se conecta con esta práctica. Interpretamos la diatriba permanente de Barrios como caricatura de un discurso heredado de la tradición oligárquica. Tema expuesto en el análisis sobre la rabia y expresividades de agresividad que practica Bayly cuando visita el departamento de Mariano. De ahí su exageración y generalizaciones que se adhieren a la risa grotesca, especialmente por el tratamiento de los cuerpos y sexualidad. Estos recorridos habitan en lo cotidiano, en los encuentros con otros y otras, por lo tanto destacamos que esta ‘consideración por el prójimo’ que propone el sociólogo francés, y que practica Barrios, convive con el discurso silenciado que conoce la comunidad lectora y nosotros interpretamos como crítica y ridiculización hacia esas ‘convicciones’ como la familia, la iglesia, el trabajo, la raza, las ideologías. Por un lado, estas expresiones ofensivas que ocupan el pensamiento de Barrios repiten o hablan lo que expresa la oligarquía limeña sobre los pobres, los cholos, esos otros y otras (ver las propuestas sobre choledad y la tradición literaria que explica ese funcionamiento clasista y racista). Por otro, a partir de la fuerza de lo grotesco y de lo ofensivo, y la exageración, la provocación de risa lleva a la ridiculización de esas expresiones, vulgares, con predominio de lo genital.

### **Tonalidades:**

Pensar y decir instalan dos líneas discursivas casi opuestas. Las vivencias dolorosas de la exclusión y el abandono que relata Barrios en *La noche* con la rabia expresada, susurrada, solo para el acto de lectura. La comunidad lectora conoce todas esas exageraciones que llevan a la risa infantil porque la ridiculización tiende a la genitalidad, la desfiguración, la caricatura, la deformación del otro y así se confirma que persiste una

---

<sup>106</sup>Maffesoli, Michel (2005). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. F.C.E. México.

tradición de risa, cercana a la menipea propuesta por Bajtín, que, en el caso de esta novela, convive de la tristeza. La rabia expresada por el narrador lleva a la descripción grotesca, a la diatriba, a la ofensa que provoca risa. Aparece como conflicto interior del protagonista y, al mismo tiempo, expone un conflicto social que nos recuerda una de las misiones de la literatura creativa, en este caso, la denuncia estética de una situación social ética, la exclusión por ejemplo.

Los componentes del melodrama se instalan en el discurso de Gabriel Barrios porque así se expresan las emociones en el lenguaje de un joven incomprendido y solitario. También podemos proponer que es el discurso melodramático el que expresa a los individuos que viven en la exclusión, acallados, en secreto y así, siguiendo la tesis más o menos central de Peter Brooks, se aparecen los temas reprimidos de una sociedad, literaria en este caso.

“The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand onstage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship. They assume primary psychic roles, father, mother, child, and express basic psychic conditions. Life tends, in this fiction, toward ever more concentrated and totally expressive gestures and statements (...) the moral occult is not a metaphysical system; it is rather the repository of the fragmentary and desacralized remnants of sacred myth. It bears comparison to unconscious mind, for it is a sphere of being where our most basic desires and interdictions lie, a realm which in quotidian existence may appear closed off from us, but which we must accede to since it is the realm of meaning and value. The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult.”<sup>107</sup> (pp. 4-5)

Las confesiones agresivas de Gabriel, entonces, conviven con el pacto generoso que pone en práctica cuando verbaliza frente a los otros personajes. Esta actuación ambivalente da cuenta de silenciar y expresar, pero también se conecta con el modo melodramático. Con esto, destacamos, se devela un panorama social que no deja de ser contextualizado por la misma novela. A decir, relaciones en el barrio de Miraflores, a fines del siglo veinte, en medio de una década marcada por la agresividad, terrorismo, violencia política. El panorama político y social de esa Lima aparece de soslayo, porque predomina el panorama íntimo e intersubjetivo. Ambos escenarios conviven, pero en el discurso de Barrios se expresa otro nivel de crítica. Nos referimos a la denuncia de la moral de doble estándar, las

---

<sup>107</sup> Brooks, Peter (1995). *Melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press, New Haven.

exclusiones y silenciamientos, la incomprensión del individuo frágil y el recurso estilístico, y profundo, de la desacralización, la diatriba más o menos graciosa y, además, la expresión melodramática de lágrimas, requiebros, ilusiones y desilusiones, el final infeliz de un muchacho solitario que está llorando en un lugar de la ciudad de Lima.

### **Cambios afectivos en Barrios y Baylys:**

Han pasado muchos años. Jaime Bayly inventa un narrador llamado Jaime Baylys, se toma la palabra y los recursos de la biografía y sus desplazamientos hacia los discursos de la autoficción, abordados en el último capítulo de esta tesis. La fama que sigue habitando fuera de la novela y los registros mediáticos vuelven a formar parte de otro episodio de esta historia. Como en *La noche es virgen*, hay banda sonora para muchas de las escenas y las declaraciones de afectos se despliegan y ocupan gran parte de los episodios. Pero ahora la voz del narrador usa otro tono. Se relata una transformación profunda cuya evidencia es el cambio de tonalidad. Bajtín propone que:

“El tono no se determina por el contenido objetual del enunciado, ni por los sentimientos y vivencias del hablante, sino por la actitud del hablante respecto a la persona de su interlocutor (su rango, su importancia, etc.).” (p.377)<sup>108</sup>

En *La noche es virgen*, el discurso se dirige a dos tipos de hablantes. La comunidad de personajes, eventuales o frecuentes, por un lado, y la comunidad lectora, por el otro. Cada uno recibe mensajes diferentes. Predomina el exceso de rabia, agresiones verbales susurradas, ofensas que comparte con los lectores, incluida la tristeza frente a la decepción amorosa, al final. En *El canalla sentimental* predomina la interacción con otros personajes y la interpelación a los lectores es mucho menor. Más que hablar de otros u otras en confianza, el narrador Baylys comparte comentarios que forman parte de descripciones, situaciones que narra. Expresa cierta aceptación de la vida, o amor a la vida. El tono, repetimos, adquiere los sonidos del cinismo risueño, del desapego, consolida una especie de convicción por la soledad y la voluntad alegre. Los requiebros se relacionan con el cuerpo, nuevamente, con los vínculos cercanos con las hijas, con la ex esposa, con amistades que aparecen, con gente de su trabajo, además de encuentros públicos que son descritos como breves aventuras cotidianas. Ya no se conecta exclusivamente ni con el deseo sexual ni con

---

<sup>108</sup>Bajtín, Mijaíl (2005). *Estética de la creación verbal*. Siglo xxi, Buenos Aires.

el consumo de drogas ilegales. En síntesis, las afecciones de Baylys dan cuenta de logros y satisfacciones que lo llevan a otro tipo de energía canalizando su ‘potencia de existir’.

A diferencia de Gabriel, la alegría habla en la novela del narrador Baylys. Persisten, con mayor dedicación, los fragmentos de aventuras cotidianas. La disposición anímica se expone bajo la tela de la aceptación serena de algunas dinámicas que antes fueron martirio. El bien y el mal, para usar los términos de Brooks, y la moral oculta, aparecen con las sutilezas que aquí pretendemos reorganizar. Persiste, con más ahínco todavía, la ocurrencia de que la novelística de Bayly, sintetizada en las dos novelas que analizamos, responde a la orgánica trazada por la ambigüedad que se muestra más intensa en las aventuras del protagonista cuarentón que cierra la historia declarando, para confirmar el modo melodramático y su profunda respiración ética:

“Pero no me arrepiento, es lo que soy: una buena persona cuando no escribo y una mala persona cuando escribo” (p.174)

La organización de la novela comienza en un lugar idéntico al sitio que la cierra. Deja una breve confesión respecto al bien y el mal. Si agregamos que la reflexión es el resultado del intercambio de mensajes electrónicos entre el protagonista, su amante Martín, la madre de éste y el origen de esa comunicación a distancia es una confusión, eco del malentendido de las comedias que combinan su tránsito con el drama. La confusión cierra el recorrido que aparece cíclico porque se repiten los elementos de ambos episodios. Recordemos que la novela comienza con el narrador que envía un mail y le entrega la contraseña del correo privado a su hija, luego la ex suegra descubre, utiliza esta clave secreta y se expande el chisme. En este caso, hay una suegra, una interpretación puesta en práctica y el protagonista frente a la pantalla, viajando en la red. La escritura se renueva y se vuelve dominio público, a partir de internet. Queremos decir que la dinámica dialógica se consolida como parte de la aventura del sujeto que se adhiere a la tecnología de las comunicaciones y desde hace tiempo la televisión, las diferentes virtualidades y las conversaciones cara a cara se mueven entre la salida de los mensajes, la interpretación que construye esos discursos y la interpretación. En la dinámica entre el narrador y su amado, los desencuentros comunicativos se asoman con frecuencia:

“el enunciado es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva y no puede ser separado de los eslabones anteriores que lo determinan por dentro y por fuera generando en él reacciones de respuesta y ecos dialógicos./ Pero un enunciado no solo está relacionado con los eslabones anteriores, sino también con los eslabones posteriores de la comunicación discursiva. Cuando el enunciado está en la etapa de su creación por el hablante, estos últimos, por supuesto, aun no existen. Pero el enunciado se construye desde el principio tomando en cuenta las posibles reacciones de respuesta para las cuales se construye el enunciado. El papel de los otros, como ya sabemos, es sumamente importante.”<sup>109</sup> (p.285)

La dinámica del malentendido, expuesta por el narrador Baylys, funciona en los vínculos cercanos y activa consecuencias que se dirigen a la estabilidad, o proyección, de las relaciones. La ex esposa, la ex suegra, las amigas furtivas protagonizan breves historias donde el enunciado expone una relación, en ocasiones, de autoridad que enjuicia al protagonista con seriedad y se posiciona en el lugar de quien da órdenes. En otras ocasiones, se exhiben conexiones de complicidad, juego, diversión. En estas dinámicas, se expone un mundo social de conflictos íntimos que pasan por episodios de seriedad y autoritarismo, son los menos. La mayoría de las breves aventuras exponen relaciones afables y otras que parecen problemáticas, son relativizadas por la visión de mundo que exhibe Baylys y que se forma, especialmente, por la alegría que ridiculiza, a otros y a sí mismo, comprende, se entristece y describe con cierta delicadeza a los otros, a las otras.

Destacamos la fuerza melodramática que se explica a partir de, por ejemplo, la importancia del otro en la construcción no solo del malentendido, o comedia de enredos, sino que la unión entre discurso y afectos. Según la cita, la serie de pronunciamientos públicos de Baylys, en la televisión, en archivos de internet, en revistas y periódicos ingresan a los territorios íntimos de sus relaciones. Los demás reaccionan, es decir, interpretan y proponen conexiones temáticas donde la cadena discursiva concluye en el juicio, sentencia y distancia. La intertextualidad, sabemos, es una traducción que intenta condensar ese imparable fenómeno que es el habla que llega a la literatura y hace expresión en personajes. En este caso, por ejemplo, la figura femenina de la suegra alcanza niveles de caricatura, chiste, chisme, es decir, reacciones más o menos carnavalescas frente a esa figura que, en el caso de las otras suegras, en las otras novelas, aparecen con distintos

---

<sup>109</sup> Bajtín, Mijaíl (2002). *Estética de la creación verbal*. Siglo xxi, Argentina.

nombres, aunque el abordaje y retrato describen a la misma suegra en *El canalla sentimental*.

Bayly escribe algunas anécdotas, con el lenguaje en función de la desacralización de algunas imágenes autoritarias, entre esas la ex suegra. Es nombrada y narrada a partir de la seria noción del miedo y rabia que le provocó ella en varias novelas anteriores. Con el tiempo, estas emociones se transforman y se convierten en chiste, porque funciona con la noción de caricatura, imagen de carnaval, en este caso ambientado en las relaciones familiares, íntimas. La advertencia es clara, carnaval en el sentido de adaptación de ritos, palabras, valores a las escenas cotidianas, uso de máscaras en el sentido de rol social ridiculizado y, especialmente, cambio en la jerarquía, porque el poder de la ex suegra, a través de la desacralización, queda disminuido a través de la risa alegre. Por cierto, en un espacio de escenificación íntima que se hace pública a través de esta novela.

Por ejemplo, la ex suegra llega al aeropuerto y compartirá avión con el protagonista que intenta esconderse, exagera en las estrategias, se exhibe frente a otros, instala diálogos que confirman la tensión y relajación carnalesca en función, por ejemplo, de la inversión de roles. Baylys ha resumido su intensa biografía con la ex suegra, acusa, reclama, recuerda y predomina el tono risueño al combinar la memoria con las acciones que emprende para pactar con las azafatas y encontrar ayuda en la búsqueda del escondite. Recuerda episodios donde ella actúa de manera clasista, homofóbica, agresiva, ofensiva. Mientras que el protagonista Baylys recuerda:

“Tengo miedo de encontrarme con mi ex suegra porque cuando publiqué cierta novela se enfureció conmigo, me acusó de dejarla como una arpía y me echó a gritos de su casa.” (p.29)

Pero la mujer mayor, recién descrita como una especie de esperpento con pasado desagradable, aparece y se convierte en una preocupada imitación de madre, hace recomendaciones en el tono de lo maternal que corrige el peinado del protagonista y comenta con cierto interés la ropa que lleva. Después todo el episodio se diluye en el retorno a la rutina. Este ejemplar sirve de matriz explicativa de las dinámicas narrativas utilizadas. Se expone una visión y relación ambigua, que cambia, que pasa por el desprecio y exhibe también encuentros afables, cariñosos.

En otro episodio, en *El canalla Sentimental*, el narrador y conductor de televisión Baylys entrevista una política y congresista peruana. Relata esta escena que se está transmitiendo en vivo:

“Enseguida le pregunté por qué le parecía que era bastante pituca. Ella contestó: «Porque no se juntaba con las cholas como yo y tampoco con las gorditas.» El público volvió a reírse. Me pregunté si mi ex suegra estaría viendo el programa. La congresista contó, ya más en confianza, que en el colegio se llevaban mal porque mi ex suegra, cuya lengua podía llegar a ser tan venenosa como la mía, les decía «cuerpo de aceituna» a las gorditas y «brownies» a las que no eran tan rubias y blanquitas como ella.” (p.131)

“había tenido la suerte yo de conocerla, desde que su hija, mi novia entonces, nos presentó y ella me preguntó qué colonia me había puesto y yo le dije Brut y ella sentenció: «Esa es colonia de cholos»” (p.132)

Como lo indican las citas, en otras novelas, la ex suegra actúa en el elenco de quienes discriminan, representa la soberbia de la oligarquía que desprecia objetos y sujetos populares, como un animador de televisión que pretende a su hija. Si consideramos la valoración positiva que hace Brooks sobre el melodrama, podemos ver en la figura de la ex suegra una máscara que sugiere representación social. La voz de una clase social y de una postura frente a lo otro, en este caso la población peruana de cholos y cholas y, en el otro, el juicio despreciativo hacia las gordas<sup>110</sup>. Se confirma la dimensión política del párrafo, especialmente porque son palabras que vienen desde una representante del poder legislativo peruano. Lo íntimo, entonces, se vuelve público, al ser transmitido por televisión. A través de la exposición de una especie de tradición que habla de la edad en la mujer, y comportamientos discriminatorios por parte de la suegra, el narrador denomina ‘pequeña venganza’ y, con esto, la crítica se enfoca en lo subjetivo, en esas dos individualidades, ex suegra y protagonista, consolidando la actualidad posmoderna que acentúa el individualismo.

Al comenzar la novela de *El canalla sentimental*, recordemos, la ex suegra se dedica a enviar mensajes electrónicos, a nombre de Baylys, a personas cercanas, amigas, jefes, inventando confesiones inclinadas a atacar la opción homosexual del protagonista.

---

<sup>110</sup> Ruiz, Patricia (2001). *Subversiones masculinas. Imágenes del varón en la narrativa joven*. Flora Tristan. Lima.

Acusarlo de homosexual aparece, según ella, como una ofensa. En ese extremo ético, actitud y actos frente a los otros, la ex suegra, en esta novela, alcanza la figura matizada que comienza con la imagen de arpía y manipuladora que se entromete en el territorio privado del correo electrónico, después actúa con ternura y preocupación ante su ex yerno, ex enemigo o actual, y cerca del final de la novela, ella es exhibida en el programa de televisión cuando Baylys publica su verdadera edad frente a la pantalla, provocando reacciones de molestia en ella y risas en el protagonista, y así se invierten nuevamente los roles de víctima y lo otro, quién representa al bien o al mal. En el caso de la burla del protagonista, aparece la edad de la mujer, mientras ella es exhibida representando costumbres y discursos que conectan con la tradición que excluye, discrimina, expulsa.

En sus inicios, el melodrama se expone en un escenario. Se acompaña de música, de la exageración de gestos. El valor de lo emotivo intenso se instala en el teatro mientras la racionalidad de las decisiones políticas actúa en las calles y casas, en la sociedad. En algunas casas. También, siguiendo con Brooks, se pone en el espacio la dinámica pendular que habla de la ausencia de dios, y toda su consecuencia, la necesidad de llenar ese vacío con las respuestas que proveerá la modernidad, y todas sus consecuencias. Entre ambos modos de existir, el melodrama se encarga de expresar, al exagerar, los silencios potentes y patentes que transitan en la sociedad. La hipérbole, como caricatura o máscara deforme, se relaciona con las reacciones emocionales que afectan a los sujetos en la imparables convivencia. Además, resulta orientador recordar que Herlinghaus propone que las ‘narraciones anacrónicas’ persisten, es decir, respiran para expresarse en las bocas del modo melodramático. En el caso de *El canalla sentimental*, uno de esos registros anacrónicos se manifiesta públicamente. La rencilla familiar se expone y, con esto, también se recupera esa parte emocional que forma parte del discurso del melodrama. Podemos, también, conectar la fase transnacional y de administración privada de las mediaciones que explica Martín Barbero como marco contextual de la televisión como medio de comunicación primordial de estas narrativas anacrónicas:

“llevaba a la teatralización, dentro de una modernidad urbana, de esa otra socialidad residual y emergente que se ligaba al parentesco y la familia, a las solidaridades de territorio, vecindad y compadrazgo, a nuevos imaginarios colectivos de amor y sexualidad, a la conformación de un ‘otro’

afectivo que subvertía la racionalización de los mundos de vida. La *avanzada globalización* dista de hacer desaparecer esas teatralizaciones” (p.287)<sup>111</sup>

Baylys expone, en sus recorridos por hogares, restaurantes, hoteles, aeropuertos, empresas y otros sitios, encuentros donde las distancias sociales y de nacionalidad, por ejemplo, se convierten en afables y curiosos diálogos. Una de los facilitadores de esta amabilidad es que se comparten referentes que provienen directamente del programa de televisión que anima el protagonista. Con esto, queremos enfatizar que se crea una comunidad afectiva, además de consumidores de mensajes y además de formas de participar de la vida social y política, que practica encuentros donde se recupera lo que Herlinghaus y Martín Barbero denominan anacronías.

Los sujetos, entonces, remiten sus acciones y discursos a tiempos no racionales, en el sentido burgués. Según Jesús Martín Barbero, se repliegan, se expresan, conviven con el tiempo de la producción, del trabajo, actuando en una especie de profundidad anacrónica que, otra vez Maffesoli, se vivencia como ‘instante eterno’, conforma tribu, sensualidad, reunión. Aquí se trata de identificar los elementos melodramáticos que organizan las novelas analizadas, con el fin de distinguir los lugares y personajes que actúan en tensión narrativa y forman parte de un panorama estético donde la ambigüedad no solo se encarna en actos y discursos del protagonista sino que nos permite reflexionar sobre la movilidad del sujeto, inestable y abierto, convocado y conectado por la otredad, fascinado por las identificaciones.

“Por supuesto esta identificación es emocional y colectiva, que provoca una "fusión afectiva simbólica". Se trata asimismo de una temática actualmente bien conocida, y el mismo término de "dionisiaco" (re)comienza, en detrimento de los amargados de la teoría, a formar parte de numerosos análisis sociológicos. Por el contrario, lo que importa acentuar es su aspecto ectoniano, sus expresiones que remiten a lo que está territorializado, materializado o encarnado, en el sentido amplio de esta palabra.” (p.164)<sup>112</sup>

En definitiva, el modo melodramático convoca esa especie de aparición primordial, anacrónica, que respira emociones, sensaciones y se conecta con los otros, las otras, que

---

<sup>111</sup> Herlinghaus, Hermann (2000). *Hacia una hermenéutica de la comunicación. Narraciones anacrónicas de la modernidad en América Latina*. Versión virtual en [https://www.researchgate.net/publication/331892416\\_Hacia\\_una\\_hermeneutica\\_de\\_la\\_comunicacion\\_Narraciones\\_anacronicas\\_de\\_la\\_modernidad\\_en\\_America\\_Latina](https://www.researchgate.net/publication/331892416_Hacia_una_hermeneutica_de_la_comunicacion_Narraciones_anacronicas_de_la_modernidad_en_America_Latina)

<sup>112</sup> Maffesoli, Michel (2000). *El tiempo de las tribus: El ocaso del individuo en las sociedades posmodernas*. Versión digital en <http://bibliotecasolidaria.blogspot.com/2012/09/el-tiempo-de-las-tribus-de-michel.html>

comparten un aire común. Además de ocupar el agujero que dejó el funeral de dios o de la razón, aquí asumimos que se instala convivencia, relaciones de vecindad. Se diseña, entonces, paradoja, ambivalencia, ambigüedad, también los esbozos de una profunda expresividad ética en los territorios del relato con aspiraciones estéticas que privilegian la conexión entre individuos.

El cuerpo se expresa y en ese trance, se organiza una trama melodramática que, en la confesión y diario de vidas de Baylys, consolida el registro de experiencias que se narran desde la materialidad de lo cotidiano. Pierde gravedad, la profundidad existencial se convierte en espectáculo, en el sentido de reflejo que exhibe una capa selectiva del protagonista, y su entorno. Baylys, el narrador, aparece inevitablemente como integrante del espectáculo mediático, pero la narración provee de detalles, pensamiento y escenas cotidianas, discursos de otros y otras, detalles de los lugares visitados, descripciones y ensayos breves que enriquecen la reflexión sobre el sujeto latinoamericano inmerso en este laboratorio de la posmodernidad, según Maffesoli, o en convivencia entre lo moderno y lo anacrónico, entre la producción y la anomia, con fuerte predominio del nivel confesional, es decir, el elogio a la honestidad diseña, inmediatamente, un pacto societal melodramático que, la mayoría de las veces, Baylys resuelve a través del humor, la risa, de elegante o pésimo gusto, y las manifestaciones, es decir afecciones que se expresan.

Baylys, el protagonista, no padece hambre ni dolor como receptor cósmico del mal humano, tampoco es víctima de dictaduras ni de ideologías militarizadas. Es un presentador de televisión que practica la administración de ese discurso que se ha envuelto, espectacularmente, por el valor de la honestidad, por eso el melodrama, que carga, o luce, lo confesional. Habita el espacio de la oligarquía limeña, vive en el encierro de estrella de televisión en Miami y en Buenos Aires. Clement Rosset reflexiona que el segmento pequeño de la convicción, como invitación a la reflexión, y como reducto del ser social y del ser individuo o en palabras de Bajtín el diálogo entre lo dado-recibido y lo creado, toda persistencia melodramática recurre a la anacrónica entrevista donde:

“Em outros termos: nada é certamente tão importante e tão gratificante, na vida, como o amor no sentido corrente da palavra — nada, a não ser *a vida ela-mesma*. É o que exprime bem Spinoza,

quando define o amor como “a alegria acompanhada da idéia de uma causa exterior”. O amor é apenas uma variante — variante principal, é claro — do amor à vida”<sup>113</sup> (p.32)

Digamos, hasta ahora, que la aventura polifacética de Baylys transita, en su trazado mayor, de forma crítica, o indiferente, frente a las categorías de la nación, la racionalidad, la producción y la esfera de lo político en el sentido que deberíamos llamar moderno. Adhiriendo a la reflexión de Martín-Barbero, se exhibe un protagonista y un recorrido, espacial por sobre todo, donde los diferentes lugares, y no-lugares, llevan a la imagen de la convivencia imparale entre algunos ciudadanos, esos integrantes de la mayoría

“Porque, como en las plazas populares de mercado, en el melodrama está todo revuelto: las estructuras sociales y las del sentimiento, mucho de lo que somos —machistas, fatalistas, supersticiosos —y de lo que soñamos ser, la nostalgia y la rabia.”<sup>114</sup> (p.32)

La fuerza de la admiración, por parte de los otros y especialmente en sitios públicos organiza la trama de algunos episodios. Sugiere que las imágenes que proyecta en los televisores facilitan los acercamientos, las frases más o menos jocosas, esa alegre relatividad que borra jerarquías, acelera la llegada de las palabras de tono cariñoso, el predominio del nombre en diminutivo y, justamente, se ratifica, con ese gesto verbal, que la televisión diseña reacciones, esculpe modos de relaciones sociales y expone en esa superficie que denominamos instante, o escena breve, pública y pasajera, la dinámica potente de los encuentros sociales que se sacuden de las obligaciones y distancias, se recompone una especie de fraternidad.

En otras palabras, se transforma, o rompe, el contrato social que habla de acuerdos racionales, productivos, basados en la diferencia jerárquica, en la funcionalidad de los roles fijos, hijos del control y de la manipulación que se ejerce hacia la construcción de una atmósfera social entendida como moderna. Entonces llega internet, antes estuvo la televisión, antes la radio y el cine, y antes los libros y siempre las versiones alternativas, populares, subversivas o subalternas, pero sobre todo la cultura popular. Hay encuentros episódicos entre el protagonista y una serie de personajes que relatan su breve biografía y establecen, especialmente, relaciones de complicidad. Un muchacho que estaciona autos

---

<sup>113</sup>Rosset, Clement (1989). *O principio da crueldade*. Editora Rocco, Rio de Janeiro.

<sup>114</sup>Martín-Barbero, Jesús (1992). *Introducción en Televisión y melodrama*. Versión digital <http://es.scribd.com/doc/8800117/Television-y-Melodrama>

frente a un hotel y que sueña ser actor porno (p.88). El peruano de nacimiento, oficial de inmigración estadounidense, que le tomará el examen para convertirse en ciudadano (p.89). El taxista argentino que le resume su vida de padre y lo lleva a pasear por barrios que parecen peligrosos (p.52). El tipo de la lavandería que confiesa su nostalgia por la vida que alguna vez tuvo en Italia (p.6). La anciana nórdica que le cuenta su vida en pocas llamadas telefónicas (p.25). La muchacha inglesa que llegó hace poco a estudiar a Georgetown y permite que Baylys visite de nuevo la casa a la que llegó por primera vez, en ese país y él recuerda esos tiempos que ocurrieron ya, también, en otra novela llamada *El huracán lleva tu nombre*, del año 2004 (p.24). La charla con Aydeé, en la orilla de la playa, la muchacha que trabaja cuidando a las hijas del protagonista y el recuerdo de la muerte de niños y niñas en un lago peruano, cuando fue niña (p.34). El resumen de la reunión de negocios con un gran empresario del espectáculo y la descripción caricaturesca del secretario (p.7). El resumen de la cita acostumbrada con tres viejas amigas cubanas que hablan de su familia y pasado en la isla (p.135). La conversación alegre con los vendedores de libros pirateados que tienen como autor al narrador y protagonista, Jaimito (p.49). Los encuentros callejeros con policías que se muestran simpáticos y cobran su regalito a cambio de olvidar alguna falta de tránsito que comete el protagonista (p.37). Las conversaciones en aeropuertos. El episodio cuando Baylys va a sacar naranjas en una calle de Buenos Aires y la policía le advierte que no se puede y que si insiste va a enfermarse, al final, ocurre la predicción (p.20). En síntesis, se exponen encuentros con otros y otras que dan cuenta de un panorama variado, donde todo parece “estar revuelto”, según la última cita de Martín Barbero.

En esta línea, la exposición de encuentros narrados en tiempo presente permanente, se adhiere a la tradición menipea, diseña movimientos activados por la inmediatez, revive el diálogo entre participantes, citas textuales aferradas al registro del habla y la instalación de aire simpático entre los personajes. Se expone complicidad, confesiones a la rápida, en espacios denominados no-lugares, se cuentan intimidades, ilusiones y dolores. La novela de *El canalla sentimental* aparece como una larga exposición de relatos que confeccionan visión de mundo y despliegan actos, discursos y provocaciones en función de establecer un pacto específico con la inevitable dimensión de la biografía, de los proyectos, todos expresando vínculos con otros y otras. Como propone el modo melodramático, las novelas

actúan como escenario donde actúan diferentes funciones o papeles sociales, vinculados a través de los afectos, individuales y compartidos.

Superficialidad, liviandad, caricaturas, literatura light, por un lado. Las escenas de la vida ficticia se enfocan en detalles donde los dispositivos de la ternura, cordialidad, alegre relatividad y, sobre todo, la exhibición impúdica de un sujeto protagonista que entra en aventuras, entre lo cotidiano y el predominio del malentendido como origen de conflictos. Diseña episodios que caben en el registro de lo anecdótico. Por el otro, recordemos que *La noche es virgen* es una novela que elogia a la rabia, se expone la frustración y el dolor que provoca el rechazo, de ahí el tono amargo y agresivo que escribe la historia de Gabriel. Más atrás, las otras novelas de Bayly invitan al desfile de sufrimiento, desesperación, intentos de suicidio, abuso sexual por parte de otros, humillaciones en sobredosis, el lado patético del individuo que luce excesos de adolescente e incomprendido. De ahí la modalidad melodramática y, una narración escondida, para la teorización, que expresa un proceso de aprendizaje expuesto en la mirada panorámica de la novelística Bayly. Explicamos a través de Bajtín:

“La infinita heterogeneidad de los géneros discursivos y de las formas de autoría en la comunicación discursiva cotidiana (mensajes divertidos e íntimos, súplicas y exigencias de toda clase, declaraciones amorosas, riñas e insultos, intercambio de cumplidos, etc.). Se diferencian por esferas jerárquicas: esfera familiar, esfera oficial y sus variedades.”<sup>115</sup> (p.376)

En el pasado de *El canalla sentimental* las esferas jerárquicas de la cita predominan, marcan los relatos y requiebros del protagonista, aunque esté contado en tercera persona, se impone una narrativa de la queja, el reclamo, la denuncia y desnudamiento que pone a la clase, la familia, el barrio y esas costumbres que mezclan lo burgués y lo oligárquico limeño. Los protagonistas sufren, se visten de víctimas, la risa es dolorosa, compuesta por la rabia que se expresa como ironía que define la combinación de crítica con subjetividad, en el sentido de la mirada decepcionada y herida, en los protagonistas de Bayly, son orgánicas discursivas, invenciones que declaman y arrojan denuncias escondidas en el género novela.

---

<sup>115</sup>Bajtín, Mijaíl (2002). *Estética de la creación verbal*. Siglo xxi, Argentina.

Los protagonistas confiesan sus desamparos. Interpretamos este lamento desesperado de Barrios como una especie de advertencia, o representación, de las futuras denuncias que dan cuenta de la soledad y desamparo individual frente al abandono de los proyectos sociales de justicia, protección social, el Estado como garante, la ausencia de movimientos políticos. Especialmente en el grupo social que predomina en sus novelas, a decir, la oligarquía limeña. En conexión con la importancia de lo individual frente al declive de lo político y organización social, Lipovetsky explica la relación entre espectáculo, retiro de lo político y primacía del individuo:

“Los *reality-shows* ilustran sin duda la falta de adhesión a los grandes proyectos políticos y el volver a centrarse en la acción individual, pero sobre todo la diversificación de la producción y del consumo televisivos: no somos sólo espectadores de ficciones, sino espectadores de actos fraternales reales, hazañas del hombre ordinario, dramas cotidianos” (p.137)<sup>116</sup>

Las entidades que ofrecían protección y orientación, para algunos, claridades de índole moderna, se vieron y se han visto en crisis. Junto al triunfo del capitalismo, y su versión neoliberal, los mass media se instalan en el panorama universal, por lo menos desde esa universalidad occidental, y las consecuencias llevaron a que la familia, lo oficial institucional que tiende a habitar en los reductos políticos, académicos, organizados en torno a jerarquías, todo eso, entró en la crisis. La cultura pop y su adalid que vive en las tecnologías de la comunicación han efectuado la transformación que, según esta tesis, la novelística de Bayly ha sintonizado, comprendido y expresado en el preciso instante, y en las escenas de las novelas. En *La noche es virgen*, por ejemplo, el hijo se siente incomprendido, explora, se desorienta y exagera, pero también insiste en que su lugar en el mundo es ser escritor, confía en la narración ficticia llamada novela. Expresa con dolor y exclamaciones de lamento el conflicto entre escribir y seguir siendo presentador de televisión.

“yo no quiero salir nunca más en televisión. lo que siempre he querido es escribir” (p.131)

Luego deja el hogar y la nación. Entonces la biografía larga, inventada, continúa hasta que las instituciones de la familia, máxima intimidad, y lo oficial, esa intravenosa convivencia con abstracciones que administran otros, se diluyen y Baylys presenta una

---

<sup>116</sup>Lipovetsky, Gilles (2000). *El crepúsculo del deber*. Barcelona, Anagrama.

aventura que, si seguimos a Peter Brooks, despierta la claridad sobre las represiones sociales que llegan al escenario y ahí nos enteramos que hay temas, antiquísimos pero levemente olvidados o acallados, que organizan este análisis y se expresan en esta novela, a decir, ocio, celos, rabias, tristeza, disfrute, afectos, risa y cordialidad. En cierto modo, se confirma la teoría de Maffesoli que dice algo sobre las convivencias posmodernas que consolidan al individuo en conexión y comprensión con los otros, proxémica y conmoción permanente, elementos también de la convivencia social.

El proceso del reconocimiento, expuesto por el teórico del melodrama, se adhiere con fuerza al discurso que se orienta hacia el final feliz, como tendencia levemente canónica que, en el caso Bayly, tiende a expresar el final opuesto aunque en el relato del protagonista Baylys la soledad final se rodee de un aire más o menos alegre. El desenlace de la historia de amor, odio, recriminaciones, reconciliaciones, distancia episódica y con aroma a definitiva redacta las palabras finales que se están refiriendo y fundamentando en el ejercicio de la escritura de ficciones. En el recorrido de la novela muere el padre (p.50), se reencuentra con la madre (p.36), escucha confesiones de su hermano mayor que lo defendió cuando fue joven y provocador de escándalos en la pantalla (p.160). También acompañó a su joven amado Martín en el duelo que llegó con la muerte de una hermana, describe las visitas a la cama de hospital mientras la hija de la moribunda sigue siendo una niña que conmueve (p.32). También visitó y recibió a la madre de sus dos hijas, invita a la reflexión sobre la amistad, confianza, complicidad y la reacción de la molestia porque no se puede pensar ni actuar de la misma manera (p.39).

Lo melodramático, como estilo, aparece como una fase o ingrediente de un discurso no solo inestable sino que queremos imaginar que hay una especie de adherencia entre la situación que se narra y el tipo de discurso que expresa esa escena. De ahí que la exageración, repetición, expresividad emocional y tensión diseñada por las pasiones estén narrando la historia porque, cada instancia, encuentro de personajes en torno a un tema en común o cita obligada, se cuenta de acuerdo con la reunión entre situación y tono que elige y usa el narrador. La situación encuentra su propio tono y ahí actúa la artesanía del narrador. Se nota en que tanto el lenguaje sencillo y directo, la sintaxis simple y breve, por

un lado, y la táctica permanente del humor y la gentileza del protagonista persisten y se conectan con la breve historia de cada episodio donde predominan crónicas, anécdotas, cuentos, breves ensayos o relatos cortos que exponen un predominio de emociones y sensaciones en la actuación de los personajes. Dicho de nuevo, se aprecia sintonía entre los diferentes subgéneros que narran las diferentes situaciones, pero se agrega la actuación insistente de la risa, la rapidez de las acciones en cada episodio, la brevedad del suceso, la economía del lenguaje en descripciones y narraciones, el predominio de las imágenes como exposición de la trama, la narración mezclada con diálogos, y el choque de ilusiones, expectativas, es decir, subjetividades exhibidas en situaciones en tensión.

En la superficie, ambas novelas se resumen en la odisea urbana del sujeto que ama a otro hombre y en ambas el desenlace arroja soledad. En la primera, llanto, en la segunda, resignación alegre. En el recorrido de la historia, una serie de aventuras en las que el cuerpo se expresa de manera grotesca, sexual y nómada. También el lenguaje aparece para lucirse grosero, agresivo y enfático, en la primera novela, mientras que en la otra, el discurso luce humor alegre, lamentos en situaciones tristes y reflexiones serenas sobre el acontecer, sobre todo personal o que gira en torno a los seres queridos.

En *La noche es virgen* aparecen muy pocos personajes que, con cambios de nombres, se repiten aquellos que instalan frecuencia y estabilidad, madre, padre, lugar de trabajo, la ciudad de Lima, el barrio de Miraflores. Defendemos, entonces, la fuerza del modo melodramático en ambos relatos. Para sintetizar, Martín Barbero propone que este género popular, conectado o incrustado en los gustos de la masa también, destaca la presencia de cuatro sentimientos básicos, insistimos, miedo, entusiasmo, lástima y risa. El miedo y la rabia se imponen en la aventura de Gabriel Barrios. Las breves loas a la ilusión forman parte de las escenas de entusiasmo que posee al protagonista y que se relacionan directamente con la profunda tristeza que cierra la novela. El ímpetu juvenil mueve al narrador y de ahí que la risa del grotesco y de la grosería desacralizadora coincida no solo con el Rabelais de Bajtín, o por eso mismo, sino que se acerca y acierta a la serie de propuestas sobre el humor popular y la importancia de la genitalidad, el cuerpo que secreta, el sexo y las funciones de las cavidades. La exageración organiza la retórica de las

emociones de Gabriel y se desliza una serie de eso que podemos entender como cambios de humor y que, al mismo tiempo, forman parte del tono<sup>117</sup>.

### **La madre y el padre:**

La rabia de Gabriel Barrios, y la alegre relatividad de Baylys, tal como lo afirman las propuestas sobre el melodrama, se activan únicamente por la influencia de la familia y de los enamorados. Estas dos emociones ocupan un lugar decisivo y definitorio para las aventuras del protagonista. Según Martín Barbero, esta institución, familia e intimidad, más o menos reciente ocupa, al lado del exceso, parte del lenguaje anacrónico al que refiere la moral del melodrama:

“la afirmación de una significación moral en un universo desacralizado’. Esa afirmación moral habla ya, a comienzos del siglo XIX, un lenguaje doblemente anacrónico: el de las relaciones familiares, de parentesco, como estructura de las fidelidades primordiales (...) Cabría entonces la hipótesis de que el enorme y tupido enredo de las relaciones familiares, que como infraestructura hacen la trama del melodrama, sería la forma en que desde lo popular se comprende y se dice la opacidad y complejidad que revisten las nuevas relaciones sociales. La anacronía se torna así metáfora, modo de simbolizar lo social.”<sup>118</sup> (p.131)

La distancia crítica, agresiva, que utiliza la expresión de Barrios al referirse a su madre, ridiculizándola, aparecen desde la posición que enjuicia, por ejemplo, la beatería de ella, y el autoritarismo del padre. Es una historia larga de rechazos, engaños, llantos y búsquedas de afectos que terminan en el fracaso.

La historia de los protagonistas y su familia comienza y continúa en las otras novelas. La familia, en este caso, y resulta inevitable, deja ver los quiebres de las conexiones afectivas, de convivencia e inclusión o exclusión. Por ejemplo, que una imagen específica de lo social se compone en la trama de las relaciones que establece el protagonista juvenil y podemos destacar que el silencio frente a los dos adultos se instala como la resignación y táctica de convivencia mientras el discurso crítico, paralelo y simultáneo, de los encuentros habla con intensidad de la caída de esas figuras de jerarquía.

---

<sup>117</sup> Destacamos las reflexiones que hace Bajtín sobre la entonación y su protagonismo en la construcción de palabra encarnada y expresividad de emociones en

Bajtín, Mijaíl (2002). *Estética de la creación verbal*. Siglo xxi, Argentina.

<sup>118</sup> Martín-Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili S.A. Barcelona

“¿quién anda ahí? y yo le digo yo, papi, y él ¿quién es yo?, y yo yo, Gabriel, y él ¿adónde vas? (...) no te preocupes, y él sigue roncando salvajemente y descargando flatulencias asesinas.” (p.62)<sup>119</sup>

La voz del padre aparece y, en ese instante en que Barrios está saliendo a divertirse en la noche limeña, es descrito con adherencia a la literatura que usa el humor y la imagen grotesca que desfiguran y, al mismo tiempo, intentan destronar al autoritarismo. Tal como lo teoriza y defiende el teórico ruso Bajtín y su estudio de la cultura del carnaval. Otra vez la desacralización se enfoca en personajes que representan instituciones, de ahí la conexión entre las figuras paterna y materna de Barrios con las otras figuras maternas y paternas de la familia normativa latinoamericana. En cierto modo, el protagonista Gabriel expone incomunicación, distancia generacional, adquisición de experiencias que forman abismo entre los habitantes de ese espacio común de lo íntimo que, desde la aparición de comunidades virtuales o de gustos o de modas, hace tiempo ya que las diferencias, de roles y generaciones, se exhibe como quiebre, engaño, estrategias de supervivencias frente al rechazo o la mudez. Las fidelidades primordiales se rompieron, se han convertido en discursos paralelos, miradas de sospecha, se convirtieron en rebeldías, malestar social, crisis institucional. Como los idearios de lo nacional, las esencias varias, la verdad autoridad, de la racionalidad:

“del idealismo oficial y el primado de la conciencia de sí que es su expresión”<sup>120</sup> (p.24)

La pérdida de una estabilidad, la transformación de los paradigmas que cumplieron un ciclo y ahora caen en la revisión que sospecha se exhibe en la novela del joven protagonista y deja constancia de que la familia, por ejemplo, réplica de la trinidad padre, madre e hijos se está completando con otras sugerencias, en esta novela, ya resuena a escenario patente, realizado o evidente en cuanto a crisis institucional de la familia. Cuando Barrios imagina una mañana de domingo, abrazado a su amado Mariano, mirando la televisión, comprando el diario, paseando por ahí, la concepción de la institución ingresa inmediatamente al giro afectivo, es decir, propone el encuentro a partir del amor o deseo de

---

<sup>119</sup> Bayly, Jaime (1997). *La noche es virgen*. Barcelona, Editorial Anagrama.

<sup>120</sup> Maffesoli, Michel (2007). *El reencantamiento del mundo*. Versión digital <http://alvarezteran.com.ar/wp-content/uploads/2010/02/Maffesoli-El-Reencantamiento-del-Mundo1.pdf>

convivencia. El resto resuena a doble sentido. Por un lado, repite el modelo de familia tradicional y, por el otro, incorpora la unión homosexual en ese modelo.

Reconocemos en la repetición de figuras, prototipos sociales, como la madre y el padre que interrumpen los deseos del joven protagonista, como una práctica también existente en los relatos del folletín. Aunque aparezcan con diferentes nombres, insistimos, la fuerza de lo referencial que sugiere a la persona del animador de televisión como protagonista de las novelas, se puede leer cada episodio, cada relato como la misma larga aventura de la biografía de un famoso, más específicamente, discurso de autoficción, impúdico que exhibe intimidades, propias y ajenas.

### **El público televidente como comunidad de lectores:**

El reconocimiento de los personajes, según las propuestas sobre el modo melodramático, facilita la lectura, la identificación y así se nota el tipo de comunidad lectora que propone la narración. Televidentes, es decir, público de los mass media, también habitantes de la cultura popular, según el análisis iluminador de Jesús Martín Barbero. Propone, también, cuatro dispositivos que exponen la presencia del público en los textos de folletín. De esa lista, rescatamos, por ejemplo, el de fragmentación de la lectura. En el caso de *La noche es virgen*, el vértigo de la rapidez de los sucesos forman una cadena que resulta fácil de comprender porque el tiempo está en presente constante y se mueve desde el principio, encuentro con el amado y la ilusión, y llega al final, rechazo y dolor. En ese recorrido, se integran las aventuras intermedias, un paseo permanente por calles, casas, lugares públicos, dos sesiones de trabajo en la televisión. En el caso de *El canalla sentimental* cada episodio es breve, se enfoca en un suceso más o menos central, anécdota o conflicto, que se concluye con final cerrado, en algunas ocasiones, o queda abierto porque los personajes que participan pertenecen al reducto de lo íntimo, familiar o laboral, del protagonista.

Como las dinámicas de las series de televisión llamadas sitcoms, aquí aparecen comedias de situaciones que recorren diferentes registros, emocionales o tipo de aventura, evidenciando la relación directa entre el lenguaje de la novela y los lenguajes de la

televisión. Además, insistamos, cada episodio cuenta con un relato paralelo que pervive en los registros audiovisuales de internet, por ejemplo, componiendo un sistema de lectura que instala también sistema de interpretación y problematiza, con interés, las relaciones entre discursos de ficción y discursos de lo real. Por ahora, el nivel de la fragmentación, como propuesta de organización e inmediata comprensión, se complementa con el dispositivo de la seducción, también propuesto por Martín Barbero.

### **Modo melodramático en *El canalla sentimental*: suspense, serialidad y representación:**

En *El canalla sentimental*, Baylys relata dos veces el episodio del beso en la boca con el escritor y animador Boris Izaguirre (p.35 y p.50). Existen, en youtube, dos entrevistas donde ambos presentadores de televisión comentan el hecho. En la novela, ambos relatos funcionan para escandalizar a la familia, especialmente a la madre y al padre. Además, para poner en evidencia el juicio drástico de la familia. En la versión de youtube, presentador e invitado se ríen, elogian, seducen mientras recuerdan el beso en la televisión.<sup>121</sup>

Creemos que esta convivencia de versiones, la literaria, la audiovisual y los registros en periódicos, de papel y virtuales, establecen relaciones que, por un lado, problematizan las conexiones entre lo ficcional y los discursos de lo real. Si se piensa, por ejemplo, en el programa de televisión donde ocurrió esa escena, el espectáculo en la pantalla, que aparece después en periódicos, como noticia, y luego es contada por un narrador ficticio que se llama Jaime Baylys. El nombre del presentador y escritor español-venezolano, nombrado en la novela, es el mismo que usa Boris Izaguirre en las entrevistas televisivas. La novela relata la escena y las consecuencias íntimas que afectaron a la madre y al padre. Entonces, vemos el hecho real como una especie de dispositivo, un pretexto que da impulso al relato ficcional. En este caso, la conversación con la madre funciona como reconciliación. Con el padre, el recuerdo confirma el cierre del diálogo. Se produce,

---

<sup>121</sup>El beso, que se convirtió en noticia, también está difundida en Radio Cooperativa.cl <https://www.cooperativa.cl/noticias/cultura/jaime-bayly-hizo-disparar-el-rating-de-programa-televisivo-en-espana/2002-06-20/111000.html> y, entre otros, El tiempo.com <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1379884>

también, la ambigüedad que defiende nuestra tesis. Las versiones televisivas, digital de internet, la aparición en la sección noticias de espectáculos y la escritura en una novela, diseñan una problemática teórica que desarrollamos en el último capítulo, es decir, las relaciones entre ficción y realidad, a partir del concepto de autoficción. Se integra en ese análisis, el diseño de novela que resulta de la intervención del fenómeno televisión y las narrativas audiovisuales.

Las novelas de Bayly se presentan como breves fragmentos que repiten o le recuerdan a los lectores quiénes son algunos personajes, especialmente los que van apareciendo más de una vez en la trama. La repetición de datos, recurrencias al pasado, interpela a los lectores, los invita a recordar. Se diseña, así, una especie de retórica del recuerdo. Frases que imitan, o repiten, los resúmenes previos que presentan algunas series de televisión, o una novela por entregas. Baylys repite, en varios episodios, los roles que cumplen algunos personajes, las obsesiones cotidianas que lo diseñan como protagonista o, también, algunas características que definen o forman las relaciones que establece. Estamos insistiendo en el modo melodramático que organiza las novelas porque creemos que ahí se instala una específica relación con la cultura popular, y de masas, como también una exposición de la convivencia múltiple del discurso narrativo de Jaime Bayly que se comprende mejor, se enriquece si se asume como práctica melodramática. La repetición es una característica destacada por Herlinghaus, especialmente en relación con la telenovela:

“es decir “aquella serialidad propia de una estética donde el reconocimiento y la repetición fundan parte importante del placer y es, en consecuencia, norma de valor de los bienes simbólicos””. Y es también la base de un particular modo de lectura estructuralmente ligado a la oralidad: las mayorías que gustan de la telenovela lo que más disfrutan no es el acto de verla sino de contarla, y es en ese relato donde se hace “realidad” la confusión entre narración y experiencia” (p.194)<sup>122</sup>

El dispositivo del suspense, también propuesto por Martín Barbero, aparece en la persecución de los actos del protagonista, en función de sus dos amoríos pero también en las pequeñas, por extensión, aventuras que exponen tensión con otros, exploraciones en espacios desconocidos, confusiones o el malentendido como diseño de trama. Por ejemplo, las reacciones de la ex esposa de Baylys frente a la existencia del enamorado, joven y muy

---

<sup>122</sup>Herlinghaus, Hermann, edición (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Editorial Cuarto Propio, Santiago (la cita corresponde al ensayo de Beatriz Sarlo *El imperio de los sentimientos*, de 1985)

delgado, que acaba de dejar sus calzoncillos en la casa del protagonista, maduro y gordo. Ella reclama, acusa, y defiende la moral que ataca el amor entre hombres y argumenta con la posibilidad de que las hijas vean el espectáculo de esa ropa interior que Baylys se prueba y fracasa, o divierte, en esa exhibición del ridículo dirigido hacia sí mismo (p.39). A pesar del tratamiento cómico y ridículo que hace el narrador, la escena es de rabia, reproches, seriedad. El episodio recién reseñado viene de otros relatos donde la sospecha de la existencia del amante Martín ha transitado por diferentes etapas, con tensiones, secretos, acusaciones. Es decir, viene con antecedentes y sigue hasta el final de la novela. Cada episodio que retorna a ese romance abre otros nudos problemáticos. Por ejemplo aquí, el suspense se instala con la huida de la ex esposa. Como en una teleserie, habrá que esperar al próximo capítulo para saber cómo continuará esa separación, esa pelea:

“Me mira furiosa. Me enseña un calzoncillo gris. Me dice: «¿Qué es esto?» Sorprendido, le digo: «Creo que es un calzoncillo.» Me dice: «¿De quién es?» Le digo: «Supongo que es mío.» Me dice: «No es tuyo, no mientas, es muy chico, no te queda.» Le digo, sabiendo que miento: «Es mío.» Me dice: «Pruébate.» Le digo: «Por favor, no es para tanto.» Me dice: «Pruébate.» Me lo pruebo. No me queda. Es muy chico. Es obvio que no es mío. Es obvio que es de mi amante. Me dice: «Es una falta de respeto que tu amiguito deje sus calzoncillos en esta casa, donde hay niñas.» Le digo: «No es para tanto, se cambió acá, se puso ropa de baño, se los olvidó.» Me dice: «No me mientas, no te creo, tú sabes por qué están acá estos calzoncillos.» Le digo: «No lo sé, no sé qué estás pensando.» Tira los calzoncillos a la alfombra y dice: «Debería darte vergüenza.» Luego añade, el gesto crispado, la voz afilada: «Y dile a tu amiguito que no quiero que mis hijas le vean los calzoncillos.» Poco después, se va molesta al aeropuerto.” (p.39)<sup>123</sup>

El suspense acostumbra a sorprender, provoca ganas de conocer el resto, hace también familiaridad con los sucesos, con los personajes. La repetición y la sorpresa, propone el teórico de las mediaciones, aparecen como ejes organizadores del interés, de la comprensión fluida y de un sistema de identificaciones que enriquece la relación compleja entre realidad y ficción. Con otras palabras, el discurso melodramático reúne comunidades que integran cultura de masas y cultura popular, incorporando las dimensiones explícitas del conflicto y la exageración a partir de vínculos íntimos, importantes, que despiertan las reacciones emocionales, provocando representatividad, participación en el proceso de interpretación y la construcción de un imaginario más o menos recién nacido:

““Yuxtapusieron, a la sociedad burguesa real, la del desprecio y la separación, la de la comunidad y la comunión””. Y reacción, o mejor rebelión estética, contra el arte oficial y el clasicista principio de autoridad revalorizando el sentimiento y la experiencia de lo espontáneo como espacio de

<sup>123</sup>Bayly, Jaime (2008). *El canalla sentimental*. Versión virtual en <http://es.scribd.com/doc/14353603/Bayly-Jaime-El-Canalla-Sentimental>

emergencia de la subjetividad. / Con esos tres ingredientes el Romanticismo construye un nuevo imaginario en el que por vez primera adquiere estatus de cultura lo que viene del pueblo.”<sup>124</sup> (p.17)

Luego el tiempo hizo el corte y en un sector social quedó la jerarquización, otra vez, que sitúa a la herencia de la pequeña burguesía como poseedora del buen gusto, elitismo, la literatura. En el otro lugar, la cultura popular se incorpora a la cultura de masas, al desarrollo se integra la narrativa anacrónica que había sido desplazada. El melodrama es el sistema de expresividad y Bayly se adhiere a esa literatura.

Entonces,

“El melodrama nace como "espectáculo total" para un pueblo que puede ya mirarse de cuerpo entero, “imponente y trivial, sentencioso e ingenuo, solemne y bufón, que respira terror, extravagancias y jocosidad””. De ahí la peculiar complicidad con el melodrama de un público que —"escribo para los que no saben leer", dirá Pixerecourt— lo que busca en la escena no son palabras, sino acciones y grandes pasiones. Y ese fuerte sabor emocional es lo que demarcará definitivamente al melodrama colocándolo del lado popular, pues justo en ese momento, anota Sennett, la marca de la educación burguesa se manifiesta en todo lo contrario, en el control de los sentimientos que, divorciados de la escena social, se interiorizan y configuran la “escena privada””.<sup>125</sup> (p.125)

Encontramos conexiones. La figura del protagonista en la narrativa que analizamos se atreve a poner en exhibición a un sujeto que aparece frágil, grosero y agresivo, con las palabras y, en ocasiones en el uso del dinero que, también, aparece como evidencia de cómo se muestra seguro, por ejemplo, al firmarle un autógrafo a cambio de que no reciba una multa por manejar a alta velocidad (p.98) o regalos que son sobornos a la policía, más allá de la ley o, para mostrar el cotidiano de la corrupción, en este caso, limeña (p.37 ). También, con estos gestos, muestra a los otros sujetos, por ejemplo el pacto que se ejerce con el soborno, llamado regalo.

También expresa obsesiones y manías personales que organizan episodios de extravagancia que no solo se relacionan con la fama, condición extraordinaria de este protagonista, sino que se empeñan en dibujar un individuo que expone su cuerpo a partir de hábitos, preocupaciones, focos intransigentes que hablan de lo irracional e instintivo, por

---

<sup>124</sup> Martín Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili S.A. Barcelona (la cita corresponde a *Introduction a la Modernité* de H. Lefebvre)

<sup>125</sup> Ibid.

ejemplo la relación con el frío, con los mosquitos, con las hormigas, con el sexo y otras secreciones:

“Lo que verdaderamente le irrita es que yo escupa en cualquier lugar de la casa, en la alfombra o en una pared o sobre unos periódicos viejos, y que a veces, por ninguna razón, sólo por travesura o por pereza de caminar al baño, me ponga a orinar en las macetas donde crecen las plantas que él cuida con tanto esmero.” (p.26)

“Sé que lo amo y que volveremos a vernos en un mes o dos. Pero sé también que mi interés en las cosas del sexo seguirá declinando y que ningún cuerpo, ni siquiera el suyo, me dará la felicidad que ahora encuentro en las pastillas.” (p.170)

“Tumbado en la sombra, contemplando a lo lejos el agua quieta de la piscina, advierto que unos insectos han caído al agua y pugnan por sobrevivir. Apenas entro en la piscina, veo que son unos grillos y voy sacándolos uno a uno con la mano para luego arrojarlos al césped. Salgo del agua y, mientras me seco en la sombra, veo con perplejidad que esos grillos que acabo de salvar vuelven, autistas, porfiados, a dar saltos hasta caer en las mismas aguas de las que los he rescatado. No comprendo ese tesón autodestructivo. (p.38)<sup>126</sup>

La convivencia de las dimensiones de lo imponente y trivial se ha entendido, aquí, como la fuerza de relaciones con lo afectivo, eje de muchas de las aventuras que fortifican la mirada y actitudes del protagonista en la formación de un mundo narrativo que privilegia la operatividad de la jocosidad, la risa y las técnicas de desacralización, ergo humanización, de las jerarquías que abusan, de las razones que respiran insensibilidad. Y también funcionan, los afectos, para exponer conexiones que llevan a otros registros emocionales, como la tristeza, la rabia, el miedo y así se diseña un tipo de sociedad y sujetos que se exhiben con polémica y provocación. En el caso de esta narrativa, se enfoca en las vidas íntimas y en los encuentros con otros, con otras. La sociedad que se expone es la de los espacios públicos acotados, la mayoría contados con el tono del enojo, en Barrios, y de lo afable, por el narrador Baylys. Estas dos tonalidades provocan efectos emocionales, en los demás personajes y en los lectores.

*La noche es virgen* y *El canalla sentimental* se instalan como correlatos de la verbalización e imagen que aparece cada noche en la televisión latinoamericana. La oralidad no solo organiza la serie de relatos que hablan en las novelas sino que también es el lenguaje que se utiliza en la televisión que protagoniza Bayly. Queremos decir que, además de correlato, uno del otro, televisión de novela o viceversa, se instala aquí,

---

<sup>126</sup>Bayly, Jaime (2008). *El canalla sentimental*. Versión virtual en <http://es.scribd.com/doc/14353603/Bayly-Jaime-El-Canalla-Sentimental>

inevitablemente, la relación que propone Ludmer cuando sistematiza la actualidad de la narrativa latinoamericana de estos últimos años y denomina literaturas postautónomas, el fenómeno de los mass media y de registros audiovisuales facilitados por el uso de las tecnologías de la comunicación, especialmente la llegada de internet. La oralidad ha sido uno de los méritos destacados en las novelas del animador de televisión. Con esto queremos consolidar la conexión entre la narrativa de Bayly y el modo melodramático. Específicamente por su relación con el espectáculo que ofrece la televisión, como dispositivo que produce cultura, masiva.<sup>127</sup> Brooks insiste en la importancia del espectáculo en los orígenes y funciones del modo melodramático. Creemos, por lo tanto, que las novelas de Bayly completan su diseño como ficción y el proceso de lectura con la ayuda de los dispositivos televisión, internet y los periódicos que se encargan de convertir en noticia las apariciones del autor, animador de televisión.

De manera enfática, también rescatamos el uso, a nivel de cita, de las palabras de los otros, en conversaciones o charlas veloces, porque encontramos ahí, también, otro elemento que se integra al modo melodramático de esta narrativa. Los otros aparecen en forma de discurso y destacamos las entonaciones, localismos y expresividades emocionales que se instalan como eslabones de la cadena comunicativa que, a su vez, también diseñan aventuras. Las imágenes ocupan un sitio privilegiado, también. La rapidez de las descripciones y el predominio de acciones que se enmarcan en espacios exhibidos con la confianza en el soporte audiovisual que dialoga, y complementa, la vida en las ciudades expresa la economía del lenguaje que se nota con nitidez en el lenguaje de las novelas analizadas. El lenguaje, a su vez, ha sido uno de los elementos de las novelas de Bayly que más se ha comentado y recibido elogios, sobre todo por su adherencia a la oralidad limeña (referencias ya anotadas en el capítulo uno de la revisión de comentarios críticos) En este sentido, técnicas narrativas provenientes de la tradición con la que ya cuenta la televisión y referencias a la cultura de mass media se hacen parte en la organización de los relatos.

---

<sup>127</sup>*El Canalla sentimental* se encuentra en: <https://www.yumpu.com/es/document/read/14220097/jaime-bayly-el-canalla-sentimental-uroboros>

y *La noche es virgen* se puede encontrar en Biblioteca de Santiago, Audiolibros realizados por el Centro de Grabación para Ciegos, ubicación en 000127843

Trataremos este tema en el capítulo cuarto desarrollando las relaciones entre estas novelas y la televisión, para ello, recurrimos al concepto de narrativas mediáticas.

Por lo tanto, es una lectura fácil, coincidente con las generaciones alfabetizadas en este mundo digital, virtual, consagrada a las conexiones múltiples y de ahí, también, la aparición frecuente de nombres de cantantes y canciones que generan una especie de banda sonora que acompaña diversas escenas. Según Brooks, Martín Barbero y Herlinghaus en los orígenes del melodrama, la musicalidad de las voces de los actores y la tonalidad de los énfasis apelan directamente a ese registro humano, e instintivo, que conecta los conflictos y las emociones que se quieren expresar. Se está viviendo una transformación. Las imágenes, virtuales y televisivas, son el resultado de una actualidad tecnológica, que aparece y se expone en las novelas de Bayly, de modo melodramático también.

Una síntesis, entonces, habla de que ambas historias son episodios que exponen una serie de experiencias íntimas en espacios públicos, la televisión sobre todo, compartidos en ese sitio imaginario que es la novela. Una serie de encuentros, es decir, dinámicas sociales que instalan un pacto comunicativo organizado de modo melodramático, por un lado, pero con fragmentos que también se exponen con las modalidades de la crónica, discurso de autoficción, relato de aventura urbana cuando el protagonista actúa como flâneur o como voyeur y debe reaccionar como exhibicionista apenas es reconocido por otros. Los afectos movilizan a los narradores, a otros personajes, actúan como motores de las aventuras narradas. En la trama, los fragmentos dedicados a la confesión, solo para los lectores, resulta comparable con los discursos reflexivos, breves ensayos sobre temas vitales y otros pertenecientes al registro de lo trivial y frívolo. Es decir, la imagen de sujeto se materializa a partir de las rutinas y actos cotidianos que forman al protagonista. Esta exhibición, repetimos, actúa la fuerza de la impudicia como estrategia narrativa, se adhiere a la retórica de la risa grotesca y utiliza como dispositivos de las breves aventuras las conexiones emocionales y las acciones y reacciones afectivas.

Las acciones que provocan choques y conflictos con los demás diseñan un entramado melodramático, pero también se organizan desde la perspectiva de un narrador

que organiza, cita, comenta y enjuicia, es decir, se afecta. En este sentido, insistimos, los relatos exponen una serie de situaciones que habitan en los pactos comunicativos expresados en el habla de lo popular que también actúa en el discurso de la cultura de los mass media, de ahí la dinámica entre el protagonista famoso que se conecta con otros eventuales que se expresan, cuentan breves historias, a través de discursos que se respiran en los espacios donde habita el sujeto anónimo, taxistas, meseros, oficinistas, peatones, las ancianas que trabajan en el canal de televisión, algunas voces que aparecen a través de correos electrónicos. La mayoría de estas expresividades se relacionan directamente con la experiencia, ergo la posibilidad de que un ciudadano cualquiera valore sus vivencias y las convierta en relato.<sup>128</sup>

Phil, el funcionario de migración estadounidense, de origen peruano, le cuenta su historia al narrador Baylys. El juez que casó a Baylys, en Santo Domingo, relata sus obsesiones con el orden, el dinero y la justicia. Otro relato que da cuenta de sujetos anónimos es la historia triste de Aydeé, un cuento tierno y terrible. O la exposición de la infidelidad de un cantante famoso, en la pantalla, mientras Baylys cuenta que no llegó al programa, sabiendo el motivo oculto. Con estos breves ejemplos, graficamos la afirmación anterior. A pesar de ser una narrativa relatada en primera persona, Jaime Bayly reúne las voces de otros y otras, las expone en sus novelas. Con esto, integra en el espectáculo, según sugerencia del modo melodramático, a personajes que participan en la formación ‘polifónica’ de las novelas analizadas.

Es decir, lo que se puede organizar a partir de la percepción también. En esta línea, la novelística de Bayly se adhiere no solo a la menipea bajtiniana, género que privilegia el presente constante no solo de la narración sino que también de los elementos que forman la realidad extratextual, modificados por el gesto estético. También se notan las conexiones con los discursos que, como coro de Martín Barbero, proponen conexiones entre el discurso melodramático y las estéticas anarquistas:

---

<sup>128</sup>En este sentido, destacamos y valoramos las propuestas sobre la charla, habladería en la traducción, y la curiosidad en

Virno, Paolo (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Virtual en [http://doctoradosociales.com.ar/wp-content/uploads/2012/08/virno\\_gramaticadelamultitud1.pdf](http://doctoradosociales.com.ar/wp-content/uploads/2012/08/virno_gramaticadelamultitud1.pdf)

“una estética anarquista, y en la que el rasgo primordial será a la vez, por paradójico que pueda sonar, popular y nietzscheano: la continuidad del arte con la vida, encarnado en el proyecto de luchar contra todo lo que separe el arte de la vida. Ya que más que en las obras donde el arte reside es en *la experiencia*.” (p.24)<sup>129</sup>

Conectamos la cita anterior con la organización del discurso de Bayly como diario de vida y las relaciones íntimas que expone y que llevan a reflexionar a partir del neologismo de la autoficción. Hay una propuesta de reunir vida y arte de la literatura. El arte en situación, la aparente espontaneidad y, de cierto modo, la alteración de las posiciones jerárquicas al desplegar dos discursos novelescos plagados de referentes televisivos, productos de consumo, crítica o alejamiento de instituciones y proyectos políticos.

También se destaca, en cuanto a emociones, expresiones y sentimientos, el foco posado intensamente en las relaciones íntimas, y familiares, que hablan de esa figura social y, al mismo tiempo, transforman su condición tradicional para replantear y así, creemos, moverse entre la denuncia, la propuesta y la exhibición de condiciones ya consolidadas en la vida cotidiana. La familia, reducto melodramático ya comentado, se disuelve, en las novelas, se convierte en una pequeña comunidad de roles y pactos donde la figura de autoridad, el protagonista Baylys como padre, aparece rodeada de nociones como la tolerancia, el juego, la complicidad, la risa, los consentimientos, hijas engreídas, y la invitación permanente a la experiencia del ocio. Insistimos, entonces, la novelística de Bayly, comprendida ya como expresión del modo melodramático y uso privilegiado del giro afectivo, especialmente por la injerencia de la cultura popular y de masas, se instala en los territorios de esas culturas, convive con esos habitantes y así, entonces, propone un diseño estético, verbal que provoca, critica, diseña polémica.

Baylys comparte las vacaciones con sus dos hijas, planifican actividades pero el padre inventa relatos que obliga a los tres a seguir en encierro entre piscina, casa, comida chatarra, despertar muy tarde, puro ocio (p.41). O, en otro episodio, también, por necesidad, le pide al cuidador de las casas vacías de una playa, joven trabajador moreno, que le

---

<sup>129</sup>Martín-Barbero, Jesús (1987-1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili, México.

disperse bronceador en la espalda. La provocación en las pocas señoras que pasean por ahí queda echada, especialmente por la fama de sexualidad imprecisa que ha repartido en la televisión y porque resultaba urgente cubrir la piel y, también, disfrutar de las manos de ese trabajador recorriendo su espalda (p.100).

El protagonista, por lo tanto, se expone y propone niveles éticos que funcionan a través de la provocación y, especialmente porque transitan en lo que hemos querido proponer a través del concepto de ambigüedad. Barrios, por ejemplo, duda, sufre o goza, decide y cambia permanentemente de decisión, no sabe si irse o quedarse en su ciudad, transita entre esas dos opciones, la respuesta final queda abierta. Para cerrar, y continuar con la reflexión sobre la importancia ética de la ambivalencia que ponen en práctica los protagonistas de Bayly, buscamos la ayuda del gran teórico de la resiliencia: “Los creyentes me inquietan, los que dudan me tranquilizan”<sup>130</sup> (p.62).

El desprestigio de la razón como brazo armado de la reflexión aparece en permanente cuestionamiento en la trama de las dos novelas. No como teorización sino como exposición de actos, encuentros entre personajes y la narración de las actividades cotidianas que expone el protagonista. En este piso de solidez realista, las emociones diseñan modo melodramático y, como género que expone tensiones, también sugiere la larga historia de represiones, especialmente venidas desde una tradición también puesta en ridículo, desafiada. Ambos protagonistas se dedican a encontrar tácticas para sobrellevar prejuicios, evadir situaciones, escapar al final. La soledad no es una salida nueva en la historia de los personajes de la aventura literaria latinoamericana.

En el caso de Bayly, para concluir, destacamos la importancia de la relativización de las vivencias. Primero, por ejemplo, la combinación de estilos a la hora de describir lo cotidiano. Desde lo grotesco, es decir, el cuerpo exagerado y los efectos de la risa y la desacralización hasta la intensidad del sufrimiento emocional que lleva a la tradición de lo cursi, el kitsch como expresividad. También están las breves anécdotas apacibles donde paseos, encierros en hoteles, encuentros fortuitos parecen decir que esta vida es bonita, se

---

<sup>130</sup> Cyrulnik, Boris (2010). *Me acuerdo. El exilio de la infancia*. Gedisa, Barcelona.

exhibe para que queramos seguir aquí. Para concluir, entonces, el modo melodramático y su protagonismo en la formación de lo latinoamericano, aprendizajes emocionales que se despliegan en la narrativa Bayly, exponen padecimientos y sonrisas.

Con el modo melodramático, al fin, se propone también un tipo de cultura, local y continental que pasa por el filtro estético y ético de esa figura penumbra que es el autor. Recordemos, autor, narrador y protagonista proponen confusión de planos. El peso protagónico de lo biográfico, provocado por la imagen del autor en las pantallas de la televisión, llevan a la reflexión sobre la autoficción. La fuerza de los referentes ingresa en la narración y nos llevan a buscar fuera de ella. Para cerrar, comentamos un concepto de cultura que aparece para iluminar:

“como el conjunto de herramientas que entrega una sociedad para que sus habitantes alcancen el bienestar, la felicidad”<sup>131</sup>

Según esta certera propuesta, podemos leer la narrativa de Bayly como la denuncia, y propuestas, sobre el vacío de respuestas que se entrometen en la rutina, vida cotidiana de los sujetos, los anónimos que conviven con imaginarios, protagonistas de la actualidad, modelos televisivos, famosos. Nos interesa esta noción de cultura porque apreciamos en las dos novelas analizadas una serie de discursos que, a partir de la acentuación en lo interpersonal y la expresión de emociones, importancia del ocio, fascinaciones y vínculos, sobre todo afectivos, se posiciona al protagonista como receptor, activo, de una intensa serie de líneas de influencias que, por ejemplo, transita sin dioses, sin el peso de las instituciones modernas, sin las adhesiones que formaron al sujeto tradicional del siglo veinte hacia atrás. En cierto modo, las afecciones y la risa aparecen para diseñar al protagonista que, a su vez, diseña el mundo narrado y las relaciones con los demás, construyendo un mundo que conecta a los personajes a partir de motivaciones prácticas, funcionales, profesionales, laborales, de obligatoriedad espacial, a partir de vínculos derivados de los roles sociales y, así de pronto, como una profunda red que acerca a los personajes. La aparición de discursos y gestos de lo emocional se instalan, mueven y forman la trama. Así se diseña la tensión permanente entre expresividad de necesidades o

---

<sup>131</sup> Cyrulnik, B. Morin, E (2005). *Diálogos sobre la naturaleza humana*. Ed. Paidós. Barcelona.

deseos, como el amor o las sencillas ganas de ocio, luego se instala el conflicto y el desenlace tiende a la separación, lleva a la soledad, en ambos protagonistas.

La moral oculta o las anacronías que proponen el modo melodramático resurgen en ambas novelas, instalando fuerzas que se oponen a lo que hemos entendido como producciones de la modernidad. Por lo tanto, la narrativa de Bayly, al exponer aventuras y discursos adheridos al registro afectivo y emocional de los personajes, y especialmente de los protagonistas, exhibe y confiesa esos vacíos u olvidos de una serie de contratos sociales, obligaciones, rituales. En esta tensión, Barrios y Baylys expresan dinámicas de ambigüedad al exponer, funcionar, criticar o lamentarse, ofender, llorar o reírse.

En síntesis, ambas novelas se explican con los aportes teóricos del modo melodramático y ambas novelas se organizan a partir de afecciones, el pacto societal de los afectos, de ahí las conexiones con las propuestas que hablan del giro afectivo. Por ejemplo en este episodio de *El canalla sentimental*, Baylys visita las calles y edificios donde vivió hace muchos años. Toca el timbre y le pide permiso a una mujer para entrar y mirar el departamento donde escribió una novela, vivió con su ex esposa, vio nacer y crecer a su primera hija. Destacamos la interacción de la mujer y del narrador. Después de que él confiesa, ella hace el gesto y luego cuenta que está embarazada. La escena expresa alegría y nostalgia, por un lado, también se instala la fuerza de la vitalidad y ternura que aparece con la paternidad y maternidad que comparten los personajes. Las emociones y afecciones mueven esta breve escena:

“Cuando veo la cama y recuerdo las batallas de amor, buenas y de las otras, que libré entre esas paredes, me emociono. «Aquí viví una historia de amor», le digo. Ella me mira en silencio, como si estuviera arrepentida de haber dejado entrar a este tipo que no comprende que ya no vive acá, que no vivirá nunca más acá. «Aquí fui padre por primera vez», le digo, sin importarme que me vea así, emocionado. De pronto ella pasa suavemente su mano por mi espalda y dice: —Qué curioso, estoy embarazada” (p.24)<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup>Bayly, Jaime (2008). *El canalla sentimental*. Versión virtual en <http://es.scribd.com/doc/14353603/Bayly-Jaime-El-Canalla-Sentimental>

### III. Escenarios íntimos en el espacio transnacional como tensión del sujeto en movimiento

“yo, un argentino por adopción, un argentino naturalizado (o desnaturalizado, según la moral con la que se me juzgue).” **Bayly**

La figura de la nación está puesta en duda, se está transfigurando. Desde esa latencia, los desplazamientos del narrador Baylys, en *El canalla sentimental* expresan esta transformación indisociable del siglo veinte, con cierta plenitud en el veintiuno.<sup>133</sup> Como cualquier habitante en red, el protagonista realiza viajes virtuales cuando consulta y se comunica por internet o mira televisión. Su condición de estrella televisiva lo lleva a recorrer lugares de ciudades latinoamericanas, se mueve en taxis, descansa en hoteles, habla con los nativos, pone en ejercicio la perspectiva de sujeto transnacional. Los espacios preferentes son urbanos y, de manera sugerente, este protagonista de la narrativa Bayly elige Estados Unidos y Latinoamérica, a diferencia de la tradición que sustenta la elección de los escritores del siglo veinte, y su predilección por Europa, preferentemente España y Francia. En este capítulo, por lo tanto, analizamos los movimientos nacionales e internacionales que realiza el protagonista, Jaime Baylys. Exponemos la tesis de que se instala una relación de ambigüedad entre los elogios y ataques de lo nacional y lo internacional. Defendemos que, en esta novela, se exhibe y expresa una permanente ambigüedad entre estos dos espacios culturales y territoriales.<sup>134</sup>

Baylys, en *El canalla sentimental*, relata y describe su vida en tres ciudades, Buenos Aires, Miami y Lima. Por un lado, se destaca la desafección y valoración crítica frente a la tradición y las instituciones que definían el concepto de nación y, por el otro, paralelamente, este narrador expresa afectos y valoraciones alegres, o positivas, sobre lo nacional o extranjero. Se expone una serie de episodios donde la las nociones de lo nacional

---

<sup>133</sup> En el año 2002, en una conferencia dictada en Canadá: “La devoción de la patria se sitúa hoy en el último puesto en la escala de valores de los franceses, mientras que en 1900 Durkheim la asimilaba a la más elevada moralidad.” Lipovetsky, Gilles (2002). *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación y empresa*. Anagrama, Barcelona.

<sup>134</sup> Recomendamos, para la revisión histórica de lo nacional y posnacional, la excelente reflexión de Castany, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. Versión virtual en <https://libros.um.es/editum/catalog/book/1171>

y extranjero se abordan con humor, con amabilidad o con juicios críticos. Esta dinámica de ataque y defensa se expresa de manera ambigua.

En este capítulo, conectamos los recorridos que relata el narrador Baylys con algunas de las propuestas teóricas sobre las relaciones entre literatura y movimientos migratorios. Destacamos, entre otros, los aportes de Fernando Aínsa, Bernat Castany, Josefina Ludmer y Michel Maffesoli. Los tres primeros nutren sus reflexiones con las interacciones entre política, ética, sociedad, estética y literatura. El sociólogo francés teoriza, hace tiempo, sobre las construcciones sociales de tribus urbanas, nomadismos, sistemas de convivencia e intersubjetividades. Los conceptos que orientan nuestro análisis son literaturas nómadas, literaturas posnacionales y antinacionales. Para esto, seleccionamos episodios de la novela *El canalla sentimental*, especialmente porque se desplaza por los territorios de Latinoamérica, y Estados Unidos. Analizamos estos recorridos y proponemos conexiones para comprobar la exposición de un protagonista, y un mudo textual compuesto por la noción de ambigüedad, concepto central de nuestra tesis.

Nos proponemos revisar y analizar los discursos y descripciones que expone Jaime Bayly, en la voz de Baylys, sobre el concepto de nación, territorio, identidad en sus paseos por diferentes ciudades latinoamericanas. La nación, que se compone de símbolos que insinúan realidades, se instala en la novela como residuos de un pasado que persiste, pero no comprometen al protagonista ni a otros personajes. Josefina Ludmer enmarca el concepto de nación a partir de:

“Los sujetos históricos de la nación (los libertadores, los padres de la patria, los fundadores, los héroes, los dictadores, los escritores, los gauchos, los indios) eran adelantados o atrasados en la carrera lineal del tiempo. En el siglo xix civilización y barbarie es el arma en la lucha por la hegemonía y plantea el problema de la unificación estatal (identidad y diferencia, integración o eliminación)”<sup>135</sup> (p.45)

Destacamos “unificación estatal”, “identidad y diferenciación, integración y eliminación” como nociones que organizan y definen una nación que se mira hacia adentro y se diferencia cuando mira hacia afuera. Los libertadores, fundadores, escritores y otros nombres aparecen como pilares que inauguran mensajes culturales, íconos y rituales.

---

<sup>135</sup>Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires.

Ludmer propone que hasta los años 90s del siglo pasado y los dosmiles, la nación funciona en torno a estas nociones. Desde esa década, y hasta ahora, la nación entra y está en una crisis que ya ha sido expresada por una reciente camada de escritores que nombraremos durante este capítulo. Más adelante, desarrollamos los fundamentos y consecuencias de esta crisis. Y sus conexiones con la novela de Bayly.

Las palabras y los actos del protagonista Baylys se exponen, de acuerdo al tema de los recorridos incesantes, como tensión y contradicciones que forman ambigüedad, declaran afecciones y la serie de opiniones opuestas que forman esa ambigüedad. Y en ese trance, se propone la imagen de protagonista, de relaciones interpersonales y comunicativas. También relata escenas de convivencia íntima, ambientadas en diferentes ciudades, correspondientes al espacio nacional o internacional. En estos recorridos predomina la soledad, la mirada del voyeur que se instala para impregnarse de una serie de palabras que le dan la forma al sujeto posmoderno. Explica Noguero: l:

“En un momento en que la búsqueda de identidad ha sido relegada a un segundo plano en favor de la diversidad y en que, por consiguiente, la creación literaria se revela ajena al prurito nacionalista a partir del cual se la analizó desde la época de la Independencia, debemos denunciar la resistencia aún vigente en múltiples foros académicos y creativos -a asumir la literatura trasterrada y universalista como parte del discurso cultural latinoamericano.”<sup>136</sup>

Los viajes de Baylys se mueven, con predominio, entre ciudades donde viven los otros personajes que protagonizan sus relaciones afectivas, familia y relaciones de pareja. Los otros desplazamientos nacionales e internacionales devienen de contratos laborales. Estos movimientos se convierten en temas, aventuras breves, descripciones de lugares, de habitantes y, en ese ejercicio, se propone, también, una serie de imágenes de lo local y de lo continental. Se conecta, en este sentido, con las propuestas declaradas en el prólogo de la antología McOndo, donde se privilegian los escenarios urbanos, los encierros en habitaciones, las carreteras que conectan aeropuerto y hotel. Taxis y aviones. También aparecen con fuerza las vías virtuales que conectan mensajes electrónicos, imágenes de televisión, fotografías en revistas, llamadas telefónicas.

---

<sup>136</sup>Noguero, Francisca. *Narrar sin fronteras*. <http://www.mcu.es/archivoswebmcu/verines/pdf/275.pdf>.

Las condiciones económicas del protagonista, consecuencias de la imagen productiva o capital simbólico que provee la televisión, le permiten vivir en tres ciudades. El movimiento inicial se relaciona con la obtención de dinero porque trabaja para la televisión en Miami. En cierto modo, este desplazamiento solo se explica a partir de la imagen de estatus, consumo, financiamiento y se contradice, cuestiona, lamenta Baylys, cuando compara y declara su opción más íntima que es la necesidad de escribir. Con cierto cinismo, en el primer párrafo de la novela, declara:

“voy a la televisión todas las noches, soy un rehén de la televisión porque no tengo suficiente talento para ganarme la vida como escritor o porque no tengo suficiente coraje para vivir pobremente como escritor” (p.4)<sup>137</sup>

Resignación o lamento se expresa en esta confesión. Se declara “rehén” de su trabajo y el interés por el dinero es el fundamento de esa queja. La migración desde el Perú hasta los Estados Unidos no forma parte de sus lamentos, sino la dependencia económica, por un lado, y la obligación a trabajar. No olvidemos que es un animador de televisión, que gana millones, que es famoso. A partir de esto, queremos destacar, en esta parte de nuestra reflexión, la poca importancia que se le otorga a vivir afuera o adentro del Perú:

“Viajo todas las semanas entre Miami, Lima y Buenos Aires. Podría parecer, por el ritmo vertiginoso en que me desplazo, que soy todo menos un haragán. Sería una percepción engañosa. Lo hago porque, si bien es un esfuerzo no menor, me anima el deseo escondido de ahorrar suficiente dinero para no tener que trabajar ni viajar más, y sólo viajando ahora creo que podré llegar pronto a ese oasis de reposo absoluto que es, en mi mente adormecida, la idea más pura de la felicidad.” (p.15)

Se instalan, entonces, piedras inaugurales de la tensión recurrente que forma al protagonista y que permanece durante toda la novela. El tema del dinero define a Baylys y forma parte de lo que aquí entendemos como motor de la trama, por un lado, y como temática que reúne las tensiones entre lo personal y social en un contexto ideológico específico, a decir, capitalismo tardío. Se inclina, esta tensión, hacia las decisiones y acciones individuales, encarnadas en la figura del protagonista Baylys.

---

<sup>137</sup>La mayor parte de los ensayos que se han consultado coincide en que los movimientos migratorios responden a motivos políticos y económicos. Para el caso de Bayly, hemos pensado que se puede proponer una motivación cultural, paralela a la económica. Lo confiesa la narrativa de Bayly, desde sus primeras novelas. Por ejemplo, el deseo permanente de Gabriel Barrios, en *La noche es virgen*, cuando declara: “No puedo seguir siendo gay y coquero en lima, me estoy matando. lima me está matando.” (p.175)

Por ahora, interesa situar la *condición nómada* del sujeto y en la organización de la novela como parte de la dinámica permanente que construye tensiones diversas. En este caso, las concepciones culturales, ideológicas y políticas de nación, patria, identidad y fronteras fijas se oponen, complementan y renuevan frente a las nociones de identificación, territorio y espacios transfronterizos y la propuesta sobre literatura posnacional. En esta tensión, también comprensible a partir de tradición versus actualización, el protagonista se desplaza, expresa y así se diseña un panorama territorial, continental, hispanohablante cuyo portavoz tiende a ser el discurso literario. Por su parte, Baylys se ubica en la soledad del sujeto, individualismo, y en los pactos cercanos e identificaciones móviles con los otros y otras, a través de conversaciones efímeras o diálogos con otros personajes frecuentes. Estas “ganas de salir de su territorio” son explicadas por Maffesoli:

“Lo que sí es seguro es que los tres ejemplos que indicamos: la "Tierra sin Mal" de los guaraníes, el *flâneur* moderno y los Rolling Stones contemporáneos, nos recuerdan que, como una guía roja, de manera más o menos visible, la vida errante puede ser considerada una constante antropológica que no deja, una y otra vez y por siempre, de permear a cada individuo, y al cuerpo social en su conjunto.” (p.35)

En esta afirmación del sociólogo francés, encontramos una especie de explicación “subterránea” que él extiende hasta lo que propone como una faceta posmoderna que recupera ese impulso individual y colectivo, como conjunto. En este sentido, el nomadismo del protagonista Baylys aparece como un impulso que podemos comprender como “una constante antropológica”. El dinero, por un lado, aparece como motivo o impulso inicial que activa los recorridos y estadías temporales. En esos recorridos, las aventuras narradas contradicen, complementan y diseñan la condición nómada del protagonista. Desde esa base, analizamos el resto de los actos que organizan la aventura del nomadismo en esta novela. Para complementar, Aínsa se propone, en su artículo inicial de las palabras nómadas:

““no pertenencia a un lugar”, de una realidad hecha de fronteras esfuminadas, viajes de ida y vuelta, “vagabundeos iniciáticos” (Maffesoli, 2005) “cultura del camino”, “callejeo” impenitente, impulsos de vida errante, nomadismo asumido como destino, aspiraciones a “estar en otro lugar” y de “salir de sí mismo” que favorecen también los mundos virtuales del espacio cibernético, aprendizajes en la otredad y — ¿Por qué no?— secreta nostalgia por el mundo perdido de los orígenes, en que se reconoce buena parte de la narrativa contemporánea.” (p. 57)<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup>Aínsa, Fernando (2010). *Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia*. Versión virtual en <https://scielo.conicyt.cl/pdf/alpha/n30/art05.pdf>

Aínsa recopila escritos de narradores latinoamericanos en tierras europeas y de Estados Unidos. Se pregunta sobre el centro o la periferia en la cual se escribe o sobre la que se escribe. Propone que lo que predomina es ese movimiento que aleja a los autores, y sus escritos, de sus países de origen. Con esto, siguiendo la cita anterior, el concepto de nación pierde importancia y se valora como búsqueda el viaje, el nomadismo, la vida errante. Baylys se desplaza en el continente americano, se hospeda en Lima, Buenos Aires y Miami, es decir, pone en práctica la “no pertenencia a un lugar”.

Baylys participa de las dinámicas de la comunicación virtual, tal como propone Aínsa. Las conexiones virtuales forman parte de las pequeñas aventuras cotidianas que se presentan con intensidad en los relatos y, desde ese dispositivo, se activan escenas más o menos extraordinarias que se relatan a partir de la fama del protagonista. El narrador pasea, actúa en umbrales, en no-lugares, en hogares que conectan por sobre todo a diferentes ciudades, países, y a otros personajes. Esta novela, entonces, expone una serie de movimientos compuestos por estaciones que aparentan estabilidad, pero que forman una parte más del recorrido. En este capítulo, analizamos estos recorridos, explicamos la posición ambigua del protagonista, y de otros personajes, respecto a lo nacional y las salidas del reducto inicial local.

Los capítulos, o relatos breves, se muestran como anécdotas o cuentos o páginas de un diario de vida que, también, exponen la fuerza de la transhumancia y encuentros permanentes con otros y otras. Integrantes de la familia, amigas cercanas que combinan confesiones y deseo erótico y la presencia protagónica del novio Martín. En el otro largo repertorio de personajes que aparecen por un rato y, después, no vuelven a la novela, ahí se establecen pactos sociales, y comunicativos, que terminan apenas se llega a un desenlace y el comienzo de otro viaje, en el entramado de esa anécdota, o cuento. Pactos efímeros que se enfocan en expresión de emociones, comentarios críticos y relatos breves sobre la vida en el extranjero, por ejemplo. Para nuestro análisis, cada encuentro breve, con desconocidos, pone en práctica el pacto social del que habla Maffesoli, directo, proxémico, sensorial y, de acuerdo a la condición de famoso de Baylys, intermediado por la imagen que proyecta la pantalla, hispanohablante, de televisión.

Nos proponemos, por lo tanto, analizar estos fragmentos que forman la novela como una expresión del nomadismo que se ha teorizado durante las últimas décadas, especialmente en el espacio ya amplio de la literatura latinoamericana. Centramos nuestro estudio en los recorridos del protagonista Baylys para explicar sus discursos ambiguos sobre nación, cultura extranjera y continental.

### **Filomeno en el Perú y Phil en los Estados Unidos:**

Baylys debe obtener la nacionalidad estadounidense. Al llegar a la oficina donde debe exponer frente a un funcionario oficial, se encuentra con un compatriota que, al mismo tiempo, expone su origen en un lugar específico y con marcas localistas excesivas, un pueblo casi desconocido:

“Tenía que rendir un examen de conocimientos básicos sobre los Estados Unidos con un oficial de inmigración de ese país. Si pasaba la prueba, sería ciudadano norteamericano.” (p.90)

Se activa la condición de extranjero y, al mismo tiempo, intenta integrar la legalidad definida por la palabra “ciudadano norteamericano”, o vida concreta, que posibilita un trámite que conecta directamente con la aceptación, interesada, de una nación que es otra. En esa dinámica que lleva a imaginar, o recordar, a los laberintos angustiantes ya dibujados, y padecidos, por Kafka, el protagonista se encuentra con un compatriota que resume su propia historia y es también un funcionario estadounidense. La burocracia adquiere un pacto más o menos cercano, se abre a un diálogo que mezcla nostalgia, risas, complicidad. El funcionario se llama Phil, pero su nombre peruano es Filomeno y entre biografía veloz y los ritmos de una entrevista funcional, se expone un sujeto, con biografía verbalizada y actitud fraternal. La figura del otro aparece a través de un diálogo que se organiza como entrevista.

La dinámica vuelve a resignificar el concepto de nación y legalidad, aunque mantiene la nostalgia expresada en los recuerdos de barrio, comidas, costumbres sencillas que va contando Filomeno. El entrevistado, funcional y de trámite, inicialmente era Baylys, pero en el tránsito de los diálogos, es el funcionario el que expone su breve biografía. Entonces, como sugiere esta tesis, la organización de la novela se exhibe como ambigüedad permanente, en este caso, los roles activadores de un discurso pertinente con la situación

comunicativa, estas voces intercambian, se confunden, alteran el ritual discursivo de un examen oficial a una entrevista con tono fraternal. La relación entre discurso específico y la voz del funcionario que debía entrevistar se relativiza, cambia a partir del pacto comunicativo que se pone en práctica, proponiendo ambigüedad también. En otras palabras, Phil, Filomeno, aparece como el entrevistador entrevistado. Se expone una escena que ocurre en una institución oficial, que da cuenta de los conocimientos formales sobre la historia de un país extranjero, Estados Unidos, por un lado. Por el otro, esa escena se convierte en un encuentro amistoso, cercano, nostálgico del Perú lejano. Incluso, cuando Filomeno, o Phil, da por cumplido el examen, sin que Baylys hubiera respondido, inserta cierta trampa o travesura, en ese rito formal. En este sentido, la figura famosa de Baylys y, sobre todo su condición de peruano, relativiza, transforma el trámite burocrático.

El otro, Phil, resume una especie de biografía del inmigrante y se destacan el esfuerzo y el sacrificio. La nostalgia también actúa y se enfoca en la comida “tan peruano como el ceviche”, dice y aparece el tono de los afectos cuando recuerda su Oxapampa natal. El trámite oficial se convierte en charla amistosa. Filomeno y Baylys, a través del diálogo, instalan la complicidad de los personajes que se expresa en una especie de engaño al sistema de control de inmigración del país que recibe al forastero. Los diálogos y la facilidad de un trámite complicado ponen en práctica contradicen, ignoran o ridiculizan, con tono de burla, los esfuerzos del protagonista. La nación imperial cuenta con un funcionario que inmediatamente relativiza, transforma la ceremonia oficial y se convierte en un encuentro de camaradas que conversan con expresiones de nostalgias sobre el Perú que dejaron. Al que no pretende volver Filomeno ni su familia:

“La noche anterior me había desvelado estudiando. Podía decir los estados de la unión con sus respectivas capitales, los eventos históricos más importantes del país, todos los presidentes en orden cronológico, los nueve jueces de la corte suprema, las bases del ordenamiento jurídico, el número de senadores y representantes y muchos otros datos de esa índole. Mi cabeza estaba atiborrada de información que no recordaría una semana después.” (p.48)

La lista, larga y detallada, es expuesta a través de la exageración, ridiculiza el ritual y, al mismo tiempo, se registra esa especie de esfuerzo titánico que suele rodear el trámite. También confiesa que olvidará esos datos y, con eso expone un discurso antinacional, frente a su segunda patria, frente a los hitos de lo nacional, según los mitos modernos que

han sido herencia de las glorias de los movimientos independentistas, originados en el siglo diecinueve. El discurso oficial se desvanece entre las palabras de los dos personajes. En cierto modo, la figura de Estados Unidos, imperio, queda puesta en cuestionamiento cuando la obtención del permiso de residencia se adquiere de la manera en que Baylys relata su breve aventura. La imagen del inmigrante también adquiere matices.<sup>139</sup>

En la escena, un nativo peruano que también es un funcionario nacionalizado estadounidense recibe a Baylys, otro nativo peruano. Se actualiza el encuentro entre pasado histórico encarnado en compatriotas que renuevan, según nuestra interpretación, el acto móvil de emigrar y recordar, habitar en dos sitios simultáneos, donde está el cuerpo, en tiempo presente, y donde están los recuerdos, conciencia de un pasado geográficamente lejanos.

Por un lado, Baylys se queja por haberse desvelado una noche, estudiando un discurso funcional y oficial, impersonal, levemente abstracto que se impone y lo obliga a memorizar datos, usar los elementos de la razón y así pasar el examen que premia con el permiso de residencia. Por otro, el encuentro intersubjetivo entre Baylys y Filomeno reinterpreta la relación con el estudio de las fechas, íconos y emblemas de los Estados Unidos. Se ratifica, en este episodio, esa convivencia permanente, del protagonista y la novela, en dos fuerzas simultáneas que diseñan tensión. En este caso, comienza con el peso del deber y termina con la levedad de la risa y complicidad que se pacta con el funcionario Filomeno, Phil, otra marca de los dobles que actúan constantemente. Aquí también se destacan las condiciones legales de extranjero y nacional. Entre esas figuras, los dos personajes encarnan una pequeña trasgresión. Una risa en el universo de los rituales serios y legales que organizan el mundo de las fronteras. Ahí, el narrador es reconocido, primero a través del país de origen y nacionalidad, después a través de ese dispositivo que es la fama. Se activa la charla más o menos fraterna, poco seria, dedicada a la nostalgia y al intercambio de tonos jocosos y confesiones cálidas. Los extranjeros, en este caso, intensifican la condición nómada de la novela. Sirve, para esto, la propuesta de Maffesoli:

---

<sup>139</sup>Se recomienda, para profundizar sobre la situación y figura del inmigrante, la lectura de: Mezzadra, Sandro (2005). *Derecho de fuga*. Versión digital en <http://tintalimon.com.ar/libro/DERECHO-DE-FUGA>

“Las culturas, en sus momentos fundadores, supieron pasar por el crisol de su tradición los múltiples aportes del extranjero. Y cuando desean conservar su dinámica eso es lo que hacen de nuevo. En este sentido, la vida cotidiana, en su aspecto estático, no es más que una perpetua integración, consciente o no, de lo que viene de lejos.” (p.109)<sup>140</sup>

Al nombrar platos exquisitos de origen, y adaptación, peruana, como el cebiche, se recupera ese pasado lejano, por un lado, y por el otro se constata que los objetos, símbolos y comidas, en este caso, tienen su origen en otros sitios. La vida cotidiana, la pluralidad de migraciones que le dan forma a la variedad cultural latinoamericana, y peruana específicamente, se actualizan y encarnan permanentemente, y se reúne lo lejano y lo cercano en escenas como la que protagonizan dos peruanos en una ciudad de Estados Unidos.

Filomeno llama a Rosita, su esposa. Le pasa el teléfono a Baylys:

“—Es Rosita, mi señora, de Chachapoyas, tu hinch número uno, flaco.

Tomé el teléfono y dije:

—Hola, Rosita, qué gusto saludarte.

¡Jaimito! ¡Qué emoción! —Dijo Rosita—. ¿Qué haces con el Filomeno?

—Acá, dando el examen —dije.

—Ay, flaquito, qué bueno que te hagas gringo, es lo mejor para tu futuro, porque con nuestro país nunca se sabe, oye.

—Sí, pues —dije.

—Oye, Jaimito, pero tengo que decirte algo.

—Sí, dime, Rosita.

—Has engordado, oye. No me gusta que salgas así con tanta papada en televisión.

—Voy a hacer dieta, Rosita —prometí.” (p.90)

El diálogo citado da cuenta de esa convivencia entre encuentro oficial, serio, solemne y funcional, por un lado, y charla de viejos conocidos, alegre, horizontal en el uso de jerarquías y más emocional que con una finalidad práctica, que era la obtención de la visa como ciudadano estadounidense. Lo público se mezcla con lo íntimo. Es decir, estas polaridades adquieren un relativismo a partir de la interacción de dos sujetos que se reconocen a partir de la nacionalidad que, en el recorrido del encuentro, esa condición queda al margen de la conversación que se hace más cercana, cercana a lo amistoso. Rosita le dice “qué bueno que te hagas gringo”, “porque con nuestro país nunca se sabe”. Encontramos en esas dos frases el enunciado de la paradoja que define la condición migrante, y antinacional, que expone la novela de Bayly. Es mejor vivir en un país que no

<sup>140</sup>Maffesoli, Michel (2005). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. F.C.E. México.

es el Perú, pero el Perú sigue siendo el país de la pertenencia. Josefina Ludmer propone que:

“La regla número uno de la construcción de la nación es el territorio. Y la regla final del tono antinacional es el abandono de ese territorio, la emigración. Estos personajes cambian no solo de país y de nacionalidad sino de nombre y en muchos casos de lengua.” (p.165)<sup>141</sup>

Se instala lo que la pensadora argentina llama “tono antinacional”, a partir del movimiento de salida del Perú y del cambio de nombre, en el caso de Filomeno a Phil. Se expresa la doble vivencia del allá, Perú, y el acá, Estados Unidos. Se selecciona en pasado para hablarlo y se elige el presente para vivirlo, en el sentido de la elección del país donde se quiere habitar. Más adelante, volveremos con la presencia del tono antinacional en la novela que analizamos.

### **Uno de los viajes de Baylys:**

La aparición de una diversidad de encuentros predomina y reúne a diferentes extranjeros, nativos, visitantes, estables, con fines laborales, de vacaciones y motivaciones que convierten el viejo tema del viaje y en una mezcla de variables que motivan al protagonista a salir del Perú, a moverse por casi todo un continente. Las literaturas posnacionales y las literaturas antinacionales proveen de conceptos para explicar a un solo viajero que relata sus encuentros con otros viajeros y con lugareños.

El desplazamiento permanente tiene tres estaciones, tres ciudades, tres casas que significan, por ejemplo, un lugar donde se encuentra con las dos hijas, el otro lugar donde se ve con su novio y en el tercer lugar, se instala la soledad. En cada ciudad, una relación encarna los motivos que mueven al protagonista, es decir, deciden los desplazamientos y las estadías. Buenos Aires, Lima y Miami responden a la combinación de los intereses del narrador y sus conexiones íntimas. Se instala, entonces, una concepción del protagonista desde lo individual. El individuo presenta sus recorridos y predomina la explicación experiencial, motivaciones personales, familiares y afectivas, pero sobre todo motivaciones económicas, que confiesa con frecuencia. Para explicar, recurrimos a Daniel Noemí:

---

<sup>141</sup>Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires.

“son textos que al rescatar el individualismo exacerbado y borrar toda posibilidad de cambio social, funcionan como apología del sistema neoliberal, son su acompañamiento literario, y como tal, desde toda posición crítica de izquierdas, deben ser condenados” (p.163)<sup>142</sup>

En *El canalla sentimental* se presentan relatos breves que exhiben al viajero solitario que se muestra desde ese “individualismo exacerbado” e, inevitablemente, se encuentra con otros individuos, lejos del terruño, utilizando al lenguaje de la conversación como un tipo de recuperación de lo perdido y, también, distanciamiento de eso que ya queda en el pasado. Gestos, costumbres, lugares y personajes que conversan sobre un pasado lejano, en sus territorios de origen, por lo tanto provocan alguna nostalgia, aunque estén verbalizando, también, y conectados con el presente de la escena. Los viajeros y viajeras, en la narración del protagonista Baylys, se expresan con esas tonalidades emocionales. Porque rememoran su país de origen, pero también critican las incompetencias o injusticias en cuanto al bienestar. Por otro lado, critican el país que los recibe, pero también echan de menos esa especie de país perdido en la lejanía. Esta dimensión espacial se expresa, a veces, en relación al pasado de la infancia vivida, también, lejos:

“Coqui Lara y yo hablamos de los compañeros del colegio, de los que murieron, de los que se fueron a países lejanos —que puede ser otra manera de morir—, de los que, a diferencia de nosotros, nunca consiguieron dejar las drogas, de los que triunfaron inesperadamente, del amigo que terminó siendo candidato a presidente. Luego, esto fue inevitable, hablamos de las elecciones peruanas, de la incertidumbre, de la desesperanza, del pesimismo, de esas cosas de las que siempre se termina hablando cuando se habla del Perú. Pero, sobre todo, hablamos de fútbol, de los partidos memorables que jugamos, de las grandes combinaciones que urdimos en la media cancha del colegio él, Ivo John Alzamendi y yo, de lo felices que fuimos en cada pichanguita de cada recreo de cada tarde en ese colegio religioso de Lima,” (p.53)

“con esa pujanza admirable que tienen los chicos que se van lejos de casa, a un país cuyo idioma desconocen, a ganarse la vida como sea, sin quejarse, sin dejar de sonreír.  
—Me hice amigo de uno de los productores de películas porno, que está acá en el hotel. Me pidió que le enseñara la cuestión y me contrató ahí mismo. Para que veas, Jaimito: he dejado bien alto el nombre del Perú.” (p.88)

En la primera cita, el encuentro ocurre en la ciudad de Rosario, Argentina. En las primeras líneas, resuenan historias lamentables sobre amistades del pasado. La actualidad se expresa en el tema de las elecciones de presidente en el Perú, es decir, la atmósfera

---

<sup>142</sup>Noemí, Daniel (2008). *La narrativa latinoamericana en los tiempos post... y después*. Versión virtual [https://www.academia.edu/8547387/La\\_narrativa\\_latinoamericana\\_en\\_los\\_tiempos\\_post\\_y\\_después](https://www.academia.edu/8547387/La_narrativa_latinoamericana_en_los_tiempos_post_y_después)

posmoderna que ve el decaimiento del discurso político. Al final, el pasado, en el colegio, la infancia y el juego diseñan nostalgia. Creemos, con esto, que la memoria reconstruye los recuerdos para seleccionar afecciones y con eso el lugar de origen, Lima, se convierte en un recuerdo que acerca a la alegría como emoción compartida. Una especie de triunfo de lo individual diseña los discursos que se exponen en este relato de encuentro entre viejos amigos. El país, como sociedad, política o histórica, conflictiva o problemática, queda de lado frente a los enunciados sobre el colegio, partidos de fútbol, viejos nombres que podemos archivar en las memorias personales, en ese grupo social que habitaba en torno al “colegio religioso de Lima”.

En el segundo diálogo, Baylys se hospeda, sin saber al principio, en un hotel donde se realiza una convención de actores y actrices de cine porno. El cuidador de autos es un joven peruano que sueña con trabajar en esa empresa de espectáculos. Lo logra y al final de la conversación, exclama una frase de homenaje a su país el Perú. El tamaño del pene, el contrato de trabajo y el orgullo de representar bien a su país forman una secuencia que parece graciosa. Entonces, la imagen de nación pierde seriedad. A pesar de verse como una frase de risa grotesca, se acerca a lo que desarrollaremos como literatura antinacional. Esta línea literaria es, para nuestra tesis, otra manifestación de la ambigüedad permanente frente a la imagen de nación en la novela que analizamos, y en la mayoría de la producción de Bayly. Por un lado, el elogio al tamaño del pene, por el otro, el orgullo y honor de ser peruano. Esta combinación de elementos se integra a la serie de afirmaciones que instalan el valor de lo nacional en cuestionamiento, leve ridículo, desacralización. Lo nacional está siendo enjuiciado.

### **Baylys en la casa de la finlandesa Ritva, en Georgetown:**

Se relatan una serie de encuentros y desencuentros, contados en tiempo presente constante, lo que reafirma la importancia orgánica de los movimientos del protagonista en un viaje permanente por varias ciudades americanas. Se cuentan breves aventuras y predominan las historias de otros viajeros, de otras viajeras, proponiendo con esto lo que hemos visto en el capítulo anterior con la propuesta de comunidades emocionales. Destacamos la dimensión del presente que, a nivel de confesión hacia el lector o de diálogo

con otros personajes, se exponga como el tiempo en el que ocurre la novela. La dimensión temporal preferente para explicar el funcionamiento del posmodernismo es el presente:

“un ambiente de descuido que no favorece el cuidado del mañana, sino, por el contrario, un deseo de vivir en el presente en referencia a una manera de ser que, en el transcurso de las épocas, se constituyó progresivamente.” (p.30)<sup>143</sup>

Maffesoli relaciona este tiempo presente con la repetición, con la fuerza de lo cotidiano en conexión permanente con la posible tragedia frente al futuro. A partir de la ausencia de las seguridades que ofrecía la modernidad, como proyecto social ideológico, y con la no existencia de dios, o dioses. En este sentido, y como diario de vida o bitácora de viajes, el autor Jaime Bayly escribe la novela de los viajes de Jaime Baylys que relata escenas, casi cuentos breves. La única proyección con el futuro suele ser el deseo de dejar de trabajar. Las conexiones con el pasado forman recuerdos, la mayoría aparecidos ya en otras novelas. Cada ciudad, o no-lugar, donde ocurre la aventura sirve para exponer un presente del viaje permanente que es esta novela.

El listado de personajes nómadas es largo. Por ejemplo Ritva, que llegó desde Lohja a vivir en una vieja casona en la ciudad de Georgetown. El encuentro usa como móvil la necesidad del protagonista de arrendar un lugar para encerrarse a escribir una novela. También es el encuentro de dos extranjeros que solo hablan del presente que se expone como discurso funcional para que el protagonista se entere de los días en que debe sacar la basura. También es autorizado para usar lo que quiera, especialmente el champán que llena el refrigerador. El narrador se hace preguntas, que le cuenta a la comunidad lectora, porque no puede identificar el país de origen de la mujer mayor que acaba de abandonar la casona. El atractivo de la anciana está en los objetos y condiciones de la casona, que el narrador contempla y elogia. También está en el buen humor, con dosis más o menos alegres, que expresa la señora en los pocos diálogos:

“Le digo que lo único que sé de Finlandia es que toman mucho alcohol y se suicidan más que en otros lugares. «Bueno, yo no soy suicida», dice, y se ríe. Luego me pregunta si ya abrí el champagne de la heladera y le digo que no, que todavía no. «No sé qué esperas», me anima. «Si realmente eres un escritor, no sé qué esperas.»” (p.25)

---

<sup>143</sup>Maffesoli, Michel. *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Paidós, Buenos Aires.

Se comprende esta escena a partir de los elogios y defensas que hace Michel Maffesoli sobre el lugar que ocupa el presente en las conversaciones y acciones sociales. Tanto la historia, pasado y motivos, de la presencia de Ritva, y del mismo Baylys, no forman parte del pacto comunicativo. Resalta con cierto entusiasmo, la conexión con la mujer y la casona en la que habita:

“Dejar de odiar el presente. He ahí algo difícil de lograr, para nosotros que estamos siempre al acecho de esos diversos “mundos-ocultos” que hacen deleite de las construcciones intelectuales. (...) la evidencia del objeto, la certidumbre del sentido común, la profundidad de las apariencias, la experiencia de la proxemia, serán las ideas fuerzas que van a guiar esta reflexión. Por una parte, constataremos que están ahí y, por otra, identificaremos su inteligencia”<sup>144</sup> (p.9)

Esta declaración de intenciones de Maffesoli parece dialogar, iluminar y complementar, a la mayoría de los relatos breves que forman la novela. En el caso de Ritva, la imposición del presente de los hechos como orgánica de la narración destaca la importancia del encuentro directo, en un teléfono, con voz y gestos que reúne al narrador y a la anciana. El relato se instala en esa dimensión de la experiencia que forman las palabras y rescata, al mismo tiempo, la existencia de objetos que rodean al personaje, que también habitan en esa casona, para activar, además, el interés del protagonista para descubrir el pasado, también profundidad, que inspira el breve instante de la entrevista que se convirtió en contrato de arriendo. En un lado de la escena, el motivo es práctico y funcional. En el otro lado, a partir del diálogo y de la curiosidad del protagonista, se instalan el interés, la profundidad de una vida expuesta en el cuerpo de la otra y, como una expresión de la inteligencia, la complicidad de los errantes.

Se insiste en la preeminencia de lo inestable como amparo de los recorridos del protagonista. Se expone un mundo narrativo errante en el sentido de que el movimiento, del protagonista y de las breves tramas, convive con las estabilidades afectivas. De ahí, también, la fugacidad con la que suceden las aventuras. Los viajeros, en los casos de esta novela, exponen una disposición anímica que se inclina hacia un pacto social, efímero, marcado por la cordialidad, es decir, se expresa en diálogo coloquial, apertura frente a las preguntas, una especie de impudicia que transita en el lenguaje de las experiencias íntimas.

---

<sup>144</sup>Maffesoli, Michel (2007). *En el crisol de las apariencias: Para una ética de la estética*. Versión digital en [http://books.google.cl/books?id=DGekBkVi2N0C&pg=PA9&hl=es&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cl/books?id=DGekBkVi2N0C&pg=PA9&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false)

Ritva, la anciana solitaria, despierta la curiosidad del protagonista, se pregunta por el origen y se encuentra con un estante, con libros:

“Me pregunto dónde habrá nacido Ritva, de dónde habrá venido. Puede que sea danesa o noruega, porque tiene muchos libros de autores escandinavos. Arriba, en uno de los baños, intento leer las inscripciones en un frasco de jabón líquido y lo único que consigo entender es que parece haber sido fabricado en Helsinki. En las dos habitaciones tiene más libros y entre ellos encuentro dos de Vargas Llosa y uno de García Márquez, todos en inglés.” (p.25)

De esta manera, la presencia de libros sugiere cotidianidad y, además de pertenencia a la comunidad mayor de la literatura. La inclusión de dos escritores latinoamericanos, traducidos, seguramente deja marcas sobre la universalidad, o globalización, en la que se integran estos objetos culturales. Los tres movimientos, entonces, proveen de imágenes sobre el viajero que se detiene y mira el entorno. Primero, la pregunta por el origen del otro, que suele aparecer en los diálogos de los nómadas que, al reconocer al otro como similar, instala esa incógnita y se abre el encuentro de versiones sobre un pasado más o menos lejano. La comunidad de los extranjeros, sugiere, vuelve la mirada al lugar abandonado, se instala como recuerdo.

También, y en segundo lugar, se rescata la fuerza del presente como un tiempo que se impone y, así, se propone una imagen de ser humano donde las categorías que diseñan identidad se actualizan, en silencio, porque predomina lo que rodea inmediatamente a los sujetos extranjeros. Objetos que pertenecen a ese pasado que se dejó y que se convierte en representantes de recuerdos.

Y, como tercer momento, resulta necesaria la consideración de que la condición nómada de Baylys le permite reconocer, y reconocerse, en los objetos que va encontrando en el recorrido. Los nombres de los escritores latinoamericanos, tal vez los dos más famosos del orbe. En los sesentas, de tendencias políticas cercanas, ahora distanciadas, aparecen como síntesis de un panorama que sigue palpitando en el horizonte de esta literatura.

En esta línea, Baylys vuelve a la autorreferencia, autoficción, y sugiere cierta participación, como escritor, en ese universo paralelo que forman los libros. En cierto modo, establece conexiones con los nombres de estos dos escritores al recordarse:

“hay otros, no pocos, que me resultan incomprensibles, pues están escritos en una lengua extraña para mí. Me recuerda a la sensación de perplejidad que me asaltó cuando tuve en mis manos la traducción de una novela mía al mandarín, impresa en Hong Kong: como no había una foto del autor, no tenía cómo saber si esa novela la había escrito yo o, casi mejor, un opiómano afiebrado” (p25)

La lista de personajes que pertenecen a la extensa tribu de sujetos nómadas es larga, en la novela. La mayoría establece pactos sociales marcados por lo efímero. En Buenos Aires, el empleado de la lavandería resume, con nostalgia y un suave arrepentimiento, sus exitosos días y noches en Italia (p.6). El guardia colombiano que saluda a Baylys todas las noches en el trabajo (p.9). En Washington aparece el juez dominicano Diosdado que casa al protagonista, le pide un dinero extra, como propina y en ese gesto se instala la anécdota o aventura que mezcla absurdo con lo cotidiano (p21). En Georgetown, se encuentra con una mujer inglesa, Thilipa vive en la casa donde Baylys vivió hace muchos años, en otra novela, y la nostalgia por volver a ver el departamento activa ese encuentro y resúmenes de vidas (p.23). El novio de su ex esposa Sofía, se llama Michel, es francés y es el protagonista de un relato que Baylys cuenta con humor, esa breve historia de un amor fracasado (p.47). En Rosario, Argentina, se reencuentra con un viejo compañero de estudios secundarios, un argentino que vivió en Lima, hace mucho, un amigo de adolescencia que se llama Jorge Lara (p.53). Gabriela es cubana, llegó a Miami y se resume una biografía ambientada en el destierro, o huída (p.67). En Montevideo conoce a Dolores y es una historia amorosa de tono pícaro con final triste (p.108). En Miami, con tres ancianas cubanas, almuerza y recuerdan, se emocionan, la distancia y la nostalgia, mezcladas con risas y gestos de cariño, ambientan la escena (p.135). Los forasteros se reúnen, se expresan e ingresan en los niveles íntimos de las vivencias. En el caso de Bayly, y Baylys, cada encuentro, los eventuales y los más o menos frecuentes, traspasan, como si no interesaran, los rituales públicos de la distancia social e inmediatamente hablan de esperanzas, pérdidas, nostalgias, travesuras, o deseos. Es decir, los registros de lo íntimo, acciones del ámbito más o menos secreto y las motivaciones emocionales se toman la palabra para organizar estos relatos, y diálogos. En cierto modo, Baylys, al habitar por un rato en tierras ajenas, potencia su expresión como individuo en su propia versión sentimental.

Desde las últimas declaraciones acerca del deceso del discurso novelesco totalizador,<sup>145</sup> ese que puso como relato primordial a la historia que maneja los hilos, y con eso los lenguajes y cultura oficiales, comenzó, también, un lento desplazamiento hasta los discursos del habla, la fragmentación de las experiencias y la leve confusión entre cultura pop y cultura popular, las pequeñas historias personales. Tal cual presenta Bryce Echenique cuando habla de las diferencias entre historia con minúsculas e Historia con mayúscula<sup>146</sup>. En este trance, la condición nómada de los personajes, y también de algunos autores, se integra a la extensa, y profunda, lista de escritores y novelas que cuentan aventuras y recorridos que exponen la elección, a veces obligación, de salir del territorio natal y emprender viaje. En el caso de Bayly, se insiste, la tensión entre la estabilidad, local o nacional, y el movimiento, global o continental, configura un sujeto ambivalente, que se mueve y se detiene, aceptando la condición nómada o, también, asumiendo que la existencia se expresa en lo efímero, fragmentario, inestable y, entonces, en paradoja constante porque, en versión de oxímoron, se nota una especie de movilidad de lo invariable cuando los lugares de reposo, el domicilio privado especialmente, también se convierte en una estación de paso más.

### **Recorridos solitarios y encuentros fortuitos:**

Entre estos escenarios, la soledad del narrador se instala para exhibir el cuerpo con impudicia, las hazañas que exigen las necesidades, corporales, que funcionan como piezas fundamentales del engranaje narrativo. Baylys, como los otros narradores y protagonistas de los otros relatos de Jaime Bayly, exponen frecuentemente la urgencia de dormir y estar abrigado:

“Organizo mi vida, mis trabajos, mis asuntos familiares, mis precarios compromisos de toda índole, alrededor de una idea capital, no negociable, que es el pilar de mi supervivencia: debo dormir por lo menos ocho horas y mejor si son diez” (p.14); “Los días siguientes grabo mis entrevistas de televisión. No deja de ser una ironía que aparezcan en un programa de modas y glamour, dos asuntos que desconozco por completo. Voy con la misma ropa todos los días, el mismo traje, la

---

<sup>145</sup>“el proyecto totalizador de construir esta "realidad alterna" se vuelve problemático o imposible a finales de los años sesenta. Los novelistas no sólo tienen que confrontar una cultura masificada y multinacional que destruye cualquier noción tradicional de cultura nacional, sino que muchas veces se encuentran ellos mismos convertidos en estrellas por los medios masivos de comunicación.” (p.148) En Franco, Jean (1981). *Narrador, autor, superestrella. La narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas*. Revista Iberoamericana.

<sup>146</sup>Bryce Echenique, Alfredo (2004). *¿Hablando se entiende la gente?* Versión virtual en [http://congresosdelalengua.es/rosario/mesas/bryce\\_a.htm](http://congresosdelalengua.es/rosario/mesas/bryce_a.htm)

misma corbata, los mismos zapatos viejos de liquidación. Llevo tres pares de medias, por el frío, que no da tregua.” (p.112)

Además del ocio, elogiado con frecuencia en la novela, la presencia del cuerpo como incompleto en el sentido de la sensualidad que buscar comodidad, calor y descanso, el personaje se dedica a leer y a buscar los espacios donde pueda escribir. Está de viaje constante pero carga sus manías, obsesiones, hábitos que actúan en un permanente presente. Se instala la apariencia de escenas contadas en el instante de la vivencia. La vivencia experimentada en ese pacto societal al que se refiere Maffesoli. La vivencia ambientada en la dimensión de lo cotidiano y marcada por las acciones que realiza el protagonista para encontrar una relación entre el cuerpo y el exterior, también como conexión con objetos de consumo y como constitución de una de sus características que lo hacen individuo, y personaje. Además de la presencia de los otros que reaccionan. Ambas dinámicas, lo cotidiano y los otros, se encuentran, también, en las anécdotas del protagonista, Baylys, y el lugar en el que ocurre la vivencia narrada. El cuerpo actúa, solo o frente a otros, posibilitando escenas que, de alguna manera, construyen ese espacio común y se diseña aventura:

“lo propio del “presentismo” es, justamente, vivir de una manera más global, es decir, no considerando que hay cosas importantes y otras que no lo son. Todo tiene sentido en la medida en que no las reducimos a la simple finalidad. Recordémoslo, en la vida cotidiana, cuando nada es importante todo tiene importancia. Lo frívolo, lo anecdótico, el detalle o lo superfluo entran, cada uno a su manera, en la constitución del lazo social.”<sup>147</sup> (p.68)

Los encuentros entre Baylys y los demás personajes que forman parte del recorrido se ubican, preferentemente, en los lugares públicos y, así, se expone que la dimensión corporal, frío y sueño, se junta también con las salidas al espacio público y consolidan la propuesta anterior sobre la ‘constitución del lazo social’ como expresión de la dimensión no racional de lo humano.

En versión de Bajtín, resulta fundamental la consideración del otro como parte del proceso comunicativo:

---

<sup>147</sup>Maffesoli, Michel (2001). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Paidós, Buenos Aires.

“una vivencia interior y una totalidad interna del alma solo pueden vivirse concretamente –y percibirse intrínsecamente- o dentro de la categoría *yo-para-mí*, o bien dentro de *otro-para-mí*, es decir, ora como mi vivencia propia, ora como la del otro hombre concreto y singular”<sup>148</sup> (pp.34-35)

Baylys recorre diferentes lugares. Se encuentra con personajes, expone sus confesiones, se muestra a través de descripciones que lo presentan y también exhiben las reacciones de los otros, describiendo a los otros y otras. En estos viajes, y en los no-lugares, aparecen desconocidos y desconocidas, también personajes ya conocidos en los espacios de lo privado e íntimo. Predomina un protagonista que propone un pacto comunicativo amable, que destaca y rescata la complicidad, momentánea, el diálogo más o menos íntimo, eventual, las confesiones y reacciones alegres. Con esto, queremos calificar a este tipo de personaje nómada como una especie de pícaro que pertenece a esa oligarquía limeña, enriquecida con el dinero que viene de la gran empresa de los mass media, específicamente la televisión. Nos parece relevante esta actitud porque activa aventuras y, sobre todo, porque instala el motor de estas aventuras en el individuo Baylys, su fama y simpatía.

El protagonista se pasea por diferentes países del continente americano. La velocidad de los instantes, la brevedad de la escena enmarcada en un comienzo y final que se reduce a algunos minutos en un espacio que, en ocasiones, se reduce al estacionamiento de un lugar, al paseo de una calle, un restorán. El diálogo se conecta con el lugar porque se construye la situación. Esa especie de dimensión funcional y práctica se complementa con la escena relatada. La nación se vuelve casi desapercibida, queda en el fondo de la escena porque se impone lo interpersonal, el foco se posa sobre la interacción de los personajes. Es decir, a pesar de la movilidad constante, la condición nómada se conecta con las dinámicas dialógicas que se exponen, marcadas por confesiones veloces y la presencia de la risa y el tono jocoso. En otras palabras, se reinstala o actualiza la tradición del género cómico-serio, sátira menipea.

Esta novela, entonces, es también una bitácora que combina la mirada frente a lo exótico, que ya está en la trama de lo cotidiano, porque además de que el narrador viaja, muestra una imagen de ciudad habitada por otros viajeros. Más que identidad, otra vez Maffesoli, se están instalando, y funcionando, identificaciones. Más que la solidez de

---

<sup>148</sup>Bajtín, Mijaíl (2000). *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Taurus, México.

algunas instituciones, cuando se viaja, como el caso de Baylys, se sugiere la relatividad y la fragilidad de las certezas locales. En los encuentros, y el distanciamiento estético que se expresa en la novela, se fortifica el sujeto, narrador y protagonista, como un cuerpo en desplazamiento que prefiere mirar, participar, dialogar, renovar las figuras del flâneur y del voyeur en el espacio novelesco latinoamericano. Y simultáneamente, en algunas escenas, públicas o íntimas, el personaje es observado, interpelado, alterado por los otros. Actúan, entonces, los efectos de la fama, la llave maestra de algunas aventuras en los espacios públicos.

También aparece la complicidad entre los foráneos. Se destaca, aquí entonces, que la novela de Bayly transita sobre una serie de escenas que, como compartimentos, funciona separando las vivencias, como espacios entre fronteras, pero apostando a cierta tendencia simpática de los actos y los discursos, instalada por la disposición dialógica que se practica en las breves aventuras, por un lado, y el aislamiento por el otro, del protagonista. Se puede sintetizar así:

“El extranjero nunca está, dice Schutz, en el ‘centro’ de su medio, como recuerda Isaac Joseph. Su lengua es doble (lo cual, según Gottfried Benn, apela a un *doppelleben*, a un vivir doble, a una doble vida), y el salto de una a otra tiene inequívocas consecuencias psicológicas”<sup>149</sup> (p.55)

En los recorridos de *El canalla sentimental*, la tensión entre los escenarios, personajes y conexiones, efímeras la mayoría, en un lado, y las declaraciones, confesiones y diálogos del protagonista, en el otro, diseñan una imagen panorámica de los recorridos de esa errancia. Esa polaridad adquiere la dinámica de identificación constante, según declaraciones de Baylys, borrando algunos trazos modernos que hablaron de fronteras, identidad nacional o de raíces. Se impone, por el contrario, la dinámica interpersonal. Las individualidades se expresan y las instituciones sociales, y nacionales, se olvidan, en este proceso de personalización, quedan en el margen o como un marco de funcionamiento. Un ejemplo claro es el caso del oficial del examen para obtener visa, ya analizado previamente. Celina Manzoni propone, para el concepto de errancia:

---

<sup>149</sup>Mora, Vicente Luis (2011). *La identidad migrante y su reflejo literario en libros sobre inmigración en los Estados Unidos*. En *Impossibilia* N° 2. Versión digital  
[http://www.academia.edu/2524557/La\\_identidad\\_migrante\\_y\\_su\\_reflejo\\_literario\\_en\\_libros\\_sobre\\_inmigracion\\_en\\_los\\_Estados\\_Unidos](http://www.academia.edu/2524557/La_identidad_migrante_y_su_reflejo_literario_en_libros_sobre_inmigracion_en_los_Estados_Unidos)

“La articulación del concepto de errancia con el de escritura permite seguir en numerosos textos (...) diversos recorridos y traslados que, aunque en algunos casos puedan verificarse en un mapa, parece más pertinente pensarlos como desplazamientos simbólicos que recuperan a su vez tradiciones tan prestigiosas como la del flâneur, tan antiguas como la de la bohemia, la del exilio y la del nomadismo. (11)<sup>150</sup>

Baylys transita entre nomadismo y flâneur, cruza fronteras con desapego de las raíces nacionales y, también, pasea en algunos episodios como ejercicio sin más objetivo que recorrer. En cierto modo, estos recorridos, por ciudades de más de cinco países, se despliegan como si fueran esbozos de una ciudadanía que va más allá de lo nacional. El individuo se acomoda, se encuentra, pareciera no necesitar un centro geográfico para actuar en el mundo. Según la última cita, la condición de este individuo es doble, o más. En la organización de la novela, la fragmentación que aparece como recopilación de relatos breves, cuentos o anécdotas, registra los paseos, en vuelo o por tierra, virtuales y en diálogos cara a cara, de una serie de tensiones que diseñan convivencia, como si un fantasma recorriera Latinoamérica. La novela de Bayly, como estructura, se ve desde arriba como los trazos, episodios, que deja la movilidad de un cuerpo en diferentes lugares del mapa continental. Se integra en la larga tradición de las novelas de viajes y, también, se distingue.

“La nueva narrativa exalta la “condición nómada” y la figura del “fugitivo cultural” como componentes de una identidad que ya no es unívoca —territorio y lengua y menos aún étnica— sino múltiple, capaz de esgrimir, según qué circunstancia o conveniencia, uno u otro pasaporte.” (p.118)<sup>151</sup>

Fernando Aínsa recalca la multiplicidad del “fugitivo cultural” que es capaz de ingresar a otros espacios, territorios y naciones, y funcionar como un nómada o nativo. Se funciona en un código común, en el caso de esta novela, además del idioma, el referente que reúne es la televisión y las temáticas locales que también viajan a través de los mass media. Esta novela ingresa en la narrativa nómada relativizando el poder de la nación, en la interacción y diálogos entre personajes. Insistimos, se impone lo interpersonal y la individualidad.

---

<sup>150</sup>Manzoni, Celina (2015) *Poéticas del retorno. Las pesadillas del regreso en la cultura latinoamericana contemporánea*. Versión virtual <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1258/1274>

<sup>151</sup>Aínsa, Fernando (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid.

La novela es un recorrido. Los fragmentos en los que se desplaza el protagonista hablan de espacios, relaciones y declamaciones constantes, expresadas en frases breves, que aparecen como reacciones ante los estímulos, que son los otros personajes. En cierto modo, se expone la velocidad de las instancias que se viven en la superficie. Entonces aparecen escenas privilegiadas a la hora de pensar en sujetos nómadas y en conexiones efímeras. En cierto modo, también conviven las repeticiones, imitación de la rutina, en la figura del sujeto que narra y, al mismo tiempo, la sorpresa, ese ‘de pronto’ o ‘de repente’, viene desde la irrupción de la otredad. En este sentido, *El canalla sentimental* provee de una exquisita posibilidad de reflexionar acerca de un individuo que se mueve, que increpa naturalmente a las instituciones tradicionales como raíces, nacionalidad, país, nostalgia y, también, relativiza estos conceptos para actualizarlos, encarnarlos, desde la sugerencia del apátrida, paria, levemente pícaro, antinacional porque también la novela expone la caída de esa serie de valores, la recuperación de otros. Insistimos, se expresan las vidas personales, las experiencias individuales, las opiniones subjetivas frente a los grandes relatos, los temas públicos y políticos. Las problemáticas sociales quedan silenciadas o solo se exponen a modo de testimonio.

Por ejemplo, las tres mujeres cubanas que conversan con Baylys hablan de lo que les gusta comer y luego resumen los tristes episodios de las muertes de sus hijos. Dos de sida, el otro de un accidente. Una de ellas tiene un hijo menor y describe al amigo español que lo visita. Baylys elogia la sutileza con la que expone la defensa del amor, “todas las formas de amor” (p.136) Cuatro migrantes, tres mujeres viejas y el protagonista hablan en torno a lo cotidiano de comer y viajar, lo trágico de la muerte de los hijos y, finaliza el capítulo, celebrando la alegría de que Baylys tenga su romance con el joven argentino Martín, con quien hablan por teléfono. Baylys confiesa:

“pienso que soy más feliz desde que conozco a esas tres mujeres adorables y pienso también que es así como me gustaría que mi madre me quisiera.” (p.137)

En Miami, tres cubanas ancianas, un cuarentón peruano, en el teléfono un argentino desde Buenos Aires y el fragmento se cierra con la expresión íntima de Baylys confesando un deseo que se conecta con otras novelas, con las dificultades de ser amado, aceptado. En este sentido, la narrativa de Bayly expone extremos. El nomadismo sirve para conectar la

íntima tristeza, por el lado de la madre y el cariño, y por el otro, la alegría de compartir con estas tres extranjeras, cubanas. Lo individual hace que se borre la condición de nación.

La incorporación de una mirada excesivamente individualista se complementa con la fuerza de la curiosidad ante la aparición del otro. A veces resignado y, en otras ocasiones, expresamente interesado, Baylys responde, pregunta y así se activa el reconocimiento del otro, poniendo en práctica la noción de que la subjetividad mueve al viajero y, al mismo tiempo, no solo recorre los espacios, sino que también, a través de la mirada y de las palabras, se comunica con la variedad de lo humano. Es decir, incesantemente conectado con los demás, pero instalando perspectiva. Sugiere, en cierto modo, que:

“la fuga en la cultura de Occidente, es también viaje, descubrimiento, sed de conocer y rechazo de aquello que Majakovskji llamaba «la banalidad de lo cotidiano»: desde la experiencia arquetípica de Odiseo a los jóvenes jesuitas italianos que entre el siglo XVI y XVII fueron atraídos por el «deseo de las Indias» (Roscioni 2001), desde las muchas generaciones que persiguieron on the road un sueño de libertad, hasta las aventureras vicisitudes cinematográficas de Thelma y Louise, la figura del fugitivo se ha cargado de significados totalmente distintos a los que se concentran alrededor de la figura del cobarde” (p.44)<sup>152</sup>

Según la cita, se rescata, y coincide, la imagen de esa capacidad más o menos mítica, dejándole un espacio relevante a lo misterioso, a lo subjetivo, en el instante de buscar la respuesta y la explicación al impulso del hombre o mujer que deja su tierra, o asfalto urbano, para encontrar otros idiomas, colores, experiencias. La novela de Bayly se baña de forja individual, biográfica en su apariencia genérica, y describe conexiones, relaciones, el ejercicio de la mirada que privilegia el desplazamiento. Expone una “oportunidad (*chance*) de subjetivación” en palabras de Mezzadra. En nuestra interpretación, es una oportunidad de realizar un proyecto individualista, centrado en sí mismo. Continuando la cita anterior, creemos que cuando Baylys ‘huye’ hacia Miami para vivir su rol de animador de televisión y, también, vivir mejor su opción sexual, responde a la búsqueda de una mejor vida. Y, al mismo tiempo, cuando continúa viajando, hacia Lima, Buenos Aires u otro país latinoamericano, responde al tipo de ‘fugitivo’, un individuo nómada.

---

<sup>152</sup>Mezzadra, Sandro (2005). *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*. Traficante de sueños, Madrid.

## Viajes virtuales:

El narrador pone en práctica dos tipos de viajes. Por un lado, el uso de la internet actúa como relato paralelo de las vivencias, malos entendidos melodramáticos, de las reuniones, telefónicas y vía correo electrónico, que vive con sus seres más queridos.<sup>153</sup> Para confirmar:

“Muchos cambiamos de lugar: nos mudamos de casa o viajamos entre lugares que no son nuestro hogar. Algunos no necesitamos viajar: podemos disparar, correr o revolotear por la Web, recibir y mezclar en la pantalla los mensajes que vienen de rincones opuestos del globo.” (p.103)

Por otro, los aviones, aterrizajes y despegues, enmarcan los otros encuentros entre pasajeros en esos los no-lugares. Se diseñan aventuras en los espacios públicos donde este protagonista se expone a partir de la condición de famoso, por un lado, y de actuación como un anónimo más, en otras situaciones. La figura del protagonista se encamina móvil, relata desde esa inestabilidad y provee de imágenes breves y fragmentadas. El viaje, tema literario de larga data, diseña la serie de aventuras que, en este capítulo, explican la condición nómada que expresa el narrador y la relación con lo virtual, dos elementos que forman la novela, los encuentros entre personajes, la ambigüedad.

La novela comienza con el uso de internet. El protagonista manda mensajes a su hija y le ‘confiesa’ su clave secreta. Se entera la ex suegra, enemiga según recuerdos afincados en novelas que Baylys escribió y publicó en el pasado, historias donde el narrador usa los nombres de Gabriel, Joaquín, y Manuel, mientras el autor sigue siendo Jaime Bayly. En esa dinámica intertextual, dialógica, la suegra se dedica a enviar mensajes a todos los otros receptores virtuales. El viaje es virtual. Debe resolver el entuerto y para eso el sistema globalizado del correo electrónico exige cambiar la clave. Entonces el viaje se vuelve juego con otros referentes, y otra vez se reproduce el mito de la caída o espejo en abismo, porque el narrador cuenta que, para encontrar la clave o contraseña, debe recordar su película favorita. El nombre remite a uno de los comentarios críticos, ya fuera de la novela. En los análisis de la literatura Bayly y en las clasificaciones, el lugar de *Less than zero* de Bret Easton Ellis ocupa el sitio de la influencia mayor. Como chiste y conciencia de que se está en el territorio de lo literario, Baylys acepta el juego de la suegra, símil de los

---

<sup>153</sup>Bauman, Zygmunt (1998-2010). *La globalización. Consecuencias humanas*. F.C.E. México.

críticos literarios porque se ha dedicado a diseminar opiniones y juicios sobre el ex yerno que, apenas se entera, sale de su casa para arrendar la película después de descubrir que esa era, o es, su película favorita. La anécdota, entonces, es un mal entendido, un relato vengativo de los odios sembrados en un pasado lejano y, también, es la exposición estética de ese juego aparente del azar. En el instante en que la hija deja la clave secreta del padre sobre una mesa, los ojos de la suegra forman parte de esa trama.

En esa atmósfera de escena cotidiana, las aventuras de los viajes virtuales seguirán diseñando breves episodios donde actúa la intervención mediática para que después los personajes se vean las caras y se configure un sistema comunicativo que, como los modernos letrados, además de hablar de ellos estaban forzados a hablar de lo que habían escrito y leído. Si seguimos estas breves aventuras, cotidianas la mayoría, descritas por Baylys, se puede afirmar que se está incubando un paradigma de la literatura porque, para empezar, ya existen otros medios de comunicación, hace rato. Y aunque Franco esté refiriéndose a las website, aquí se incorpora, también, a los correos electrónicos como registros candidatos a ser considerados como probables discursos literarios, como los correos citados, o inventados, por Baylys en la novela, sirven como complemento:

“Y lo que cuenta como literatura ha cambiado, pues ya no está confinado a categorías que separan la ficción de la realidad. Los “híbridos” de ficción y “vida real”, de historia real e historia inventada, de literatura de viajero y novela, se desdibujan tales fronteras. Hay posibilidades y restricciones nuevas”<sup>154</sup> (p.339)

El viaje, en estos tiempos, además de mental o imaginario, se vuelve virtual. Además de entrometerse en lo cotidiano y rutinario, afectivo y práctico, advierte y diseña aventura. El correo electrónico, como correlato, se integra en la forma de la trama, como la voz de un pasado inmediato que flota, pende en el aire hasta caer sobre los personajes y, provocando otra versión de la memoria, interviene en la figura de lo humano, de sus actos y discursos. En esta línea, *El canalla sentimental* exhibe una serie variopinta de encuentros y desencuentros donde revistas de papel, publicaciones electrónicas, la red y la televisión actúan como medios comunicativos de conflictos que desencadenan profundidad a la hora de explicar la condición nómada virtual entrometiéndose en los sujetos. Los mensajes

---

<sup>154</sup>Franco, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Random House Mondadori S.A., Barcelona.

virtuales intervienen, alteran, diseñan actos del protagonista, y de otros personajes. Por ejemplo, la globalización como referencia y lenguaje de la expresión humana. La presencia de la tecnología ocupa un lugar en la literatura, pone usuarios como protagonistas en interacción con otros personajes.

En síntesis previa, la novela trata también de los viajes que realizan las palabras, independientes de sus portavoces, habitando un universo paralelo. Se está ya en la certeza de que la red virtual, que habita en las ondas que flotan alrededor de la tierra, ‘vuelan’ y diseñan una especie de vida imparabla y simultánea, instalando mensajes que van formando potenciales, o inciertas, consecuencias.

El protagonista usa, convive, se conecta y desconecta. Para nosotros, lo importante es que también se afecta, se vuelve una relación existencial con internet y provoca efectos tanto en el protagonista como en los demás personajes que participan de historias paralelas, mediáticas. En la novela de *El canalla sentimental*, la vida de la virtualidad sigue registrando mensajes y, con grados de autonomía, se entromete en las relaciones corporales y concretas de los personajes. La narración, relatada por el protagonista, se enfoca en los actos de Baylys, en la televisión, en revistas o en internet. En cierto modo, esta novela también habla del viaje de los mensajes en la virtualidad y sus consecuencias al intervenir y participar en la aventura del protagonista. Por ejemplo:

“Sentado frente a la computadora de su departamento de San Isidro, Martín contempla sorprendido la escena que se ha emitido no hace mucho en la televisión de Miami: una mujer alta, obesa, con marcado acento venezolano, cuyo rostro no se alcanza a distinguir porque la cámara la enfoca prudentemente desde atrás, se pone de pie y me pregunta:

— ¿Cuál ha sido la relación que más te ha marcado en tu vida?

Respondo, aparentemente sin dudar:

—El gran amor de mi vida ha sido y es Sofía, la madre de mis hijas. Ya no vivo con ella, pero la sigo queriendo y la querré siempre.” (p.13)

Recordemos que las novelas analizadas giran en torno al individuo que es el protagonista. Predominan las escenas que relatan encuentros y desencuentros con otros personajes, las conexiones en espacios públicos. En el caso de la cita anterior, Baylys cuenta una aparición en la televisión de Miami que su novio verá días después en su computador en Buenos Aires. En internet, las imágenes permanecen. Se realiza, en este sentido, un viaje desde ese pasado de la emisión en directo del programa de televisión y llega hasta el presente que está relatando el narrador. Su novio frente a la pantalla del

computador se conecta y descubre la confesión pública de su enamorado. Se molesta y expresa su enojo ofendiendo, decepcionado y triste.

“Yo no entiendo nada porque no sé que Martín acaba de ver ese video en YouTube (ni siquiera sé que ese video está en YouTube) y porque ya he olvidado aquella noche en que me sometí a las preguntas del público y dije esas cosas sobre Sofía. Como hago televisión todas las noches, y como me entrego a ella sólo por dinero, suelo olvidar las cosas que digo en mis programas con una muy conveniente facilidad.

Casi al mismo tiempo en que Martín ve el video y se molesta y entristece, Sofía, que está en el aeropuerto de Miami esperando un vuelo a Nueva York, entra a una tienda de libros y revistas y, curioseando, perdiendo el tiempo, ve el titular de una revista de chismes, que dice: «Jaime Baylys, sex símbolo gay.» Sofía hace entonces lo que sabe que no debería hacer: abre la revista, busca el artículo que me alude y lee, irritada, las cosas que allí se dicen, en las que no reconoce siquiera vagamente al hombre que amó años atrás. El reportero de esa revista de chismes me pregunta:

— ¿Estás enamorado?

Respondo, aparentemente sin dudar:

—Sí. Amo a Martín, mi chico argentino. Estamos juntos hace años” (p.14)

Los malos entendidos organizan varios de los conflictos desarrollados en la novela. En este caso, el viaje virtual altera las relaciones entre el protagonista y dos personajes que pertenecen al reducto de lo íntimo. La confesión en la televisión y para la revista es el motor inicial que instala este conflicto, sin saber las consecuencias, por un lado, pero, y sobre todo, los depósitos de mensajes de la revista e internet son los dispositivos que comunican y provocan las reacciones de decepción y rabia, por parte de Sofía, la ex esposa, y Martín, el actual novio. En relación a los afectos y el viaje en el tiempo de los mensajes virtuales, Massumi propone:

“Think of the joyously incongruent juxtapositions of surfing the Internet. Think of our bombardment by commercial images off the screen, at every step in our daily rounds. Think of the imagistic operation of the consumer object as turnover times decrease as fast as styles can be recycled. Every where the cut, the suspense-incipience. Virtuality, perhaps?” (p.42)<sup>155</sup>

En relación a la cita de Massumi, queremos destacar la importancia del viaje en el tiempo de los mensajes registrados en los dispositivos de comunicación virtual. El Baylys narrador y protagonista usa estos registros para exponer sus aventuras televisivas y los efectos, y afecciones, que provocan en los demás personajes, y en sí mismo.

“En aquella ocasión, mi madre, avergonzada por la enervante y despiadada repetición del beso en cámara lenta en los noticieros de la televisión peruana (ceremonia que era acompañada por un coro de curas y sicólogos que advertían del daño irreparable que ese beso causaría a la juventud), y

---

<sup>155</sup>Massumi, Brian (2002).*Parables for the Virtual Movement Affect Sensation Post-Contemporary Intervention* Versión virtual en

[https://monoskop.org/images/d/dc/Massumi\\_Brian\\_Parables\\_for\\_the\\_Virtual\\_Movement\\_Affect\\_Sensation\\_Post-Contemporary\\_Interventions.pdf](https://monoskop.org/images/d/dc/Massumi_Brian_Parables_for_the_Virtual_Movement_Affect_Sensation_Post-Contemporary_Interventions.pdf)

humillada por los comentarios escandalizados de sus amigas santurronas, se declaró de luto profundo” (p.35)

El escándalo de la escena vieja del beso sigue moviéndose en la red de internet. Es un viaje que no se detiene, parece sugerir la cita anterior. El viaje de las imágenes desde ese pasado lejano se vuelve real solo en el efecto interior de la madre del protagonista. Se afecta por un recuerdo que no solo pertenece a la memoria individual, si no que permanece como registro colectivo. Han pasado varios años y la aficción de la tristeza y la molestia siguen siendo reales en la reacción de la madre. Con esto queremos insistir en que el hecho del beso, o de la respuesta que da Baylys sobre sus amores, pertenecen a los viajes virtuales que mantienen los mensajes televisivos en los que se embarca el protagonista. Eso por un lado, en el otro extremo, la madre, la ex esposa, el enamorado Martín, como receptores activos de esos mensajes, se afectan y reaccionan frente al hijo, ex esposo y actual novio Baylys.

Baylys aparece en las pantallas. Está en la televisión y en internet, en páginas de diarios y revistas.<sup>156</sup> Se exhibe para la masa, también expone sus andanzas o paseos, incluye recorridos marcados por el tedio vital. Los viajes se diseñan en solitario y con compañías. En el entramado de los diferentes episodios, el narrador cruza fronteras, habita en el movimiento que lo lleva al extranjero. En estos lugares, el protagonista renueva el pacto comunicativo al presentarse como otro y, al mismo tiempo, una proyección de la imagen televisiva. Las fronteras también se relativizan en el sentido de que la cultura televisiva construye una especie de globalización continental, a decir, la televisión latinoamericana, en Buenos Aires, Lima o Miami.

Las imágenes en internet, y en la televisión, organizan la confusión entre espacios de encuentros rutinarios o repetitivos y casualidades que responden a la construcción de la trama. Las confesiones del narrador diseñan ambas dimensiones, rutinas y casualidades, con los trazos o ecos que dejan los mass media. La condición de famoso, rodeado por el aura que crea la pantalla y los privilegios económicos que provee el negocio de la

---

<sup>156</sup>En google, el nombre de Jaime Bayly indica que hay cerca de 3.310.000 resultados entradas.(mayo del 2020)

televisión, le permite al protagonista cruzar fronteras y convertir el desplazamiento en una especie de paseo transnacional.

El trabajo impulsa el nomadismo de Baylys y provoca repercusiones en los afectos íntimos. Para el protagonista, la televisión es el espacio de financiamiento. El dinero también actúa como motivo recurrente en su narrativa previa a la novela de *El canalla sentimental*. Cada desplazamiento se justifica a partir del trabajo y, por otro lado, los afectos movilizan al protagonista. La figura del individuo, incesantemente comunicado, se integra en lo social a partir de pactos que registran representación. Es decir, los movimientos, y pasajes entre estaciones de paso y lugares más o menos estables, proponen un entramado de actos y conexiones que le dan estructura a esta novela. Cada capítulo detiene ese movimiento. Se instala un vacío que sugiere paso del tiempo y selección de imágenes. Cada corte entre capítulo y capítulo arroja cierto sentido estético en la construcción de la novela. Registra la sensación de que se está frente a un orden, a una organización. En cada capítulo se expone la detención del constante movimiento, cambia la velocidad de los actos y, también, Baylys expone vivencias solitarias y otras en compañía.

Se destaca, en la organización elíptica y fragmentaria, la administración subjetiva y selectiva de episodios relatados es evidente. Recorre diferentes lugares que van más allá de lo local gracias a que administra, en la enunciación, la dimensión de la velocidad que relativiza las distancias entre las ciudades visitadas. Como si el continente fuera cada vez más pequeño, compuesto por lugares que están cerca, inmediatamente después de narrar una historia breve ubicada en, por ejemplo, una playa en el sur de Lima y después del vacío engañoso de la página en blanco, acaba de aterrizar en Buenos Aires. Entonces, se exponen los desplazamientos con la sugerencia de que la cultura ajena está ahí, cerca, a la mano y, al mismo tiempo, se confirma esto porque los diálogos, los encuentros y las pequeñas aventuras utilizan códigos culturales y temáticas comunes, provistas por la cultura de masas construida por los mass media, especialmente por la televisión. La velocidad como causa y consecuencia de la participación de las tecnologías de la comunicación.

También, *El canalla sentimental* plantea la dimensión geográfica al presentar estos desplazamientos entre sitios que parecen distantes porque omite las marcas que evidencian el paso del tiempo que, de alguna manera, no se expone cronológicamente, aunque se nota cierta linealidad en el transcurso de los hechos. Es decir, cada fragmento hace referencias al pasado cercano, por ejemplo, pero lo que predomina son los ritmos sociales del trabajo, por un lado, y la llegada de los fines de semana o tiempo de vacaciones y algunos rituales como los festejos colectivos, navidad por ejemplo. El tiempo, en cierto modo, es una construcción de las prácticas humanas, roles y compromisos del protagonista y, de alguna manera, la dimensión temporal queda en un segundo plano frente a la dimensión espacial. Además, se organiza el desplazamiento de los días y las noches gracias a las marcas que dejan los recuerdos que confiesa Baylys al actualizar permanentemente de donde viene o la última vez que se encontró con Martín, u otros personajes frecuentes, por ejemplo, o su regreso al trabajo en Miami. En cierto modo, este predominio de lo espacial encarna la siguiente explicación:

“Paul Virilio sugirió recientemente que si bien la declaración de Francis Fukuyama sobre el "fin de la historia" parece groseramente prematura, en cambio se podría empezar a hablar del "fin de la geografía" Las distancias ya no importan y la idea del límite geofísico es cada vez más difícil de sustentar en el "mundo real"<sup>157</sup> (p.20)

Afirma Bauman mientras reflexiona sobre las actuales condiciones de la comunicación internacional, intercultural, en cuanto a la supervivencia de las comunidades y las transformaciones que vienen de las culturas ajenas, consecuencias de las comunicaciones virtuales. En cierto modo, pensamos en la organización de la novela de Bayly como un dispositivo que funciona parecido a la exploración en internet. El clic del mouse se reemplaza por el salto de una página a otra. Las aventuras del narrador Baylys quedan organizadas de manera fragmentada, sugiriendo que el viaje espacial es virtual, en el sentido de la velocidad y de exhibir simultaneidades y paralelismos que solo la red de internet puede ofrecer. El azar entendido como función aleatoria.

Como en la escena en la que el narrador se entera que su ex esposa y su novio acaban de ver mensajes de un pasado más o menos lejano. El joven Martín en la pantalla del computador donde estaba exhibiéndose un programa que fue emitido en televisión y se

---

<sup>157</sup>Bauman, Zygmunt (2015). *Globalización. Consecuencias humanas*. F.C.E. México.

había convertido en un registro de youtube. Mientras que la ex esposa había visto y leído una entrevista en una revista. En ese no-lugar llamado aeropuerto.

La velocidad de los desplazamientos de Baylys lleva a pensar en el vértigo que caracteriza a los viajes virtuales en los que se trasladan valores, pasiones colectivas, exposiciones íntimas, denuncias o lamentos. El leve olvido del peso de las fronteras y la costumbre de estar con cierta comodidad, aunque reclame, en aeropuertos, taxis, hoteles, calles desconocidas, rostros anónimos, sugieren, también, que se está exponiendo una posición individual, desde la perspectiva confesional del discurso del narrador, sobre los hitos de haber nacido y vivir en un territorio determinado, luego conocer otros sitios y decidir.

““no pertenencia a un lugar”, de una realidad hecha de fronteras esfuminadas, viajes de ida y vuelta, “vagabundeos iniciáticos”, “cultura del camino”, “callejeo” impenitente, impulsos de vida errante, nomadismo asumido como destino, aspiraciones a “estar en otro lugar” y de “salir de sí mismo” que favorecen también los mundos virtuales del espacio cibernético, aprendizajes en la *otredad* y —¿por qué no?— secreta nostalgia por el mundo perdido de los orígenes, en que se reconoce buena parte de la narrativa contemporánea.”<sup>158</sup> (p.114)

Como síntesis provisoria, los viajes de Bayly se adhieren a las literaturas nómadas. Este movimiento constante, entre países americanos, expone un protagonista que se mueve en diferentes territorios y, en ese viaje, se conecta con otros y otras para dar cuenta de imágenes de un panorama que entendemos como posnacional y antinacional. Ratificamos, entonces, la ambigüedad del protagonista Baylys al cruzar fronteras, situarse en diferentes países, se adapta o dialoga, dejando de lado el origen o sugiriendo un nivel que podemos proponer como anecdótico. En cierto modo, el protagonista Baylys habita adentro y afuera de su nación o, en palabras de Fernando Aínsa, expresa ese “salir de sí mismo” a pesar de su persistente individualismo. Más que contradicción, nosotros vemos ahí ambigüedad entre ese yo y la otredad.

Bernat Castany propone que Jaime Bayly pertenece a la literatura posnacional de carácter mediático. En nuestro estudio encontramos que también, la narrativa de Bayly, se adhiere o se compone con características de lo que Castany denomina literatura posnacional

---

<sup>158</sup>Aínsa, Fernando (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid.

neoliberal, que abordaremos al final de este capítulo. Desarrolla que una de las características de esta clasificación es la participación de la cultura estadounidense, a partir de la presencia de los mass media, y su efecto de globalización:

“He optado por hablar de posnacionalismo mediático ya que la integración de lo cotidiano global en los ámbitos mediáticos lo que está dando una especie de globalización de la empatía y la cultura mundial.” (p.35)<sup>159</sup>

Estudiamos esta otra ambigüedad, o convivencia de elementos que parecen opuestos, en las páginas siguientes.

### **Identidades, fronteras de un protagonista posnacional y antinacional:**

Los discursos que enuncia Baylys sobre su país de origen, sobre los lugares donde tiene sus tres casas, los sitios que visita a partir de exigencias laborales, lo que va comentando, opinando y enjuiciando lleva a formar una imagen de sujeto que va más allá de lo nacional, levemente iconoclasta frente a los valores que la modernidad instaló sobre la nación, por un tiempo, y que ahora padecen una breve temporada de transformación. El discurso de la identidad nacional está cambiando y Baylys sintoniza con esas huellas de transformación:

“nada me interesa más que sentarme en un sillón reclinable a ver cualquier partido de fútbol, preferentemente de la liga argentina o española, pero también de las copas europeas o sudamericanas, del torneo inglés, italiano o chileno, o incluso, en mis momentos más abyectos — que me producen una sensación de repugnancia de ser quien soy: ese hombre fofo que mira una pelota—, partidos del dantesco campeonato peruano” (16); “Luego, esto fue inevitable, hablamos de las elecciones peruanas, de la incertidumbre, de la desesperanza, del pesimismo, de esas cosas de las que siempre se termina hablando cuando se habla del Perú.” (53); “porque Buenos Aires está tres horas por delante de Lima y a medianoche es muy temprano para que nos vayamos a la cama, porque recién son las nueve en nuestro reloj biológico peruano, que no estamos dispuestos a alterar, curioso patriotismo el que nos asalta, negándonos a adelantar nuestros relojes,” (142); “Las noches peores pongo en mi mano derecha un Alplax argentino, un Lunesta azulito que tal vez ya expiró porque tengo muchos y algunos muy antiguos, un Stilnox peruano que seguro es pirata y un Klonopin cortado por la mitad” (162)

Nos detenemos en los adjetivos que acompañan al nombre del país Perú. También interesa la serie de actividades que incorpora en el listado recién citado. El fútbol, las elecciones presidenciales, el cambio de la hora en el reloj y el consumo de fármacos,

---

<sup>159</sup>Castany, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. Versión virtual en <https://libros.um.es/editum/catalog/book/1171>

además de formar parte de confesiones y conversaciones, instalan una especie de distancia poco seria, ridiculizando al gentilicio. Sale de su país por motivos laborales, vuelve por motivos de afectos personales, elogia y se lamenta por estos viajes, también utiliza la estrategia del humor para convivir con la inevitable condición de pertenecer a una nación.

Aínsa confirma:

“El relevo generacional ha sido radical. El escritor practica, más allá de la adscripción a una literatura nacional, el cruzamiento de géneros, una apertura regida por la curiosidad y la falta de solemnidad y una intensa vocación transnacional que lo aleja de los debates de las décadas precedentes alrededor de la identidad o el compromiso político”<sup>160</sup> (p.9)

La mirada sospechosa se posa sobre las figuras de la nación y se relaciona con un panorama político también cuestionado. Josefina Ludmer propone que esta decepción por la nación se hace más intensa, incluso comenzaría, por lo menos en Argentina, en la década de los noventas, con la oleada de privatizaciones de empresas estatales. Las diásporas, exilios y fugas fundamentan o diseñan el panorama. También dibujan al sujeto. Cuando el individuo escribe, una novela por ejemplo, expone los efectos de un pasado reciente plagado de los usos y abusos de instituciones y conceptos como la identidad o la nación. Frente a este panorama, los escritores se conectan con esa “intensa vocación transnacional” que propone Fernando Aínsa.

En el caso de Bayly, se expresan discursos de distanciamiento, ridiculización, risa y descreimiento. Se instala una relación que comienza en las experiencias concretas, cercanas, marcadas por las vivencias con los otros. Comenta y describe desde una posición ambigua, de elogio o crítica, y desde la posición del individuo nómada, se expresa esa ambigüedad de pertenencia y no-pertenencia, adherencia o indiferencia. El protagonista, en este sentido, agrega, también, un punto de vista humorístico y con juicios que vienen directamente de las reacciones emocionales. Las pequeñas vivencias del narrador y los grandes valores modernos diseñan al sujeto que narra. Baylys convive con ello, aborda los conceptos con la risa que solo puede venir de quien ya no cree en la fuerza de esos valores, pero sabe que siguen ahí. Como un pagano visitando grandes catedrales, un turista. Otros argumentos interesantes para el fenómeno de las literaturas errantes:

---

<sup>160</sup>Aínsa, Fernando (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid.

“Durante los años setenta y ochenta, los autores del postboom ya se mostraron contrarios a los frescos narrativos y retornaron a la esfera privada en textos escépticos de sí mismos. Con la recuperación de subgéneros narrativos considerados hasta entonces menores -neopolicial, ciencia ficción o novela rosa-, el recurso masivo a la oralidad y la atención a los mitos generados por los medios de comunicación crearon narraciones en las que aparecieron nuevas identidades desterritorializadas en torno a la música popular, el cine, el comic o la telenovela.” (5)

En las afirmaciones de Nogueroles se advierten las marcas de las migraciones genéricas, hibridez y polifonía, que, en cierto modo, se adhieren a las migraciones geográficas que convierten al narrador Baylys en un recopilador de formas expresivas y en observador, crítico lúdico, de lo que aprecia mientras se desplaza por las diferentes ciudades. Se va diseñando, así, una novela que incorpora, como productos de consumo, comparsa o música de fondo, códigos que componen conversaciones y proponen una especie de cultura pop que, en cierto modo, están delineando lo que hace rato ya se entiende como respuesta a la pregunta sobre identidad e identificaciones. La literatura, en este caso la narrativa de Bayly, al integrar los géneros menores, y viajar por diferentes sitios de Latinoamérica, contribuye a la comprensión de las identidades desterritorializadas y a las influencias de los mass media.

Después, continúa Nogueroles,

“Por su parte, los años noventa han visto la aparición de una nueva hornada de escritores cosmopolitas, interesados por encontrar un espacio en el mercado editorial y, por ello, dispuestos a desplazarse desde sus países de origen para alcanzar proyección internacional. Deseosos de romper con los estereotipos sobre el escritor latinoamericano, rechazan los epígonos del realismo mágico para retratar en sus textos sociedades multiculturales, caóticas y tecnificadas en las que cada vez resulta más evidente la manipulación de la verdad. Aspirantes a la universalidad, reivindican una literatura ajena a prejuicios nacionalistas y carente de alusiones contextuales.”<sup>161</sup> (5)

De estas aseveraciones, se destaca la importancia de las condiciones multiculturales de los mundos narrados, caóticas en el sentido de las vivencias que llegan a la trama. Los actos y sujetos multiculturales, sus discursos, se internan en lo cotidiano. En el caso de Baylys, las ciudades aparecen con nombres de calles y barrios, por lo tanto, la universalidad de sus novelas se instala a partir de descripciones eminentemente urbanas, donde habitan los no-lugares. Por otro lado, la poca alusión a contexto político histórico, en las novelas

---

<sup>161</sup>Nogueroles, Francisca (2008). *Narrar sin fronteras*. Versión digital en <http://www.mcu.es/archivoswebmcu/verines/pdf/275.pdf>

analizadas, responde, creemos, al foco centrado en lo individual, en el sujeto como protagonista de la narrativa Bayly.

Las anécdotas de *El canalla sentimental* dialogan con fluidez con las propuestas de Noguero, en las dos citas últimas. Lo nacional y lo continental aparecen como discursos que rodean al personaje, adquieren protagonismos pero, de alguna manera se instalan como ambiente o espacio que ofrece movilidad. Los actos del protagonista se exponen, especialmente debido a la condición confesional del discurso narrativo, definen el entramado de las acciones, de los viajes, de los encuentros y del ejercicio de la mirada que se posa en su exterior. Por lo tanto lo que cuenta se enfoca en su individualidad y de ahí proyecta, diseña, las reacciones de los demás personajes, en diferentes países o en su Perú natal. Protagonista y personajes comparten idioma, continente, pero sobre todo, comparten el referente que es la imagen de Baylys en la televisión. De ahí la importancia de la noción de identificaciones, concepto propuesto por Maffesoli:

“nuevamente presente, privilegiando la función emocional y los mecanismos de identificación y de participación subsecuentes. Lo que él llama la "teoría de la identificación de la simpatía" permite explicar las situaciones de fusión, esos momentos de éxtasis que pueden ser puntuales, pero que pueden igualmente caracterizar el clima de una época. Esta teoría de la identificación, esta salida extática de sí mismo se halla en perfecta congruencia con el desarrollo de la imagen, con el del espectáculo (desde el espectáculo *stricto sensu* hasta los *shows* políticos)”<sup>162</sup> (pp. 102-103)

En esta parte de nuestra tesis, proponemos que en los encuentros entre el protagonista y los otros, en sus reacciones, diálogos, valoraciones, se instala un ambiente interpersonal que deja de lado, o no le interesa, la nacionalidad ni el origen del otro. El interés pasa rápido por el reconocimiento, que si son de nación similar, abre una charla entre nostálgica y de actualización. Si son de países diferentes, solo aparecen comentarios informativos para luego pasar a la charla más afable. Las emociones que participan tienden a la amabilidad, risa, complicidad que se expresan paralelamente a la estricta función social. Creemos que es fundamental que en estos encuentros se compartan referentes, sobre todo, los programas de televisión en los que participa Baylys.

---

<sup>162</sup> Se refiere a Marx Scheler y su ética de la simpatía. Ver en: Maffesoli, Michel. (2000-2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Versión digital <http://www.um.es/tic/LIBROS%20FCI-II/Maffesoli%20Michel%20-%20El%20Tiempo%20De%20Las%20Tribus.pdf>

La tensión de los opuestos conceptualizados como lo nacional y lo extranjero, en los discursos de Baylys, se instala como elementos sin mucha importancia. Tratados a partir de una valoración individual, funcional, dato necesario para construir contexto inmediato, al servicio de la acción narrativa centrada en las actividades del protagonista. Entonces, se propone que la organización de la novela, velocidad de los viajes y adaptación inmediata a los diferentes lugares, asimila la desaparición de las fronteras nacionales, en el sentido vivencial, convirtiendo al espacio latinoamericano en un lugar común, plagado de coincidencias culturales, cierta homogeneidad en los dibujos de las ciudades, el predominio de los no-lugares, el uso de códigos pop y populares comunes a partir de los mass media y, para consolidar, el idioma y la importancia orgánica de la proxémica, los diálogos y una especie de cultura colectiva y transfronteriza protagonizada por los pactos sociales, la fuerza de las simpatías. Las afecciones y las actuaciones simpáticas estructuran las aventuras. En este sentido, se ratifica la aventura individual de Baylys en relación con otros individuos que interactúan y dialogan. Podemos conectar este panorama con la propuesta de Bauman sobre los problemas sociales como eminentemente individuales. En cierto modo, la instalación de la preocupación política y social dejada en la retaguardia de los intereses individuales:

“Ya no hay un «Gran Hermano que nos vigila»; ahora es tarea nuestra vigilar a los Grandes Hermanos y Grandes Hermanas estrecha y ávidamente, con esperanza de encontrar una pauta que seguir y una guía para hacer frente a nuestros problemas, que, como los suyos, han de abordarse individualmente y sólo individualmente. Ya no hay grandes líderes que le digan a uno lo que tiene que hacer y le alivien de la responsabilidad de las consecuencias de sus actos; en el mundo de los individuos no hay más que otros individuos de los cuales tomar ejemplo de cómo ocuparse de sus cosas, cargando con la plena responsabilidad de poner su confianza en este en vez de en aquel modelo.” (p.121)<sup>163</sup>

### **Las aventuras relatadas en breves fragmentos de un recorrido que descansa en la vida íntima:**

La escritura de una novela responde inevitablemente a la posición del narrador que selecciona lo que se convierte en discurso estético. Ahí está uno de los instantes creativos. En los recorridos de *El canalla sentimental*, entonces y por ahora, se pueden encontrar dos marcas que permiten distinguir una especie de aparición del autor Jaime Bayly, y del protagonista Jaime Baylys. Por un lado, siguiendo en el tema de una literatura nómada, el

---

<sup>163</sup>Bauman, Zygmunt (2001). *La sociedad individualizada*. Ediciones Cátedra, Madrid.

tratamiento de los saltos temporales en el espacio latinoamericano a partir del uso de fragmentos y desplazamientos que diseñan estaciones y recorridos. Por el otro lado, la mano del autor, símil de su actitud y discursos en las entrevistas televisivas, se relaciona con la actitud amable y simpática que expresa frente al otro, a los otros. Las premisas de este comportamiento, llave que abre puertas para las aventuras que se exponen, se pueden sintetizar, por ejemplo, en la condición social y económica del protagonista:

“la "realidad de la frontera" era, en general, un fenómeno estratificado por clase social: en el pasado, como hoy, las élites adineradas y poderosas siempre demostraron inclinaciones más cosmopolitas que el resto de la población de las tierras que habitaban; en todo momento tendieron a crear una cultura desdeñosa de las fronteras que eran tan importantes para las castas inferiores; tenían más afinidad con las élites fuera de sus fronteras, que con el resto de la población dentro de ellas” (p21)<sup>164</sup>

En la novela, esto se advierte en cuanto a las posibilidades y privilegios que aprovecha Baylys para facilitar desplazamientos, cruce de fronteras y encuentros con otros como elementos que organizan la trama y estructuran el relato. No es insistencia recordar, también, que la elite a la que pertenece el narrador corresponde a los efectos del negocio de la televisión, con efectos en fama, por ende ausencia de anonimato y la oportunidad permanente de establecer contactos y conversaciones con personajes improbables. Pertenece a la oligarquía urbana, creció y habita en el barrio de Miraflores, en Lima. Se conecta con otros y otras a partir de la imagen que proyectan los medios, de ahí las breves aventuras públicas que incluyen anónimos, funcionarios, gente sencilla, policías, desconocidos, personajes de la calle. Es decir, la novela también es un recorrido por diferentes expresiones y reacciones frente al sujeto famoso que propone un pacto social, momentáneo y efímero, marcado por la leve horizontalidad en el trato, el fuerte protagonismo del factor humor y la complicidad posible que se expresa, aunque para la comunidad lectora, también, se matiza con la serie de confesiones, de lamentos, quejas y agotamientos que, al combinar risa y queja, también intensifican la permanente ambigüedad que organiza el discurso de Baylys y la trama de la novela.

Las diferentes aventuras, especialmente las que ocurren en lugares públicos, narran encuentros con personajes que no pertenecen a las diferentes elites, políticas, económicas, del espectáculo o del arte. En cierto modo, la novela expone conexiones intensas, pero

---

<sup>164</sup>Bauman, Zygmunt (2015). *Globalización. Consecuencias humanas*. F.C.E. México.

breves, más o menos encasilladas en los roles que representan cada uno de los personajes que interactúan y, además, presentan pertenencias a diferentes clases sociales, funciones laborales, edades, sexos, nacionalidades, actitudes. La propuesta y reacciones del narrador, se insiste, orientan el tipo de aventura y por eso, también, los habitantes que pueblan la novela, Bauman propone:

“Las "periferias" se extienden en torno de los enclaves pequeños, extraterritoriales en lo espiritual, pero físicamente muy fortificados, de la elite "globalizada". La paradoja mencionada anteriormente conduce a otra: la era de la "comprensión espacio/tiempo", la transferencia desinhibida de la información y la comunicación instantánea, es también la de una ruptura casi total de la comunicación entre las élites cultas y el populus” (p.133)<sup>165</sup>

En los recorridos de Baylys, esta afirmación se complementa con algunos de los encuentros callejeros, en las playas, en la relación efímera que se establece en una tienda o en un restorán. En esos arrebatos de flâneur, se activa una especie de intercambio de estereotipos. Es decir, el famoso es tratado como tal y el otro aparece a partir del rol social que corresponde al contexto. Frente al cuerpo que es la encarnación de una imagen que aparece seguido en la pantalla y, también, en las contraportadas de los libros, los demás reaccionan, convierten el encuentro en una especie de charla rápida, adornada con expresiones afectuosas que elogian. Las reflexiones teóricas de Michel Maffesoli han:

“propuesto llamar a esto el “paradigma estético”, en el sentido de experimentar o de sentir en común.” (p.54) Luego agrega “Las grandes características atribuidas a estas comunidades emocionales son su aspecto efímero, la “composición cambiante”, la inscripción local, la “ausencia de organización” y la estructura cotidiana (Veralltäglicung). Weber muestra igualmente que, con distintas apelaciones, estos reagrupamientos se encuentran en todas las religiones y, en general, *al lado* de las rigideces institucionales” (57)<sup>166</sup>

Enganchando estas afirmaciones, se aprecia en *El canalla sentimental* que los recorridos extraterritoriales del protagonista componen comunidades de sentido, encuentros afectivos y el sentimiento común que se diseña al participar en culturas paralelas, países o ciudades, pero que cuentan con registros y nombres comunes, especialmente a partir de ese hábitat simbólico que construye la televisión, y la literatura. En un aeropuerto ocurren los siguientes enredos:

“Luego me dice con acento chileno que ha leído todas mis novelas y que la que más le ha gustado es sin duda *Mi mami es virgen*. Yo sonrío y pienso que me está tomando el pelo y le digo

<sup>165</sup>Bauman, Zygmunt (2015). *Globalización. Consecuencias humanas*. F.C.E. México.

<sup>166</sup>Maffesoli, Michel. (2000-2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Versión digital <http://www.um.es/tic/LIBROS%20FCI-II/Maffesoli%20Michel%20-%20El%20Tiempo%20De%20Las%20Tribus.pdf>

que quizá se refiere a *Yo amo a mi mami* o a *La noche es virgen*, pero ella me aclara que esas no le gustaron tanto (...) Luego se acerca el peruano de la foto y me dice que va a pegar nuestra foto en la portada de *Un mundo para Julius* (...) Subo al avión algo aturdido y la azafata argentina me recibe con una sonrisa y me dice: «Yo a usted lo conozco», que es una manera peligrosísima de saludar a alguien. Luego se queda en silencio, como haciendo un esfuerzo por recordarme, y entonces sonrío, orgullosa de su perspicacia, y me dice que ya sabe quién soy, que le encantaba mi programa de televisión, que no se lo perdía, cómo era que se llamaba, «El perro verde», claro, y ya recuerda mi nombre, Jesús Quintero, porque soy español, ¿no? Yo le digo que sí, que así me llamo, Jesús Quintero, cómo no,” (pp.85-86)

De nuevo el narrador practica el juego doble de hablar con otro personaje, poner un tema en el medio de la conversación y, al mismo tiempo, dirigir una especie de mensaje cifrado a la comunidad lectora. Quienes miran televisión, se enteran. Y quienes leen literatura, específicamente narrativa peruana del siglo veinte, también pueden reconocer el juego. Los interlocutores, en la escena, comparten ese lugar neutral, fortificado por la aspiración a la universalidad, homogeneidad, ejemplar selecto de los no-lugares, entendidos por Augé como

“Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta.”<sup>167</sup> (p.41)

En ese aeropuerto, se produce el encuentro entre el protagonista, reconocido porque es famoso, y los demás mortales. Los referentes pertenecen a dos registros ya consolidados por los medios de comunicación. Uno más masivo que el otro, la televisión y los libros. Uno, el libro, mucho más relacionado con la imagen que se tiene de la modernidad, la fuerza de la racionalidad, los prestigios de la cultura letrada. El otro, la televisión, más conectada con las instalaciones de la posmodernidad, identificada con la llegada de la masificación de los mensajes, con los efectos de las emociones, con la cultura popular, pop y de masas. En este sentido, resulta importante reconocer la conexión que se advierte entre el pasaje citado y las propuestas de Jenks acerca de los diálogos instalados en los objetos posmodernos:

“un edificio posmoderno es aquel que habla por lo menos a dos niveles a la vez: a otros arquitectos junto con una minoría que se interesa en los significados arquitectónicos específicos y al público en general incluyendo a los usuarios preocupados por otros temas relacionados con la

---

<sup>167</sup>Augé, Marc (1992-2000). *Los “no lugares” Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa, Barcelona.

comodidad, lo tradicional y el estilo de vida. Por lo tanto, la Arquitectura Posmoderna tiene un aspecto híbrido”<sup>168</sup> (p.6)

Se quiere destacar la puesta en práctica de los diálogos que se entrometen en esta escena que, en apariencia, se instala cotidianamente y, al mismo tiempo, se expone como síntesis de un tipo de funcionamiento que define, de alguna manera, el sistema de convivencia de los mensajes estéticos, el discurso del narrador, y las conversaciones y mensajes que flotan en ese lugar de tránsito. Los nombres sugieren encuentro. La cultura de masas se expresa paralela a la cultura letrada y ambas quedan sujetas a un juego que se consolida en el pacto de complicidad entre las palabras, confesionales, del narrador y los conocimientos, o experiencia, de la comunidad lectora.

El capítulo que expone los diálogos entre Baylys y las personas que transitan, al igual que él, en ese lugar de aparente anonimato, funcional, se activa personalización, a partir de la presencia del protagonista que concentra miradas, interpelaciones y reacciona. El orden de los diálogos resuena atractivo. Comienza la confusión con el nombre de las novelas que, se repite la confusión de planos, publicó hace tiempo el autor Jaime Bayly. *La noche es virgen*, *Yo amo a mi mami* se fusionan en la boca de esa señora y esa confusión construye el chiste. Después el hombre de la foto habla de la novela de Bryce Echenique, la infancia narrada de Julius resuena en la infancia narrada de Jimmy en la novela *Yo amo a mi mami*, de Bayly, atribuida, en *El canalla sentimental*, a Baylys. Inmediatamente aparece otro hombre que confunde al protagonista con el hijo de Vargas Llosa, recibe y acepta los elogios sobre la figura del padre. Pasa por el nombre de otra novela, también la confusión de nombres lanza al chiste posible, de *La mujer de mi hermano* a *Mi hermano es una mujer*. La conversación gira en torno a la película que se está filmando, y que existe a partir del año 2005.

Ya en el avión, la azafata también se confunde y reconoce al protagonista como animador de televisión en España, otro programa de entrevistas. Llama la atención que mientras se espera en esa tierra para anónimos que es un aeropuerto, los nombres y confusiones se instalan en la panorámica cultural, pop y literaria, llena de referencias

---

<sup>168</sup>Jenks, Charles (1981). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona.

latinoamericanas, hasta que el protagonista entra al avión, para empezar el vuelo, y el nombre de la confusión, ahora, es un famoso español. Ese desplazamiento sugiere, en cierto modo, que la amplitud, o cobertura mediática de los productos continentales y locales, sigue más o menos encerrada por y para la comunidad latinoamericana. Apenas se acerca el ascenso, se acerca el aire, la información más globalizada, para darle un término, aparece un nombre que va más allá de las fronteras regionales. Se quiere decir, entonces, que la organización de los fragmentos responde a una estrategia, expuesta en este caso, sobre los movimientos de la cultura de masas como otra heredera más de las relaciones entre las figuras europeas, españolas, frente a las invenciones latinoamericanas. A medida que se acerca el cielo, acercándose a la metáfora, la masificación establece conexiones de reconocimiento más universalizadas, ahí aparece el repertorio europeo, se impone. También debe considerarse que el capítulo termina acentuando la importancia de la confusión, fusión, en los avatares del protagonista. Después de despedirse de la muchacha que lo llamó con el nombre de otro animador, español, Baylys confiesa otra vez

“y entonces sonríó como un tonto y me despido de ella y cuando llego a mi asiento ya no sé quién soy.” (p.86)

Si se persigue este movimiento, se puede llegar a las propuestas de Bajtín cuando analiza, y aquí se adapta, el desplazamiento que se realiza por las partes del cuerpo a la hora de usar alguna materia para limpiarse. En el limpiaculos, capítulo del Gargantúa de Rabelais, el teórico ruso describe, con la maestría que provee esa combinación de conocimiento y paganismo, el desplazamiento en descenso que reúne gestos y objetos que empiezan en la cabeza y llegan al culo, luego parten desde el ano y viajan hasta el corazón, pasando por las vísceras.

Se quiere, entonces, conectar para afirmar que mientras Baylys espera y es interpelado, la serie de nombres de libros y personas, pertenecientes al repertorio cultural, letrado y mediático, se organiza un movimiento que tiene dos fases, desde lo local continental hasta lo más o menos global. Parte con los libros del autor, sigue con libros de otros dos peruanos, Vargas y Bryce, después nombra un libro del autor Jaime Bayly, atribuido a Baylys, que ya ha sido convertido en película. Todo esto inventado y puesto en difusión en Latinoamérica. Al final de la lista, la confusión se instala en el cielo y el

nombre del animador y del programa son productos españoles, europeos. La estrategia de las listas, como movimiento construido con provocaciones y sentidos, con principios y cierres sugerentes, ocupa parte relevante de las páginas de la novela de *El canalla sentimental*. Entonces, advertimos que en esta aventura en el avión, las dinámicas hacia arriba, desde lo local hacia el cielo donde fluye la información de internet y la globalización, se exponen categorías y jerarquías. Bayly relata una serie de confusiones para organizar esas jerarquías.

### **Los recorridos:**

Una cantidad notable de jornadas en hoteles, taxis, aeropuertos, restaurantes y calles de ciudades diferentes latinoamericanas ocupan el tiempo y las actividades del protagonista. Por ejemplo, se pudo contar que la palabra aeropuerto aparece cuarenta veces. Taxi aparece treinta y nueve veces, restaurante está treinta y seis veces. La palabra hotel aparece en noventa y dos ocasiones. Cada aparición de estas palabras ocupa, en predominio, un capítulo, por lo menos, que relata brevemente una aventura relativamente autónoma, en cierto sentido, y parte integrante de la trama que diseña la novela. Estos no-lugares confirman que la errancia marca los ritmos de la secuencia movimiento, detención y movimiento de nuevo, elementos estructurales de la historia. Porque en cada alejamiento de los personajes que implican afectos, el protagonista se involucra en aventuras solitarias, a veces acompañadas por otros personajes eventuales, a veces en soledad, narrada con la impudicia y la risa que se exhibe en la imagen del ridículo, destacando el incesante movimiento del nómada. En cierto modo, el protagonista Baylys encarna esa movilidad.

Aunque parezca sutil porque se combina fuertemente con la detención en estaciones conocidas, este protagonista de Bayly pertenece al interminable clan de los personajes viajeros. De ahí, por lo tanto, se puede explicar la sensación de distanciamiento, indiferencia a veces, no pertenencia que rodea, y orienta, al narrador Baylys. De ahí, tal vez, la disposición al diálogo como motor de las aventuras triviales que plagan la novela, casi independientemente del lugar en el que ocurre. Se desprende, de esta actitud en el protagonista, una imagen de novela que pone en exposición episodios que forman una trama en permanente proceso. El narrador Baylys aparece como figura central, en el sentido

del foco que ilumina al protagonista y, al mismo tiempo, ilumina a los otros. Una especie de fuerza de simultaneidad y movimiento perpetuo define el discurso y propone una narrativa del contacto efímero, enriquecido por las estrategias del humor y los elementos que rescata para exponer forman una estética del momento.

La territorialidad es una consecuencia del pacto interpersonal que se activa en el instante en que los personajes interactúan. Predominan los afectos del cariño y las complicidades. Las excepciones, que diseñan melodrama y dolor, también estructuran los episodios y conviven, además, con las repeticiones de actos cotidianos como estados de paso hacia la aventura siguiente. Es decir, la condición ambivalente de la perspectiva que propone el narrador convierte a *El canalla sentimental* en un discurso estético que, al privilegiar actos y relaciones, la velocidad y la movilidad diseña la tensión dinámica, inestable, casi olvidada entre lo nacional y lo continental. Se advierte que en cada fragmento, ambos registros conviven y el narrador no asume una posición fija, se desplaza y se deja construir a partir de la relación con el otro, eventual o frecuente. En síntesis provisoria, la fuerza que orienta la organización de la novela es la simpatía y de ahí relatividad, adaptación y ejercicio de elección de los pactos inmediatos en función de cierto bienestar, evitar el conflicto y festejar la existencia, por eso ambigüedad ética y estética. Baylys reflexiona:

“Tal vez las personas saben que cuando están a solas son peores, y por eso muchas le huyen a la soledad, porque no quieren recordar las miserias que habitan en ellas, porque esas miserias se disuelven o se encubren o se confunden cuando estás con otras personas y entonces tu verdadera identidad se entremezcla con las de los demás y ya nada es verdadero, salvo el esfuerzo por no ser quien eres, por buscar en los demás lo que nunca hallarás en ti porque no tienes el valor de buscarlo, de mirarte a la cara y decir: soy un cabrón y me encanta ser un cabrón y lo que me divierte es ser un cabrón y lo que me aburre es tratar de ser un santo. Santo cabrón es lo que soy.” (p.168)

Como indica la cita anterior, la novela se organiza y expresa la subjetividad de un narrador que destaca la mezcla de posiciones, la confusión de individualidades y cada capítulo rescata esa simpatía que deshace jerarquías y roles, nacionalidades y fronteras. En cierto modo, el cuerpo del narrador visita ciudades y países para actuar con la disposición al diálogo y a la diversión. De ahí que en el fondo de cada capítulo estén la fuerza de la diversión y el encantamiento de lo trivial como motores de los encuentros, para evitar el choque y la afrenta. El protagonista realiza un recorrido simpático, elude el camino épico.

También está la exhibición impúdica, de sí mismo y de otros, enredados en los contactos y reencuentros, confundidos y centrados en los individuos.

Lejos de los grandes relatos y de sus representantes. Cerca de los seres anónimos, mortales. En cierto modo, cada viaje funciona como desterritorialización de las instituciones modernas porque personaliza, individualiza, sacude a los personajes de las categorías como nacionalidad, identidad y las consecuencias valóricas de estos conceptos. De ahí que se expone la práctica de identificaciones. El protagonista actúa en diferentes naciones, predica misantropía en las confesiones, y dialoga amablemente con sus interlocutores. Es decir, la idea de nación queda en suspenso, cierto olvido, porque se impone la vivencia concreta, la fuerza de la proxémica, es decir, ese encuentro cuerpo a cuerpo intermediado por las palabras y la situación que rodea. En cierto modo, “habría que hablar de una redefinición de los territorios en contextos de globalización, pues no hay desterritorialización sin reterritorialización (...) podrían pensarse entonces, no desde una desterritorialidad entendida como una no pertenencia a ningún espacio identitario, sino desde una multiterritorialidad ya real, ya imaginada.”<sup>169</sup> (p.9)

La novela de Bayly recorre espacios múltiples, no se adhiere ni rechaza el valor de la nación peruana, lugar de nacimiento y al que vuelve a partir de los afectos, especialmente hacia las dos hijas. La fuerza de la globalización se deriva del lugar productivo, trabajos en Buenos Aires y en Miami, y en otras ciudades. Estos recorridos forman experiencia, estética y ética. Se escapa del territorio de origen y se reformula como pertenencia flotante, selectiva, individual. La orgánica de la novela no expone crisis de identidad ni exhibe la fragilidad de este concepto, que se queda como el centro entre fuerzas centrípetas y centrífugas que están deslizándose hacia la redefinición. En la versión del narrador, ya parece, la identidad nacional, una anécdota biográfica, una marca no elegida, un dato que solo se enriquece a partir de la simpatía que habita en las relaciones con los otros. Los individuos en un espacio posnacional:

“la narrativa de los últimos años que analiza este libro postula una identidad mutante, que se urbaniza, se vuelve fronteriza, híbrida, apocalíptica, multiterritorial, universal, posnacional, etc.” (p.10)<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup>Esteban, Ángel y Montoya Juárez, Jesús. *¿Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Versión virtual en [http://www.iberamericana.net/files/pdf/Introduccion\\_521624.pdf](http://www.iberamericana.net/files/pdf/Introduccion_521624.pdf).

<sup>170</sup>ibid.

Por otro lado, la fuerza de la sospecha, cuestionamiento y rechazo que se comienza a gestar a mediados de los noventa del siglo pasado se convierte, después, en la odiosidad hacia el país de origen. Ya ha sido expresada por una serie de escritores de las últimas décadas latinoamericanas (Ludmer propone como ejemplos notables al hondureño-salvadoreño Horacio Castellanos Moya, el colombiano Fernando Vallejo y el brasileño Diogo Mainardi). El desprecio, también, resulta de la mirada atenta, levemente tierna, de habitantes, costumbres, precariedad y, especialmente, las consecuencias del ejercicio del poder político, económico y cultural que han practicado los dueños de cada comarca que, heredera de las guerras de independencia, cuenta con fronteras, ritos, escudos y protagonistas, predominan militares y oligarquías. Este referente que sintetiza sociedad, la historia como resumen y metáfora de vivencias, llega al objeto literario y ahí adquiere expresión y se ejerce la perspectiva de un sujeto, más o menos liberado, que entrega una versión más de los hechos. En el universo de los discursos novelescos de la última horneada, aparece el juicio, crítica y desprecio a la institución de la nación. Baylys también exhibe una mirada escéptica de la nación.

### **Escrituras antinacionales, o amar la nación para después emigrar:**

Josefina Ludmer, en el capítulo llamado “Tonos antinacionales en América Latina” enumera una serie de narradores que asumen y exponen su posición frente a la institución y concepto nación, por ende, identidad. A partir de la revisión de tres novelas de tres escandalizadores destacados (Castellanos Moya, Vallejo y Mainardi) la investigadora reflexiona y defiende que

“ponen en escena una voz antinacional que estaba en la realidad (y que acompañaba las privatizaciones de lo público) y al mismo tiempo, con sus entonaciones ritmadas, dejan oír los tonos de la nación y su historia.”<sup>171</sup> (p.160)

Las novelas analizadas coinciden en poner en diálogo versiones sobre lo local, origen y ciudadanía de los narradores, que expresan, sin pudor, sus apreciaciones y emociones enfocadas en el país a través de lenguaje negativo, localista en la expresividad antinacional, diseñando paradoja en cuanto al rechazo adherido a la lengua, habla de origen.

---

<sup>171</sup>Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires.

También destaca que las voces narradoras se expresan desde las vísceras contra la nación, y sus instituciones sagradas, marcadas por la tradición y, también, portadoras de lengua. También son, estas voces que expresan y desprecian, portavoces de un contexto, extraliterario, que expone las reformas, económicas y políticas, de los procesos de privatizaciones:

“¿De desnacionalización? ¿Las privatizaciones? Sí, totalmente. Decir “este es un país de mierda” es un fundamento de la desnacionalización. Si querés, de la destitución de la nación que acompaña las privatizaciones y desnacionalizaciones. Son discursos que están planteados como una mirada del Primer Mundo pero enunciada con una lengua latinoamericana: entonces se crea el desfase característico que es el del neoliberalismo latinoamericano, o si querés el del capitalismo globalizador de los años noventa. (...)Discursos antinacionales que acompañan desnacionalizaciones”<sup>172</sup>

Afirma en una entrevista posterior a la publicación de *Aquí América Latina. Una especulación*. Se profana. Castellanos Moya, Vallejo y Mainardi expresan la mirada desde los afectos, también. Los narradores, invenciones sin duda, exploran las imágenes de la nación para poner en imagen y así distanciarse de las costumbres, tal cual se hizo, siguiendo a Ludmer, desde el interior de los países de la región al desvalijar las empresas públicas y estatales y traspasarlas a la empresa privada. En cierto modo, propone que las acciones del poder se conjugan con las escrituras antinacionales, sintonizan con el aire de rechazo que ya se respira en cada ciudad y localidad que ve el desamparo estatal como futuro inmediato, plena década de los noventa. La orfandad en la que quedan los ciudadanos que también son escritores se expresa en las novelas. En el caso específico de Castellanos Moya, basta reconocer el peso del tema histórico, político y el pasado registrado en los tiempos de la guerra interior de El Salvador. Imágenes terribles y relatos que asustan. En la serie de cuentos y novelas que llenan las páginas de sangre rencorosa, residuos de la injusticia, empleos y desempleos para ex guerrilleros o militares que se quedaron cesantes después del fin de las batallas.

La imagen de terruño se expone con saña, en un diálogo casi monólogo entre el visitante que vuelve para estar en el funeral de la madre y está obligado a quedarse en lo que fue su país, tercer mundo, por unos días, en la novela *El asco*. Las novelas de

---

<sup>172</sup>Peller, Diego (2009). *Josefina Ludmer. Los tonos antinacionales del presente (entrevista)*. Versión digital en <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-18-primavera-2009/josefina-ludmer-los-tonos-antinacionales-del-presente>

Castellanos Moya cuentan experiencias radicales. Cuando el autor salió de San Salvador fue porque el peligro acechaba mientras sus amigos permanecían en la fe de la transformación social. Hacía poco habían asesinado al poeta Roque Dalton. Años después, el mismo autor fue amenazado con furia a causa de la narración, enfocada en la mirada ácida, crítica, decepcionada y con desprecio hacia la nación, en *El asco* de 1997. Entonces, el foco de las novelas antinacionales sigue siendo ese pasado y lejano lugar, es decir, el afecto persiste y se resigna, con energía, a volver a mirar, homenaje tímido y profanación como selección de ilusiones. Ludmer lo explica indicando que la salida, exilio y migración, instalan las dinámicas afuera y adentro, también lo antinacional expone evidencias de “afectos negativos”. La rabia persiste en estos relatos,

“El de los malos sentimientos es el tono de las pérdidas y desposesiones de lo común: el tono de la nación de los 90 y el del emigrado que la abandonó”<sup>173</sup> (p.166)

En cierto modo, la última cita propone conexiones con las historias del emigrado permanente que se encarna en Baylys. El sujeto está solo. Sus fortificaciones personales se arman a partir del dinero y del trabajo, y de la actitud personal, en el sentido de sustento y estrategias de sobrevivencia. Se postula como un personaje inusual, heredero tal vez de la larga historia de los protagonistas que actúan en escenarios cotidianos y se relacionan con otros mortales, pero, al mismo tiempo, se rodea del aura reciente que provee la televisión y la fama. El lenguaje y los sentimientos expresados varían, se parecen a la inestabilidad y relatividad que se adquiere a partir de experiencias variadas. Los registros emocionales parecen malos sentimientos, pero también parecen chistes y disposición liviana, y también parecen leves expresiones de admiración. Más hacia los sujetos que hacia las instituciones.

En síntesis, el discurso del narrador Baylys da cuenta de la literatura antinacional en el ejercicio crítico y el distanciamiento que provee la movilidad permanente. La novela es el registro de una serie de desplazamientos, evidentemente marcados por la situación individualísima del protagonista, pero, también, organizados por el sentimiento de no pertenencia a una tradición que, por comodidad, se denomina modernidad, en relación a conceptos como nación e identidad. Además, estos viajes orientan la organización

---

<sup>173</sup>Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires.

fragmentada de la novela y, con todo, también relatan, o hablan, de lo que se ha llegado a llamar literatura posnacional.

Leer y analizar la narrativa Bayly lleva a remecer, de alguna manera, la relación que hubo entre literatura y la presencia de los valores que se heredan a través de ritos, hitos, emblemas y relatos sobre protagonistas, sacrificios, triunfos. Es decir, leer y escuchar los ecos de reconocimiento de actos solemnes de repetición periódica, recuerdos actualizados, que dejaron las prácticas modernas especializadas en guerras de independencias, homenajes a la instalación de fronteras, geopolíticas y simbólicas, más la necesidad expuesta por los diferentes poderes a la hora de ratificar su protagonismo. También celebrar fiestas locales, nacionales, y contar con un canon literario compuesto por vates y novelistas que, hasta la aparición de las declaraciones más recientes de cierto retiro, rechazo o desagrado frente a los amparos que ofrecieron alguna vez la patria.

Estos ejercicios de respeto aparentemente eterno, de reverencias y elegías se convierten en revisión crítica, en ‘tonos antinacionales’ a lo Ludmer, en literatura posnacional, según las propuestas de Bernat Castany. Se expresa, una vez más, la convivencia problemática con un pasado, que pervive evidentemente, y que hace apenas cuatro o cinco décadas atrás, la modernidad aparecía como la panacea que traería, en ese porvenir en constante desplazamiento hacia el futuro, la buena nueva compuesta por justicia, igualdad, democracias, libertad o, por lo menos, bienestar.

En el caso de la narrativa de Bayly, basta seguir algunas frases del narrador Baylys, también de Gabriel Barrios en *La noche es virgen*, y confirmar que este ajuste de cuentas con los valores profundos, cambiantes, que la nación entregó también se remecen, penden de las versiones que algunos individuos, nuevamente los escritores, lograron vislumbrar. En cierto modo, el narrador huele el aire que todos respiran y de ahí salen algunas ficciones.

El abordaje teórico y de análisis, específicamente del panorama latinoamericano de las últimas décadas, del pensador Castany provee de claves funcionales que, aquí, sirven de coordenadas para comprender el sentido posnacional, de carácter cómico serio que se

expone en *El canalla sentimental* y que se contrasta con el nivel mucho más agresivo, por lo tanto antinacional que se luce en *La noche es virgen*. Si se persigue la posición que exhibe Bayly, usando diferentes figuras narradoras, acerca de la nación en la que nacen sus protagonistas, y apreciaciones sobre los diferentes lugares que visita, o vive, se puede arrojar cierto acercamiento a lo que Castany denomina “escepticismo identitario”:

“negarse a definir la propia identidad nacional, racial, sexual o cultural, para aceptar con naturalidad la ambigüedad y pluralidad del mundo, evitando, de este modo, caer en un dogmatismo que trate de simplificarlo y empobrecerlo con sus estrechas categorías”<sup>174</sup>. (p. 211)

Además, instala a la narrativa de Bayly como integrante de lo que denomina “posnacionalismo mediático”, donde también aparecen Puig, Paz Soldán, Fuguet, Coupland, Easton Ellis, Palahniuk, Marras, Loriga, Echevarría, entre otros. Se destaca, considerando la figura del narrador y protagonista en las novelas de Bayly, que se despliega “Entiendo por literatura posnacional mediática aquel tipo de escritura que no sólo relaciona constantes referencias a la cultura global de masas –mitología cinematográfica, musical, marcas comerciales, universo informático, medios de comunicación y transporte- sino que, además, adopta muchas de sus técnicas narrativas”<sup>175</sup> (p.315)

En la línea continua de interrelaciones entre novela, televisión, internet y periódicos, se confirma la construcción de cultura mundial y el protagonismo de la conexión simpática entre figura pública y diseño de personaje ficticio, novelado. Sugiere, en cierto modo, la instalación de una continuidad, temática y formal, en la que los lenguajes de la televisión y las técnicas cinematográficas participan, al igual que las otras dimensiones de la cultura de masas, diseñan el discurso novelesco, especialmente el cine en el caso de Manuel Puig. Entonces, la constatación de que una perspectiva posnacional recorre el mundo, y estremece al paradigma de las fronteras, las lenguas nacionales, las literaturas locales. Esta tensión más o menos reciente, se expone, también, en la literatura de Jaime Bayly, calificada por Castany de light, como la mayoría de los críticos que clasifican y fundamentan a partir del protagonismo de los mass media en el discurso del narrador y en el trasfondo cultural que rodea, envuelve, hace hablar a los personajes. En palabras de Castany, esta literatura exhibe la formación de una comunidad imaginada medial.

---

<sup>174</sup>Castany, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. Versión virtual en <https://libros.um.es/editum/catalog/book/1171>

<sup>175</sup>Ibidem.

En el plano de las comparaciones, cabe destacar que las propuestas de Castany se acercan a las afirmaciones de Ludmer en el planteamiento de antecedentes de este panorama posnacional. Para la pensadora, el tránsito de imagen de Estado en conexión con lo social llega a convertirse en un Estado que privatiza, y en cierto modo arroja al desamparo colectivo selectivo, a la sociedad que, según tradición, confió en esa imagen. Por su lado, Castany desarrolla la incorporación de una sensibilidad posnacional en:

“la expansión de la ideología neoliberalista tras el fracaso de las medidas adoptadas por los teóricos de la dependencia y las derivas totalitaristas del nacionalismo antiimperialista; o a la necesidad de reflejar los cambios experimentados en el ámbito de lo cotidiano y el imaginario”<sup>176</sup> (p.316).

De ahí, entonces, el surgimiento de los grupos Crack y McOndo, además del ejercicio parricida, se acercan a las figuras y apariciones surgidas en los medios de comunicación y resaltan los niveles cotidianos para organizar los espacios de sus narraciones. En cierto modo, el sujeto queda solo, en intemperie a partir del alejamiento del Estado como figura protagónica a la hora de organizar sociedad y protección. También el vacío que deja la retirada de los proyectos de transformación social. En este sentido, el arribo de tecnologías de la comunicación aparece como una voz paralela al fenómeno político y económico de las privatizaciones, en cuanto a su presencia e influencias.

La literatura tiende a reaccionar, especialmente si hablan, en ella, los protagonistas solitarios, levemente anónimos, que padecen o disfrutan, experimentan y se expresan. En el caso del narrador Baylys, este protagonista acaba de aterrizar, toma un taxi cerca del aeropuerto de la ciudad argentina de Rosario, lejos de su Lima natal y de su residencia en Miami. El taxista le avisa que pasará a buscar a su hijo, camino al hotel. Entonces, nuevamente, en ese trance aparentemente cotidiano que sucede en una carretera, entre dos sitios de paso, el narrador expresa, le confiesa a la comunidad lectora, que está siendo poseído por el temor. Describe el villorrio como casas modestas y mal iluminadas. Luego continúa

“Se enciende una luz dentro de la casa. Como no hay cortinas, puedo ver a un hombre joven, en calzoncillos, vistiéndose, buscando algo, poniéndose la camisa blanca, ajustándose el cinturón. Decido no oponer ninguna resistencia y dejarlo todo en manos del destino. Si son gentes de mal vivir, supongo que me entenderé fácilmente con ellos. No creo que, cuando me reconozcan como

---

<sup>176</sup> Castany, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. Versión virtual en <https://libros.um.es/editum/catalog/book/1171>

uno de los suyos —sólo que de otra nacionalidad y con otro acento—, insistan en hacerme daño.” (p.52)

Se rescata, entonces, que declare ser como uno de ellos y, al mismo tiempo, marque una diferencia a partir de la nacionalidad y el acento. La fuerza de la similitud instala tensión con la fuerza de las tradiciones y fronteras que han dejado la herencia de la diferencia. Esa leve ilusión de igualdad, en el “mal vivir”, propone relación directa con la calidad transnacional, internacional, binacional o posnacional que se ratifica en los sujetos que recorren diferentes ciudades en diferentes países, como Baylys, y ya se han impregnado de esa específica serie de transformaciones que laten con intensidad en las identificaciones con modelos más o menos posmodernos. En este caso, la aparente oposición entre nación y sujetos en tránsito, los visitantes y los anfitriones habitan también en ese espacio ficticio de la novela. Nos detenemos en la frase “uno de los suyos”, ya que socialmente, en términos de pertenencia a clase social, un taxista trabajador y un animador millonario no se parecen. Entonces, a qué igualdad o pertenencia se refiere Baylys, nos preguntamos y nos respondemos. Baylys afirma que “si son gente de mal vivir” podrá entenderse. Parece más juego retórico y la confesión de una especulación, y deseo. Vemos que se propone una igualdad de condiciones en el viaje, en la entrada a un barrio desconocido. El temor y el desenlace alegre del protagonista se manifiestan en el viaje, por supuesto, continúan hasta el hotel.

El lenguaje de los diálogos da cuenta de una especie de desajuste entre sentimientos colectivos que usaban palabras como identidad y nación, tradición y actualización. Aquí, en el abordaje a las escenas y conversaciones, narraciones y opiniones que relata el narrador de Bayly, interesa asumir que estos aparentes opuestos funcionan como retroalimentaciones mutuas, como dinámicas dialógicas, volviendo a Bajtín. En esta dinámica, para continuar con la serie de tensiones que diseñan ambivalencias, en las narraciones de Baylys, la orilla de lo nacional y la otra orilla de lo exterior se encuentran en el neologismo posnacional. También se retiran o se acercan, rescatan y olvidan la nación. Es decir, la nacionalidad peruana del narrador se instala en la novela como un dato de lenguaje, gentilicio y adjetivo que compone un cuerpo valórico que, al mismo tiempo, expresa la posición ideológica, se insiste en su poca seriedad frente al concepto.

## El Perú:

Se presenta, para la palabra Perú, siguiendo a Ludmer, un territorio más que una nación, un lugar de encuentro con los personajes que convocan afectos más que la serie de homenajes, protocolos o herencias que dejan la tradición, política o religiosa, histórica como pasado independentista que dejó rituales. En cierto modo,

“Ello genera las “lealtades múltiples” en que se divide (y a veces se desgarran) la identidad contemporánea y que reflejan como parte de sus propias vidas muchos escritores latinoamericanos. Esta noción se ha ido ganando un espacio que no es siempre fácil de aceptar, donde vivir “en medio”, en la “grieta de dos mundos”,” (p.114)<sup>177</sup>

Las orillas que componen una estructura binaria establecen, o se adaptan, a los pactos interpersonales, entre personajes, organizados y expuestos por un narrador, Baylys, que es, al mismo tiempo, un viajero permanente. Tan móvil que de pronto, entre aviones, hoteles, taxis, calles y arribos momentáneos a sus tres hogares, la sensación de estabilidad queda incorporada a la dimensión del trashumante. En los ritmos que organizan los vuelos y recorridos del protagonista también se exponen los episodios, cortes y paso del tiempo, en los que se organiza la novela. En cierto modo, la forma de la narración se adhiere a la forma en que se relatan los desplazamientos del protagonista. En esta sintonía, la propuesta de Aínsa, en la última cita, se asume como el comienzo de un fenómeno que, en la narrativa Bayly se adapta de manera que habita en la “grieta” porque la grieta está en diferentes ciudades. Esta ubicación sin centro interesa porque se conecta fluidamente con la fuerza del nomadismo que no deja de aparecer como la constatación de que se habita en el recuerdo del origen, infancia y valores e idioma, por un lado, y el presente que viaja y, de alguna manera, se retira de ese lugar nacional para construir, y retocar con frecuencia, relaciones múltiples, proyectos, accidentes, afectos. El centro ya no es la nación, si no que el individuo que relativiza valoraciones.

Los diálogos en la novela dan cuenta de registros que se enfocan en la simultaneidad de valoraciones, expuestas en la diversidad de encuentros que recopila el narrador. El protagonista Baylys se desplaza por diferentes ciudades y va recopilando, para narrar, encuentros donde predominan diálogos sobre temas que se relacionan con los viajes,

---

<sup>177</sup>Aínsa, Fernando (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid.

lo que se deja, lo que se busca, lo que se encuentra. En cada viaje fuera del Perú, tanto Baylys como los demás personajes, se refieren al país de origen del protagonista. Analizamos los discursos que provoca la palabra Perú.

El gentilicio, con función adjetiva, que identifica y expresa identidad nacional, peruana, aparece cuarenta y dos veces. La palabra actúa para exponer la posición del protagonista frente a su nación. Expresa con el predominio de las confesiones al lector, y relaciona la palabra Perú con partes del cuerpo, sus funciones y mundo laboral. Ciertas estrategias de desacralización, para la palabra peruano, por ende nación, o relativización del gran valor tradicional, componen actitud de “tonos antinacionales” a lo Ludmer y, también, la risa que ridiculiza y, entonces, compone mensajes entre la ternura y la descripción peyorativa, crítica y, además, compone comunidades que expresan afectos:

“las muchas millas caminadas y la emanación de olores ásperos de mis pies peruanos” (p.7); “Quizá se pregunta: ¿Será limpiador de casas los domingos este peruano de mala reputación? (p.20); un milagro en medio del arenal infinito que se extiende por la costa peruana” (p.33); “y yo pienso que la policía peruana es la más amigable y servicial del mundo y que no hay mejor ciudad para pasarse una luz roja que Lima, la ciudad en la que nací y seguramente moriré pasándome una luz roja.” (p.37); “cuando, con un curioso amor a la patria, me dijo «Feliz 28» el día de la independencia peruana.” (p.50); hablamos de las elecciones peruanas, de la incertidumbre, de la desesperanza, del pesimismo, de esas cosas de las que siempre se termina hablando cuando se habla del Perú” (p.53); “diplomáticos peruanos, peruanos en general (que son infinitamente más confiables que los diplomáticos peruanos)” (p.65); “los segundos que dicha mesa soporta el rotundo, abrumador peso de mis nalgas peruanas.” (p.75); “Un hombre de inconfundible acento peruano me saluda” (p.85); “El chico del valet parking es peruano, me saluda con cariño” (p.87); “No tengo dinero peruano al pasar el peaje de la autopista. Por suerte aceptan dólares” (p.98); “Le entrego la licencia de Miami. Me pide la licencia peruana. Le digo que no la tengo conmigo.” (p.98); “presumo que desde mis bisabuelos irlandeses que llegaron embriagados a las costas peruanas” (p.110); “Walter tal vez piensa: Cuando venga el peruano Jaime Baylys,” (p.135); “recién son las nueve en nuestro reloj biológico peruano” (p.142); “caminar por las calles del Once, en el barrio conocido como Little Lima, buscando un restaurante peruano para comer choclo con queso fresco, un antojo de verano, y” (p.142); “firmando autógrafos para las chicas peruanas que se ganan la vida abnegadamente en esta ciudad,” (p.142); “Y vos te cogés a quién: a un peruano ridículo que te lleva como veinte años y que es una víbora que cuenta las intimidades de la familia —dice Cristina.” (p.149); “Entrego mi tarjeta del seguro peruano. Me dicen que no pueden admitirme con ese seguro.” (p.150); “un Stilnox peruano que seguro es pirata” (p.162); “ella le dijo: «Preferiría que salieras con Peña que con ese peruano del orto»” (p.173).

Acusaciones, complicidades, corporalidad, chistes suaves, agresiones, semblanzas de lugares agradables, valoraciones. El adjetivo se adhiere a las imágenes que el protagonista construye de sí mismo, que los demás personajes también conectan con la figura de Baylys. Se destaca, entonces, el trato inestable, variado, funcional en su aparición

en contexto con predominio intenso de la valoración más o menos graciosa, es decir, con pérdida de solemnidad, respeto o dignidad que se puede denominar como moderna. La encarnación de la abstracción nación se expresa para acompañar el retrato del protagonista, no define ni supone esencia. La marca de lo nacional es una noción inestable, también.

Se exalta así la “condición nomádica” y la figura del “fugitivo cultural” como componentes de una identidad que ya no es unívoca —territorio y lengua y menos aún étnica— sino múltiple, capaz de esgrimir, según qué circunstancia o conveniencia, uno u otro pasaporte. (p.6)<sup>178</sup>

Un “fugitivo cultural” no solo para el desplazamiento geográfico y que cruza fronteras. Aquí lo entendemos como sujeto y discurso que se distancia de las relaciones solemnes con los objetos sagrados y rituales oficiales que acompañan al nombre de la nación. En este sentido, el listado que evidencia el tratamiento que hace Baylys sobre su país denota la tendencia ambigua entre risa alegre, degradación, crítica y elogio, por ejemplo, a las comidas peruanas que se pueden encontrar en suelo extranjero. Destacamos, entonces, la convivencia discursiva entre el genitivo y nombre de la nación, por un lado, y las palabras que hablan del cuerpo, nalgas y pies, de las pastillas piratas, dinero peruano versus dólares o “peruano” al lado del sustantivo “orto”. En estas construcciones dobles, vemos una postura antinacional, a lo Ludmer, por un lado, y posnacional, a lo Castany, por otro.

La novela se organiza, entonces, sobre las bases de aparentes opuestos que conviven en tensión permanente. No se borran ni se ponen en relieve que implique defensas ni ataques. El recorrido constante del protagonista es, también, el recorrido que organiza la narración. Hay que recordar, además, que estos desplazamientos se van a mover hasta otros medios, formarán la secuencia inconmensurable que instala estaciones de descanso en sitios de internet, programas de televisión, artículos de periódicos, archivos audiovisuales en youtube y, obviamente, en las novelas de Jaime Bayly. Se expone, entonces, lo posnacional y lo antinacional que el protagonista y algunos personajes enuncian en reflexiones y discursos sobre sus diferentes desplazamientos. Los viajes, ese movimiento más o menos veloz, incorporan a los otros, a las otras. Entonces, como consecuencia de esa prisa, los

---

<sup>178</sup>Aínsa, Fernando (2010). *Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia*. En **Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios** de Ángel Esteban, Jesús Montoya y Francisca Noguero (eds.). Editorial Georg Olms Verlag. Hildesheim-Zurich-New York.

retratos de los demás parecen estereotipos, caricaturas a veces, superficies por las que se desplaza la mirada del narrador, complementa la velocidad de los movimientos que se exponen en *El canalla sentimental*.

Funciones sociales, roles públicos de gente anónima y desconocida participan en las aventuras breves de un viajero que se mueve solo. Se impone la perspectiva confesional que practica pactos sociales efímeros, en lugares que aparecen episódicos y luego desaparecen por un tiempo. En cada viaje, entonces, y en cada detenimiento, las categorías modernas de nación e identidad se adaptan a la situación, son verbalizadas por el narrador, adaptadas a su ánimo con predominio de ironía y risa, y se convierten en identificaciones y hábitat posnacional. En palabras de Maffesoli se expone el nuevo nomadismo:

“Esto nos invita a seguir los signos de pista del nomadismo tribal contemporáneo, hecho, paradójicamente, de *arraigo* y exilio. Del deseo de ser y de vivir aquí, pese a sentir nostalgia de otros lugares. ¿No debe verse en esta paradoja la quiebra de una moral racional de la asignación de residencia, de una existencia cerrada sobre sí misma y, al mismo tiempo, la emergencia de una ética dinámica que alía los contrarios?” (p.18)

Por ejemplo la tensión entre lo nacional y lo extranjero, en el recorrido del protagonista que se expone en la novela de Bayly es una aparente disputa cuya resolución queda pendiente. Se suspende como conflicto porque este recorrido se distancia de la herencia que mira, o miraba, hacia el pasado de la tradición que arrojó, arroja todavía, fronteras políticas, grandes relatos, y se expresa la opción, decisión de movilidad, a partir de las influencias de los afectos. En este sentido, la formación de la identidad responde más a la conciencia de multiplicidad, relatividad y una especie de conciencia de las oportunidades, y consecuencias, que ofrece un continente americano bajo el cielo de la red, poblado por imágenes televisivas y una anticipación de lo que se puede estar comprendiendo como convivencia más allá de lo nacional, posnacional.

Por otro lado, los ataques que se practican hacia la patria peruana, sus costumbres, es aplicable a otras ciudadanías del continente. Estas críticas se dirigen a la idea de identidad nacional, y no a los sujetos que habitan. Por ejemplo, el trato hacia el Perú, y la ciudad de Lima, aparece brutal, se aprecia en los discursos, agresivos y amargados, de Gabriel Barrios en *La noche es virgen* frente a los comentarios ambiguos, entre críticos y

graciosos, que enuncia Baylys. Este cambio, ético para decirlo directamente, se presenta después de muchos años, o la conversión que ocurre en el protagonista que va desde la juventud a la madurez, como la expresión de un viaje existencial.

Baylys, el narrador, nombra la palabra 'identidad' pocas veces. En cuatro momentos, aparece al lado del sustantivo 'documento', es decir, en total función administrativa, burocrática, práctica. En una ocasión, en plena reflexión acerca de conexiones afectivas, soledad, valoraciones ajenas, llamadas telefónicas o cartas que llegan para otorgar sensaciones de conexión o de compañías, ahí aparece la palabra 'identidad'. Se destaca, en la novela, este breve ensayo porque el protagonista está mirándose a sí mismo, poniendo a los encuentros con otros, y otras, como posición principal a la hora de reconocerse, en constante relación, problematizando y, al mismo tiempo, simplificando la noción de sí mismo a partir de las presencias o ausencias de los otros:

“Una manera de medir la soledad es contar el número de veces que suena el teléfono de tu casa. Para que la medición sea confiable debes estar solo en tu casa un día entero, lo que tal vez ya revela una predisposición a la soledad o a investigar el grado de soledad en el que vives. También es preciso que ese día no hables con nadie, salvo con las personas que te llamen y sólo brevemente con ellas. Pero no debes llamar a nadie porque eso puede provocar que llamen contestando tu llamada y por consiguiente perturbar la fidelidad de la medición que nos ocupa. En el caso de que tengas celular, es mejor dejarlo apagado, no sólo el día de la medición, sino, a ser posible, siempre, y encenderlo sólo para escuchar, si acaso, los mensajes, unos mensajes que con seguridad no vas a responder, porque son de personas que llaman para pedirte cosas y odias a la gente que te busca para pedir favores...” (p.167)

La identidad es individual, sugiere el fragmento anterior. Para nuestro análisis, elegimos la propuesta de identificaciones de Maffesoli. La reflexión de Baylys apunta al extremo opuesto de lo social. La soledad aparece como centro cotidiano de esta especie de experimento social. La soledad, como concepto y práctica que se oponen a su trabajo como figura pública. Y se opone, esta preocupación de protagonista, a la larga historia de la literatura latinoamericana que se interesó por nuestra identidad a partir de las primeras independencias.

Castany dedica todo un capítulo a la identidad latinoamericana de la literatura continental como una historia específica que solo se ha plasmado, de manera apasionada y problemática, en esta cultura del centro y sur de América. Desde la literatura del siglo xix

hasta los finales del siglo xx, Latinoamérica ha sido el continente modelo de luchas y escrituras en función de la identidad. En el caso Baylys, esta preocupación ya no existe.

La identidad continental es uno de los grandes temas que marcó a toda una generación literaria y ocupó discursos, proclamas, preocupaciones identitarias, aunó multitudes. Se manifestó antiimperialista, en ocasiones, y nacionalista, en otras. Baylys, por su parte, expone dos situaciones. La práctica funcional que permite probar que es quien es para que alguien representante del mundo oficial, burocrático, acepte y actúe, por un lado. Y por el otro, la “verdadera identidad se entremezcla con la de los demás y ya nada es verdadero” afirma el protagonista Baylys. Se ratifica el paradigma intersubjetivo entre individuos y la poca importancia de lo colectivo, en la narrativa del peruano nacionalizado estadounidense. Sugiere, en esta declaración de principios, una propuesta donde el yo y el otro se confunden, se funden y se separan, de nuevo. Llega a un autorretrato que se enfoca, sobre todo, en las valoraciones que provee la diversión o el aburrimiento. En el fondo, la fuerza del hedonismo está susurrando esta generación de identidad, inestable, con inusual ansia de formar síntesis al confesar, así, de pasada:

“Salvo el cansancio, nada me exige llegar pronto a casa. Pero llevo la prisa del viajero frecuente, que, sin pensarlo, impulsado por una antigua costumbre, quiere ser el primero en salir del avión, pasar los controles, subir al taxi y llegar a casa, como si fuese una competencia con los demás pasajeros o con uno mismo, como si quisiera batir una marca personal. Después, al llegar a casa, desaparece esa premura y puedo pasar una hora frente a la computadora (p.111)

Destacamos, entonces, “viajero frecuente”. En cierto modo, esta declaración también, aclara la relación que se establece con el colectivo que lo acompaña en el aeropuerto. Masa o pasajeros en el avión. La relación con los demás como competencia, uno de los conceptos preferidos del neoliberalismo. Al final, cierra la escena el ocio frente al computador. En estasecuencia de actos, la condición nómada se instala en el movimiento y relato de viajes. La nula descripción del país al que llega, el silencio frente a la nación confirman esa posición posnacional de Bayly, esa conexión con las literaturas antinacionales, también.

### **El caso de las naranjas en la vereda:**

Los recorridos de los personajes se relacionan directamente con el lugar que ocupan en las jerarquías sociales de estatus, repartición del dinero, profesión y servicios a cambio de capital que en definitiva sirve como meta del viaje o como financiamiento. Ya Mezzadra desarrolló las motivaciones de la migración también como expresión de las subjetividades. También se ven las conexiones y aislamientos transnacionales que ocuparon el territorio latinoamericano previa y posteriormente a la llegada hispánica. Poblado por tribus, como islas rurales que se separaban y establecían sus propios protagonistas, mitos, ritos, dioses. En cierto modo, el susurro de esa condición prenatal adquiere ecos antropológicos en cuanto a borradura de fronteras o posición protagónica de los ritos cotidianos y el registro compartido de referentes comunes llevan a pensar en la relación que se forma entre los sujetos que comparten informaciones y mensajes y la pérdida de protagonismo de las fronteras que han sido heredadas desde los discursos geopolíticos que también se fundieron con la identidad. En esta propuesta, el nivel de lo mediático se presenta, también, como con-fusión:

“Lo más importante de estos *paisajes mediáticos* (sobre todo de la televisión, el cine y los casetes) es que proveen un gigantesco y complejo repertorio de imágenes, narraciones y paisajes étnicos a espectadores de todo el mundo, donde el mundo de las mercancías culturales, el mundo de las noticias y el mundo de la política se encuentran profundamente mezclados”<sup>179</sup> (p.49).

En cuanto al nivel de los sujetos en movimiento, la figura del errante, uno de los centros funcionales de la novela, lleva también a las reminiscencias profundas y lejanas que convierten la convivencia con el recién llegado en un viaje sensitivo que remite a las inteligencias que se activan frente al otro. Maffesoli ha puesto parte de su reflexión en el tema de los nomadismos, y sus otros nombres, para situar la convivencia social a partir de una especie de retorno de las fuerzas primordiales, nociones, que hablan de lo efímero, de lo evanescente, de la intensidad del instante. La figura del caballero errante recuerda estos elementos existenciales de la vida en sociedad. En el caso de la novela de *El canalla sentimental*, la unión entre referentes comunes y la aparición del viajero que se mueve forman una presencia que permite, siguiendo la cita y comentario que hace el sociólogo de lo actual y cotidiano, Maffesoli:

---

<sup>179</sup>Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada*. Ediciones Trilce, Montevideo.

“Werner Jaeger, de quien conocemos el aporte en la comprensión de la formación del hombre griego, subraya a propósito de los sofistas viajeros que “circulando sin cesar de ciudad en ciudad, no tuvieron, por así decirlo, nacionalidad.” Esto merece resaltarse sobre todo cuando se sabe que dicha circulación era la expresión de una gran libertad ratificando a su vez la afirmación comunitaria y la virtud (areté) necesaria para el afianzamiento de aquella.”<sup>180</sup> (p.131)

Se escuchan, entonces, diferentes tonos y versiones locales que parecieran suceder en lugares públicos específicos, nombrados y descritos, reconocibles en los mapas y sitios de internet, además de formar la geografía de lo concreto. En esos movimientos, la ficción de la novela incorpora una serie de nombres de países y ciudades, meros contextos que parecen comparsa de las escenas con otros personajes y un dato más para los paseos y detenciones del protagonista Baylys. En cierto modo, cada visita y encuentro implica ingresar a códigos diferenciados y, al mismo tiempo, se convierten en dinámicas comunicativas que exponen y así reconstruyen referentes comunes puestos ahí como marcos de estos breves cuadros de costumbres y aventuras más o menos cotidianas. Como ejemplar, resumimos un episodio donde el absurdo se instala para relatar una discusión sobre a quién pertenecen los frutos de un árbol que crece en la calle.

En ese capítulo, el protagonista pasea, ve el árbol de naranjas, en la ciudad de Buenos Aires, y va a buscar una bolsa para comenzar la cosecha. Llega la policía, se reconoce como extranjero, también y nuevamente Baylys soborna, vuelve a su departamento con el cargamento y prepara el jugo que había alabado tanto. Se cumple la advertencia de los lugareños con uniforme y el protagonista padece de una diarrea larga, fulminante y que no lo dejará dormir. Ahí están los elementos cotidianos interrumpidos por el viajero que se enfrenta a las leyes locales, a sus representantes, poniendo como sugerencia de universalidad al poder del dinero, al ofrecérselo a los policías.

Al lado de la gentileza y cierta postura cool, mezcla de calma y frescura, en el momento de la transacción, Baylys podía ir detenido, al principio. Luego, la salida a través de la coima, que la repetición ha vuelto cotidiana. En esta breve anécdota, lo estable convive, por un rato, con la encarnación de lo evanescente, de lo efímero. La novela

---

<sup>180</sup>Maffesoli, Michel (1999). *El nomadismo fundador*. En *Nómadas* (Col), núm. 10, abril, 1999, pp. 126-142. Versión digital <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114274011>

despliega una especie de recorrido formado por estaciones, puentes que unen puntos geográficos, reacciones entre los nativos y el recién llegado. La dinámica es permanente, incluso Baylys hace lo posible por convertir en hogar a los tres sitios que nombra como propiedad, pero son estaciones de paso.

Con poco lamento y muchos actos repetidos, eslabones férreos de lo cotidiano, la novela expone los recorridos de un sujeto que, volviendo a Maffesoli, se adhiere a la movilidad permanente, justificándose a partir de deberes laborales y regresos a partir de los afectos hacia quienes lo recibirán. Pero, paralelamente a los argumentos, y lamentos, que expone el protagonista para explicar sus salidas, recorridos y retornos, la novela funciona como relatos de aventuras, de viaje, sugiriendo entonces que:

“El dinamismo y la espontaneidad del nomadismo radica justamente en desdeñar las fronteras (nacionales, civilizatorias, ideológicas, religiosas) y de vivir concretamente algo universal, lo que antes he llamado los valores humanistas.” (p.140)<sup>181</sup>

De esta manera, el imaginario de lo nacional se expone como elemento referencial que indica espacio y movilidad funcionales, pero no define ni determina las aventuras y encuentros del protagonista. Forma parte de los diálogos, del reconocimiento, de nombres que se dicen para provocar efectos, muchas veces de nostalgia y otras de críticas que al ser dichas y escuchadas llevan a la complicidad. En cierto modo, la cultura que se verbaliza habla de breves biografías viajeras, tal como lo hemos analizado en los diversos casos presentados en este capítulo. Filomeno y Rosita, Ritva, Coqui Lara, el joven del estacionamiento en el hotel, las tres mujeres cubanas charlando en Miami, entre otros.

Se expone la transformación de los mapas, imaginarios y concretos, que regían. Ahora, en la novela, se muestra la forma de habitar donde predomina la figura de una comunidad que se compone de lo virtual, lo mediático que se junta con el idioma y así se activan diálogos, se practica el reconocimiento. Las fuerzas de las fronteras quedan convertidas en testigos lejanos de la escena que se está narrando. En cierto modo, las temporadas en aviones y autos, las estadías en hoteles y restaurantes llevan a la soledad del protagonista y así se diseñan aventuras marcadas por esa especie de aislamiento y, al mismo tiempo, se sugiere que la conexión con otros recién aparecidos, que aceptan el pacto

---

<sup>181</sup>Maffesoli, Michel (1999). *El nomadismo fundador*. Versión virtual <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105114274011.pdf>

comunicativo en esa única vez, privados de la repetición, esa relación se pone en el centro de la narración. Por lo tanto, la figura del viajero se expone como abierta a la otredad, al otro, por eso ingresa en las pequeñas aventuras que organizan la novela de *El canalla sentimental*.

Cada aterrizaje ofrece la entrada a lo diferente y, al mismo tiempo, el encuentro con elementos conocidos que hablan de un mundo urbano compuesto por mensajes de globalización, referentes que diseñan comunidad y, con esto, la imagen de que cada personaje, incluyendo al protagonista, compuesta por la pluralidad. Se impone el contacto, la proximidad entre el recién llegado y quienes reciben al desconocido. Aparece la acción y se diseña la aventura. La mayoría de los sucesos caben en la historia de los gestos diarios, ociosos, repetitivos, humanos en el sentido de la descripción de acciones como comer, dormir, buscar abrigo, enfermarse, reírse de sí mismo, exponerse con impudicia. Estos elementos forman la novela porque aparecen como marcas que dirigen el ritmo que lleva constantemente al protagonista a la tierra, a la búsqueda, al comienzo de la aventura. Entonces, también se propone un movimiento de subidas y bajadas que organizan los ritmos de la novela. En cierto modo, el viaje es horizontal y vertical en el sentido de los desplazamientos, dibujando trazos que se exponen en ese permanente presente que predomina en los diarios de vida, crónicas y, especialmente, se insiste en la importancia del género cómico serio que defiende Bajtín como discurso que combina discursos de primer nivel, discursos de realidad inmediata y hablada, con los discursos de segundo nivel, que pasan por la conciencia individual que organiza y convierte en género literario. Destaca la narración en presente porque las marcas que dejan los relatos, sobre el tiempo, no se adhieren a la cronología sino que se notan en los objetos y algunas referencias históricas.

La presentación de la inmediatez de los hechos narrados orienta la visión, también, de que el nivel espacial se impone con relevancia y, así, sugiere la definición móvil y plural de identidad. Viene a cuento la propuesta de Maalouf:

“todos y cada uno de nosotros somos depositarios de dos herencias: una, "vertical", nos viene de nuestros antepasados, de las tradiciones de nuestro pueblo, de nuestra comunidad religiosa; la otra, "horizontal", es producto de nuestra época, de nuestros contemporáneos. Es esta segunda la que a

mi juicio resulta más determinante, y lo es cada día un poco más; sin embargo, esa realidad no se refleja en nuestra percepción de nosotros mismos.”<sup>182</sup> (pp.60, 61)

Baylys despliega la serie de fragmentos que exponen recorridos en ese nivel horizontal. Entonces, en esa narración de simultaneidades y actualización de encuentros y descripciones de lo que el cuerpo percibe en el momento que se vivencia, la novela rescata y pone en acción esta relevancia de la especialidad, en su variedad y riqueza, incluso en la belleza de lo efímero y de cercanías con otros, desconocidos y, al mismo tiempo, presentes. Lo contemporáneo se manifiesta, sutilmente, a nivel espacial. Ahí están los otros, el paisaje o el escenario urbano, las voces y los estímulos directos. Una visita a un restorán cualquiera significa el reconocimiento del gesto de atender, alimentarse, mirar y exponer sus reflexiones, hasta que la irrupción de otro personaje convierte esa escena cotidiana en una anécdota que el narrador convierte en relato breve.

En Baylys, actúa lo inmediato, lo concreto y material de cada encuentro, de cada recorrido. La novela, entonces, presenta al viajero que percibe y registra. Se exhibe un sujeto que está fuera de la rutina establecida, a pesar de que el diseño del protagonista se cubre con mucho acto repetitivo y rutinas fijas, letanías obsesivas en torno a los mosquitos, el frío, los calcetines, zapatos, comidas, horas de sueño y el largo etcétera. Se insiste, la novela expone ese largo viaje que, al mismo tiempo, trastoca y transforma la concepción de identidad, de nación y del sujeto nómada en esos trances.

La imagen del viajero que se aparece y desaparece deja inmediatamente el rastro de inestabilidad. Según Maffesoli, esta figura representa una especie de crítica, o por lo menos el contraste que sugiere libertad y fascinación porque accede a lo exótico y a lo diferente, un desafío a la mentalidad burguesa, estable que confía en el mito de la seguridad. También conecta la condición nómada con la construcción de mentalidades en la era de internet. El pensamiento individual puesto en la convivencia societal, tal cual lo propone el pensador de las tribus, está experimentando una especie de nomadismo que repercutirá en las dinámicas

---

<sup>182</sup>Maalouf, Amin (1999, 2009). *Identidades asesinas*. Versión digital [https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/s\\_identidades\\_Asesinas.pdf](https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/s_identidades_Asesinas.pdf)

y pactos sociales. Entonces, de alguna manera, el recorrido que realiza Baylys se acerca a las conexiones que se establecen entre sujeto y escenarios y paisajes virtuales:

“Ésta es otra paradoja, pues la circulación, real o imaginaria, nunca ha sido más importante que en este momento en que la tecnoestructura cree haber fijado todo, gobernado todo, previsto todo. "Jugarreta de lo imaginario", escribí, ya que lo imaginario se vale del desarrollo tecnológico para cruzar las fronteras, transgredir la moral establecida, recorrer el vasto mundo con el fin de experimentar sus múltiples potencialidades. El minitel\* y el avión, la internet y las diferentes redes electrónicas, la televisión y la carretera de la información, todo esto, para bien o para mal, permite vivir en tiempo real, sobre todo colectivamente, experiencias culturales, científicas, sexuales, religiosas, que son, precisamente, la característica de la aventura existencial.”<sup>183</sup> (pp. 29-30)

Se reúnen, entonces, los conceptos, y encarnaciones, de lo nómada y lo sedentario a partir de la construcción de imaginarios alimentados por referentes distantes. El protagonista Baylys presenta esta doble convivencia en distintas dinámicas. Recorre lugares, mira televisión, es mirado a través de la televisión, consulta páginas en internet y es observado en esas páginas. Entonces, nomadismos concretos remecieron la historia de las ideas, ahora es el tiempo de los movimientos de mentalidad. La novela de Bayly exhibe esta transformación.

Un sujeto sin raíces hace confesiones, recorre ciudades del continente americano y narra encuentros y despedidas con personajes eventuales, mientras viaja. En este sentido, *El canalla sentimental* es un relato en proceso. La novela se organiza, en apariencia y primera instancia, como la historia amorosa entre Baylys y Martín. Luego se van incorporando niveles del relato que, de manera fragmentada, van ocupando protagonismo y así se propone una figura caleidoscópica. Como toda actividad en movimiento, los objetos se quedan detenidos hasta que el protagonista los toca. No hablamos de una obra en progreso ni de una performance o improvisación. El principio y el final de la novela dan cuenta de una estructura medianamente cíclica, afinada en los actos repetidos, ya que Baylys empieza contando que está frente al computador, a punto de ingresar en una situación confusa y melodramática. Al final, cuando ya ha recorrido la novela, está otra vez frente al computador. Vemos en ese gesto la persistente vocación individual y solitaria del protagonista Jaime Baylys. Está comunicándose. Solitario y comunicado forman una dupla que parece contradicción. Para nosotros es ambigüedad que sugiere complementos.

---

<sup>183</sup>Maffesoli, Michel (2004). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. F.C.E. México.

Es tal la fuerza del viaje, según las narraciones de Baylys, que el sujeto expuesto no expresa más que adherencias momentáneas, deseos proyectados al tiempo que será, recuerdos conectados con un pasado construido por escenas íntimas, familiares. La percepción del espacio es directa, material, afectiva. Sobre todo, limitada a la percepción del narrador y al objetivo de su viaje. El resto, las instituciones que se componen con conceptos, cuando se habla de ellas y pertenecen a las herencias recibidas, a decir patria, nación e identidad, todo esto se queda en el lugar del dato menor, aunque siga perteneciendo a la esfera de la cultura oficial. Para Ludmer, es el espacio de la nación el que lleva a los trámites de aeropuerto o en peajes, aduanas, carreteras ajenas, ahí adquiere solo función administrativa el documento de identidad, por ejemplo. En el resto de la historia, los episodios narran no el olvido, sino la poca importancia que se le atribuye a la nacionalidad y, en este caso, la puesta en duda del valor que se le otorga:

“No sé por qué tendría que querer especialmente a las personas que nacieron en el país en que nací, si ellas tampoco me quieren por esa razón ni por ninguna.” (p.45)

Entonces, lo que podría quedar instalado entre las versiones varias de la literatura posnacional con toques intensos de tonos antinacionales, en el caso Baylys se expone una mezcla, otra vez la ambigüedad, entre crítica al país donde se nace y al sentimiento del cariño. El sentimiento del amor al país de origen, conectado con los compatriotas que valoran eso que los identifica como colectivo, queda expuesto a la comparación con personas que quieren al protagonista. En esta breve cita, se encuentra que la conexión con ese colectivo que debería activar cariño y significa, para el narrador, solamente la coincidencia de nacer en un país determinado. Y, al mismo tiempo, se respira la crítica a los nacionalismos, sin necesidad de panfleto o diatriba, Baylys se retira de esa tradición, la contrasta con los afectos hacia o desde otros personajes, a los que llama personas. En este sentido, se sugiere una conexión con lo que Bajtín propone al reflexionar sobre lo heredado o lo dado en cada diálogo con la cultura que se recibe y las instancias de adaptación, y creatividad, que se activan en los sujetos.

El personaje ficticio de Bayly reacciona, responde, dialoga con esa palabra heredada:

“Todo enunciado, por más terminado e importante que fuese en sí mismo, es tan sólo un momento en la comunicación discursiva continua (...) La comunicación discursiva jamás puede ser comprendida y explicada fuera del vínculo con una situación concreta (...) En esta relación concreta con la situación, la comunicación discursiva siempre está acompañada por actos sociales de carácter extralingüísticos (actos de trabajo, actos simbólicos de un ritual, de una ceremonia, etc.”<sup>184</sup> (p.153)

El protagonista reacciona o activa sus discursos frente a otros y otras. Por eso es significativa su postura frente a sus compatriotas. Elige valorar el “querer” frente o en comparación con la nación común. Elige afecciones y no categorías culturales. Por lo tanto, se conecta con interlocutores que prefieren la simpatía o la alegre relatividad de las jerarquías sociales que, en muchos casos, tienden a desaparecer porque la imagen que, según reacciones, proyecta Baylys en la pantalla se adhiere al mito de la transparencia e igualdad que se le atribuye a los efectos de la neotelevisión. En cierto modo, la imagen viaja a través del aire y el personaje viaja por ciudades del continente, sugiriendo, al mismo tiempo, una específica relación con las insignias de la identidad y la nación. Una tensión que se presenta como la mezcla de desinterés y elección por los otros, sujetos y afectos.

Un protagonista que no vuelve ni a su Itaca ni a su terruño, se instala en el movimiento permanente. Las fuerzas del trabajo y los afectos construyen ese nomadismo. Se exhiben espacios eminentemente sociales, urbanos y algunas excepciones que ocurren en la costa peruana. En síntesis, la unión de desplazamientos espaciales transnacionales con los afectos entre personajes propone la orgánica ambivalente que instala, por un lado, al protagonista y, por el otro, a los conceptos de nación e identidad.

De alguna manera, esta tensión se relaja, se diseña una relación que se resuelve como anomia y leve indiferencia frente a la fuerza moderna de ambas abstracciones, políticas, geopolíticas. Como gran parte de la narrativa latinoamericana, y tal vez mucha de la literatura que se escribe en los comienzos del siglo veintiuno en el planeta, el foco está en las relaciones íntimas, en las historias con *hache* minúscula, en los sujetos y anonimatos, con episodios cotidianos, el protagonista Baylys asume una posición frente al metarrelato de la identidad, y la nación, exhibiendo, siguiendo a Maffesoli, la movilidad de identificaciones, la elección de relaciones cercanas, humanas, donde el encuentro con el

---

<sup>184</sup>Voloshinov, Valentín (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Ediciones Godot, Buenos Aires.

otro y la otra se ve como una experiencia que va más allá, o más acá, de categorías como la nacionalidad o el peso del origen. Se desvanecen esas diferencias.

Como los viajeros antiguos y algunos íconos de la tradición nómada, Baylys no se detiene, su permanencia está en el movimiento. El protagonista se instala mucho más cerca de la noción reciente de un sujeto nómada que es capaz de habitar en más de un espacio y fundir dinámicas culturales, pactos sociales, incluso tradiciones sencillas que forman países. En cierto modo, no visita ni se despide de naciones, transita entre otros personajes y en lugares materiales, concretos que se exhiben en descripciones, aparecen como elementos del encuentro. Los sujetos en el espacio. La novela se organiza en esa dinámica que se diseña entre espacios, sujetos y temas. Las situaciones orientan el encuentro de cuerpos, imágenes, acciones y discursos. Específicamente, el protagonista se despide, los otros se quedan en sus respectivos territorios y, en esa dialógica, Baylys se puede incorporar, con convicciones, en la larga lista de los personajes que viajan, sujetos sin nación, en sus discursos y valoraciones.

En cierto modo, cuando afirma que es un rehén de la televisión, y fundamenta a partir del dinero y sus actitudes frente a él, son el cuerpo, la imagen y la voz del animador los que determinan su condición de nómada. Después de esa separación entre trabajo, ocio y relaciones afectivas, el narrador asume y el viaje no solo es el tránsito entre estos lugares, afectos y trabajo, sino que el recorrido, se convierte en aventura, también. La imagen de nación, entonces, queda en la orilla de la valoración, marginada en los intereses declarados, como consecuencia de esa salida permanente. Como resultado del cuerpo que sale a encontrar aventuras, contra la voluntad declarada del protagonista en cuanto al trabajo, la experiencia concreta se impone, dialoga con los discursos ajenos y así se transforma la imagen y valoración, entre lo antinacional, lo posnacional, ambienta aventuras también. Baylys funciona con lo nacional como un dato más, un referente menor frente al valor de la instancia interpersonal.

Los relatos de viajes ocupan el interés, y el ejercicio, literario desde hace mucho, en estas tierras. En el caso del siglo veinte, y esta primera década del veintiuno, la expresión

de la condición nómada ha sido revisada con detención por varios artículos y una serie extensa de libros. Aquí se destaca la publicación de Aínsa, el largo repertorio de novelas y relatos analizados, el amplio y variado espectro de autores recopilados y las diferentes tesis sobre el funcionamiento y las figuras que explican el fenómeno de las literaturas en tránsito, los personajes latinoamericanos dispersos en el planeta, las ciudades claves donde se habita de manera conflictiva, problemática, en proceso. En el caso específico de la narrativa de Jaime Bayly, Aínsa lo nombra una sola vez, integrándolo en el invento McOndo, en las escrituras de latinos en Estados Unidos. Para cerrar esta tensión entre lo local, limeño y específicamente habitante de Miraflores, más lo continental con visos de cosmopolita, con hogares en Miami, Buenos Aires y Lima, y, como tercer elemento que forma esta inestable relación con lo nacional, la existencia del protagonista en pantallas de televisión e internet, construyendo con esto lo que se entiende como los viajes que se emprenden en lo que Arjun Appadurai, citado por Yudice, denomina paisajes:

“paisajes étnicos (producidos por flujos de turistas, migrantes, refugiados, exiliados y guestworkers), paisajes mediáticos (flujos informáticos y de imágenes, producidos y diseminados electrónicamente mediante periódicos, revistas, televisión, cine, portales de internet), paisajes tecnológicos (la organización y producción tecnológica de empresas globales y nacionales y de agencias estatales), paisajes financieros (flujos de capital en mercados de divisas, bolsas, especulación, remesas), y paisajes de ideas (constelaciones ideologizadas de imágenes de democracia, libertad, cosmopolitismo, bienestar, seguridad, soberanía)”<sup>185</sup> (p.108)

Appadurai propone que los paisajes mediáticos:

“tienden a centrarse en imágenes, a estar contruidos sobre la base de narraciones de franjas de realidad, y ofrecen a aquellos que los viven y los transforman una serie de elementos (personajes, tramas, formas textuales) a partir de los que se pueden componer guiones de vidas imaginadas”<sup>186</sup> (p.49)

Tres existencias simultáneas aparecen, juntas y separadas, en *El canalla sentimental* y forman la narración, propiciando las líneas de acción en apariencia paralelas, pero que se cruzan y reúnen en la imagen del protagonista. Es decir, sus encuentros con otros, las aventuras y sucesos y, también, la organización de los relatos. Los momentos que lo instalan como ciudadano de su país, habitante continental e imagen virtual. Siguiendo al pensador de la modernidad desbordada, también se pueden establecer conexiones con las

---

<sup>185</sup>Yudice, George (2005). *¿Una o varias identidades? Cultura, globalización y migraciones*. Versión digital [http://www.nuso.org/upload/articulos/3314\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/3314_1.pdf).

<sup>186</sup>Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada*. Ediciones Trilce, Montevideo.

dinámicas que se presentan en lo que denomina paisaje étnico, paisaje ideológico y paisaje mediático. Baylys es un latino en Miami, un peruano en Buenos Aires, un famoso en muchas ocasiones y un turista o paseante anónimo en otros episodios. En un capítulo está caminando por alguna calle de un barrio bonaerense y en el episodio siguiente narra los sucesos más o menos tediosos que ocurren en torno a su trabajo en la televisión estadounidense para la comunidad latina, ahí se conecta con el interesante tema de las remesas, especialmente cuando reflexiona sobre el dinero que recibe y las oportunidades que provee, para sí mismo, para sus hijas, para financiar la vida de pareja. El poder de los dólares en las economías de los países del sur.

El imaginario, narraciones que practica la comunidad televidente y personajes que ocupan sus discursos, actúa en los encuentros con otros personajes, eventuales, es decir, se organiza la aventura a partir de la participación de la máquina mass media:

“algunos instrumentos conceptuales; uno de ellos es lo que llamo imaginación pública, que me permite leer sin categorías de autor y de obra, y fuera de las divisiones individual-social y real-virtual. La imaginación pública sería todo lo que circula en forma de imágenes y discursos; una red que tejemos y que nos envuelve, nos penetra y nos constituye. Y también una fuerza y un trabajo colectivo, que fabrica “realidad”.<sup>187</sup> (p.1)

La novela se expresa en diferentes géneros, es decir, también se expone un recorrido de discursos varios. Episodios que son ensayos breves, diálogos que diseñan dinámicas dramáticas, cuentos y crónicas, confesiones y en el cuerpo mayor, se desarrolla una novela con guiños de biografía, coincidencias autobiográficas, de autoficción. En esta línea reflexiva, *El canalla sentimental* propone una estructura en la que el hilo rojo está en el protagonista, sus desplazamientos, el cruce de fronteras. Cada episodio aparece como un relato que asume un suceso, a veces concluye y en otras ocasiones, propone un final abierto o en suspenso. También hay finales que actúan como conexión del relato posterior. En cierto modo, se aprecia que ahí rige el ritmo de la vida. Como la vida ficticia que se expone en la novela, cada visita en cada ciudad implica la entrada de localismos enunciados por los personajes y así, incluso, en los lenguajes que construyen la historia, la vivencia nómada se instala, en la voz del narrador, en la voz de los otros personajes. Se confirma con

“el rótulo literatura posnacional como categoría superadora del concepto de Estado–Nación que los cánones escolares implantaron en América Latina desde la independencia de los jóvenes países con

---

<sup>187</sup>Ludmer, Josefina. *Lo que viene después*. Versión digital [http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes\\_doc03.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf).

el objetivo de fijar cotos ideológicos a las incipientes repúblicas a través de las políticas lingüísticas. La lengua va de la mano del poder político, sea Imperio o Estado, desde Nebrija a los postulados románticos de la generación del '37 ya la polémica Sarmiento – Bello sobre la necesidad de forjar una lengua nacional<sup>188</sup> (p.11)

En cierto modo, el predominio de la oralidad, y el conocimiento de ese nivel comunicativo que se luce en la novela, aparece como la versión ‘desde abajo’, el ciudadano se expresa y recurre a los giros y jergas locales, confeccionando, también, un mapa posible de las voces de garzones, peatones, policías, taxistas, conserjes, vendedores, maquilladoras, disidentes, extranjeros y nativos que se expresan en una permanente dinámica comunicativa que también se muestra como panorama lingüístico de las diferentes regiones de una Latinoamérica que empieza o termina en una zona de Miami o en un barrio de Buenos Aires. Aquí la lengua que se torna estándar, posnacional, es el lenguaje del habla callejera, traducida o adaptada por Baylys, diseña la situación continental. Predomina, eso sí, la comunidad de referentes que proveen los mass media y se impone la mirada individual, individualista, del narrador y protagonista.

### **Baylys nómada, antinacional y posnacional**

Jaime Baylys trabaja para empresas televisivas multinacionales, en Miami, Lima y Buenos Aires. Confiesa, con cierta frecuencia, que el motivo de sus viajes por estas diferentes ciudades es el dinero que recibe a cambio de su rol público de animador de televisión. Asumamos su condición de millonario. Es decir, puede moverse fácilmente por distintos países del continente. No pertenece a las otras migraciones de tipo político o económico en el sentido de sobrevivencia. Pertenece a una élite y eso le permite aventuras a partir de una individualidad que, en la novela, provee de episodios que se mueven entre lo antinacional y posnacional.

Se puede afirmar que la polaridad entre lo local y lo continental, lo nacional y lo extranjero se exhibe como espacios culturales que conviven, sin la marca férrea de las fronteras y ni de preferencia unilateral, en el caso del protagonista de *El canalla sentimental*. En este sentido, en esta novela, se expresa una permanente ambigüedad que

---

<sup>188</sup>Martínez Pérsico, Marisa (2012). *Contemporáneos, nómadas y multilingües. La posnacionalidad de la narrativa latinoamericana actual*. Versión digital en <http://www.litere.uvt.ro/vechi/COLINDANCIAS/colindancias3.pdf>

ilustra la opción del protagonista por una relativa adaptación, circunstancial, a hitos, ritos y emblemas que envuelven lo nacional, por conveniencia funcional y con un tratamiento que lleva a la risa, como también su participación fluida en el panorama transnacional. También expresa reflexiones críticas, antinacionales, siguiendo a Josefina Ludmer, que convierten a la novela en una exhibición que se conecta rápidamente con todo un movimiento de la crítica y análisis de la literatura del fin de siglo pasado y actual, especialmente en el territorio latinoamericano y en el aire global.

Seguimos, en las palabras finales de este capítulo, las propuestas de Bernat Castany sobre los cinco tipos de literaturas posnacionales y las reflexiones de Josefina Ludmer sobre las literaturas antinacionales. Creemos que la novela analizada puede ser explicada a partir de estas propuestas teóricas. Además, Baylys ingresa en la lista de los sujetos adheridos a los nomadismos que ha estudiado, especialmente, el sociólogo francés Michel Maffesoli, que propone:

“del orden de lo vivido, de lo sentido, en una palabra, de la experiencia (*Erlebnis*) poco teorizada. Como las bellas historias que revivimos al volverlas a contar, son ficciones multirraciales, intercontinentales, hasta planetarias. Lo que es completamente distinto del pretencioso universalismo propio del racionalismo occidental de la modernidad, el inaugurado por la filosofía del iluminismo. El nomadismo posmoderno, el que podemos definir por el oxímoron del "territorio flotante", es sin duda la consecuencia más característica del interaccionismo inducido por una temporalidad trágica. El de una mezcla continua de ideas, personas, objetos, la de un sincretismo que gira donde el movimiento parece suspendido. (p.109)<sup>189</sup>

El nomadismo posmoderno que desarrolla Maffesoli, en el transcurso de casi todas sus publicaciones, propone una dinámica que adjetiva como posmoderna. Una interacción entre hedonismo y la presencia inevitable del lado trágico. La caída de las seguridades modernas, proyecto y grandes relatos, para el sociólogo, instala un panorama vivencial. Los sujetos habitan en lo intercontinental, multirracial, verbalizan esos hábitats y construyen ficciones. Baylys, para nosotros, también se mueve entre la vivencia hedonista y el acecho y presencia de la dimensión trágica. En la narración de *El canalla sentimental*, los encuentros con personajes cercanos, e íntimos, dan cuenta de relatos donde el hedonismo y alguna tragedia aparecen en el fragmento, o breve cuento. La historia y la muerte del padre del protagonista, el recuerdo de Aydeé y los niños muertos en el lago, las muertes de los

---

<sup>189</sup>Maffesoli, Michel (2000). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Paidós, Santiago del Estero.

hijos de las tres amigas cubanas, las discusiones con la ex esposa y el novio Martín, que combinan el modo melodramático con algunas escenas de tonalidad cómica, con ridiculizaciones y malos entendidos en el relato. Por otro lado, la mayoría de las conexiones momentáneas, y públicas, con personajes eventuales y anónimos, predominan los diálogos afables, de vivencia simpática y cierta complicidad.

En el sentido de la convivencia tipo oxímoron entre hedonismo y tragedia, entre sedentarismo y nomadismo, advertimos que los recorridos por América, que realiza el protagonismo, se explican con la noción de “territorio flotante”. En la novela, el protagonista recorre lugares y, a partir de la importancia de su imagen pública, masificada a través de la televisión, ese lugar extranjero, y desconocido, se convierte en un lugar común, de reconocimiento, confianza y cercanía. En esta misma línea, identificamos el dinero como un dispositivo que también cruza fronteras y se instala en ese espacio local y global, o por lo menos nacional e internacional. Varias de las aventuras que se acercan al riesgo, se resuelven gracias a la intervención del dinero. En calles, especialmente con policías, en hoteles, en restaurantes y otros espacios no-lugares.

Las distancias territoriales, y culturales, se convierten en territorio antinacional, por un lado, y posnacional, por otro. Bernat Castany analiza una serie de escritores para ejemplificar su clasificación de las diferentes literaturas posnacionales. Para lo que denomina posnacionalismo democrático, propone al escritor cubano Reinaldo Arenas. Para la literatura posnacional cosmopolita, propone al argentino Jorge Luis Borges. Para el posnacionalismo nihilista, nombra al escritor colombiano Fernando Vallejo. Para lo que denomina posnacionalismo intercultural, propone al argentino Juan José Saer y a la uruguayo Cristina Peri Rossi. Denomina posnacionalismo neoliberal y propone a Mario Vargas Llosa como el representante más destacado. Finalmente, habla de posnacionalismo mediático, para esta escritura propone al argentino Manuel Puig y al peruano Jaime Bayly. Para nuestra investigación, creemos que Bayly efectivamente pertenece al posnacionalismo mediático, por un lado, y coincide con las características del posnacionalismo neoliberal, que propone Castany. Confiesa Bayly, en una especie de declaración de principios:

“Creo en el capitalismo pero no tengo capitales. Estoy a favor de la globalización pero no de la de mi cuerpo. Quiero globalizarme pero volando en globo” (p.32)

“Soy liberal pero no permito que fumen a mi lado. Soy libertino pero no me gustan las orgías. Soy libertario pero no sé lo que es eso. Creo en la democracia pero no me gusta ir a votar. Creo en la libre competencia pero no me gusta competir con nadie. Creo en el mercado pero odio ir al mercado.” (p.32)

Las afirmaciones son directas, se declara liberal, cree en el capitalismo como en la democracia, está a favor de la globalización, apoya la libre competencia y el mercado. La lista está formada por conceptos que definen de manera evidente lo que Castany propone como posnacionalismo neoliberal:

“El posnacionalismo neoliberal tiene el mismo objetivo final que el cosmopolita, el demócrata o el social, sólo que apuesta por una determinada vía para conseguir dicho ideal: la no regulación del mercado económico y cultural.”<sup>190</sup> (p.293)

“son constantes las defensas que Vargas Llosa ha realizado, en ensayos y novelas, el derecho de cada individuo a construir su propia vida e identidad frente a cualquier tipo de control o dirigismo colectivo, sea estatal o comunitario.”<sup>191</sup> (p.294)

Destacamos, de la descripción de Castany, la defensa de esa especie de explicación abstracta para el funcionamiento sin regulación del mercado económico, y cultural. Esa afirmación axiomática y cuestionable sobre el funcionamiento de capitales, inversiones, mercado y efectos en la convivencia social. Por otro lado, y ahí se instala una de las defensas centrales en el pensamiento de Vargas Llosa, que también funciona para la literatura de Jaime Bayly, y declaraciones en sus programas televisivos, donde se desarrolla y argumenta la defensa del individuo frente a las presiones del Estado, una nación u otro tipo de colectividad. Con esto, también el posnacionalismo neoliberal propone una conexión con el individualismo<sup>192</sup>.

El centro motor de las aventuras del protagonista Baylys es él mismo. La mayor parte de sus conflictos pertenecen al ámbito íntimo. La nación, es decir, el Perú es el espacio que ha ambientado sus recuerdos y antiguos episodios, también es un lugar de paseo más. Como lo son Miami y Buenos Aires. Por lo tanto, además de ser un

---

<sup>190</sup> Castany, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. Versión virtual en <https://libros.um.es/editum/catalog/book/1171>

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> Para este punto, se recomienda la lectura de:

Borón, Atilio (2019). *El hechicero de la tribu. Vargas Llosa y el liberalismo en América Latina*. Akal/Inter pares, México.

representante del nomadismo, de Maffesoli y Aínsa, el narrador Baylys, en sus discursos, exhibe su contexto histórico y político como un registro marginal, aparece en algunos episodios como comparsa lejana de sus aventuras individuales. Aparecen como parte de las discusiones íntimas con amistades y familia. Y como personajes que participan del espectáculo televisivo. En cierto modo, se expone lo que entendemos, en este capítulo de nuestra tesis, a la política como un espectáculo de la realidad. Simulacro, en palabras de Baudrillard:

“Completamente expurgado de la dimensión política, depende, como cualquier otra mercancía, de la producción y el consumo masivo (mass-media, elecciones, encuestas). Todo destello político ha desaparecido, solamente queda la ficción de un universo político.” (p.51)<sup>193</sup>

El tratamiento de personajes y universo políticos como participantes de algunos programas de televisión que anima Baylys, por un lado, y la casi inexistente referencia o reflexión sobre el contexto político y social en la novela, dan cuenta de una consideración menor sobre las actuaciones del Estado, tanto peruano como estadounidense o argentino. Además del foco puesto en las aventuras individuales del protagonista, creemos que se conecta con las reflexiones de Castany sobre un posnacionalismo neoliberal que confía mucho más en el mercado que en el Estado.

La literatura posnacional mediática se caracteriza, según el crítico español Castany, por diseñar sus relatos con referentes que pertenecen a los mass media. Propone:

“Entiendo por literatura posnacional mediática aquel tipo de escritura que no sólo realiza constantes referencias a la cultura global de masas –mitología cinematográfica, musical, marcas comerciales, universo informático, medios de comunicación y transporte- sino que, además, adopta muchas de sus técnicas narrativas- especialmente las cinematográficas y televisivas.”<sup>194</sup> (p.315)

“la enorme influencia de la cultura y economía estadounidense en el imaginario y expectativas de la juventud latinoamericana” (p.317)

Destacamos, siguiendo las citas anteriores, las referencias directas que recopila y utiliza Bayly en gran parte de su narrativa y especialmente en *El canalla sentimental*. Por ejemplo, las largas confesiones, desde sus primeras novelas, expresando sus deseos de vivir

---

<sup>193</sup>Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Versión virtual en [https://www.u-cursos.cl/usuario/8c884c218360cd1a814d73bccaf3ff9a/mi\\_blog/r/culturaysimulacro\\_jeanbaudrillard.pdf](https://www.u-cursos.cl/usuario/8c884c218360cd1a814d73bccaf3ff9a/mi_blog/r/culturaysimulacro_jeanbaudrillard.pdf)

<sup>194</sup> Castany, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. Versión virtual en <https://libros.um.es/editum/catalog/book/1171>

en Estados Unidos y el recorrido que hace hasta llegar a Miami y a la televisión latina en ese país del norte. Durante esos años, entre *La noche es virgen*, con Gabriel Barrios como protagonista, hasta la invención de Jaime Baylys, se van diseñando las diferentes novelas con nombres, hechos y noticias que han aparecido en pantallas de televisión, de internet y en revistas. La ambigüedad también diseña y define la posición doble del protagonista respecto a su país de origen y cultura local frente a la cultura internacional o extranjera que se hace evidente en sus recorridos por las diferentes ciudades, donde la imagen masificada del autor transita en la red o en pantallas. Es decir, Baylys consume mensajes mediáticos y, también, los produce. Receptor y emisor, escritor y lector, sedentario y nómada van formando la ambigüedad que mueve a esta tesis.

Creemos, de acuerdo a nuestra tesis, que los conceptos propuestos por Castany explican la ambigüedad que expone y expresa permanentemente el protagonista Jaime Baylys. Convive la cultura local con la cultura global, comparten elogios y críticas. Se diseña un mundo narrativo en que el protagonista habita utilizando como referencia los diferentes países que visita, sin destacar la preferencia absoluta por uno de ellos. De alguna manera, la noción de literatura posnacional neoliberal más la noción de literatura posnacional mediática confirman la pertenencia o adherencia a una mirada continental a partir de componentes culturales mediáticos, por un lado, y las defensas del sistema neoliberal que rige leyes de mercado, de intercambios económicos, cuyo modelo de cultura centra su interés en los Estados Unidos. Creemos, también, que estos conceptos se agregan al de literatura antinacional, propuesto por la pensadora Josefina Ludmer. Sobre las voces antinacionales, propone:

“Se escriben y se oyen en el momento mismo de reformulación de las naciones-estados latinoamericanos con las desnacionalizaciones y privatizaciones de lo público. Imaginemos que son lógicamente necesarias para las desnacionalizaciones neoliberales de los años 90 en América latina: para que se pueda romper la fusión nacionterritorio y se pueda reformular la relación entre la nación y el estado.”(p.160)<sup>195</sup>

Se sugiere, en la cita anterior, que los discursos literarios antinacionales reaccionan o expresan el desamparo, la visión crítica, con rabia, y la decepción que provocaron las oleadas privatizadoras. Se descompone el estado y eso construye otro tipo de ciudadanía,

---

<sup>195</sup> Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires.

otro tipo de personajes, otro tipo de literaturas. Josefina Ludmer desarrolla su propuesta sobre las literaturas antinacionales conectando el contexto de los años 90s del siglo veinte con la historia de las violencias y enfrentamientos de esos años. Exclusión y abandono llevan a algunos escritores a rechazar la figura de la nación, incluyendo una especie de profanación de esa institución. En este sentido, Baylys recuerda sus años de juventud deseando salir del Perú, confiesa, para vivir su homosexualidad con tranquilidad. Cuando ya es un cuarentón y vive entre Miami, Buenos Aires y Lima, confirma la respuesta de su deseo de emigrar.

“Pero el tono antinacional no solo viene de arriba sino de afuera. Los personajes llegan del exterior (...) y se instalan temporariamente en la nación, en su territorio y en su representación. Vienen de afuera con un discurso civilizador, imperial y autoritario.”<sup>196</sup>(P.163)

En algunas ocasiones, en *El canalla sentimental*, el protagonista Baylys expone su visión de mundo sobre ciudades y países que visita, además de las estadías en Lima y otros lugares del Perú. Como viajero de primera clase que vive en Miami, comenta y mira los territorios latinoamericanos desde la visión que anota Ludmer. Expone su mirada en los breves relatos de encuentros en calles y lugares de América Latina, como nativo limeño, como visitante en Buenos Aires o como residente en Miami. Como se ha demostrado en el desarrollo de este capítulo, los recorridos del protagonista evidencian rechazos hacia algunas costumbres locales del Perú, así como otras relatadas en otras ciudades. Sus ataques o elogios se expresan con el tono del visitante alegre que no denuncia ni relata los problemas sociales que ocurren en los territorios latinoamericanos. Su exposición da cuenta de encuentros intersubjetivos. Por ejemplo, dos policías detienen al protagonista y para evitar la multa, les entrega “unsencillo extra”. Hablan sobre la fiesta de navidad, de esposas y amantes, de las hijas, como si fueran viejos conocidos. La fama y el dinero actúan:

“y yo pienso que la policía peruana es la más amigable y servicial del mundo y que no hay mejor ciudad para pasarse una luz roja que Lima, la ciudad en la que nací y seguramente moriré pasándome una luz roja.” (p.37)

El tema de la corrupción se evidencia y es tratado con simpatía, con cercanía y expone una problemática que aparece con marcas de cotidianeidad. En este sentido, lo

---

<sup>196</sup> *Ibidem*.

antinacional se expresa de forma liviana, no produce el efecto de denuncia ni gravedad. Los privilegios del animador de televisión Baylys diseñan la escena. Interpretamos ambigüedad en la presentación de una temática polémica en un ambiente grato, de cordialidad mutua, entre el protagonista y los dos policías. En otra escena, en Miami, la vecina de Baylys llama a la policía por un problema doméstico. Los diálogos y reacciones son mostrados con tono protocolar, funcional y oficial, ni asomo de corrupción. La visión que explica Ludmer se sugiere al exponer el contraste entre ambas escenas, la de Lima y la de Miami. Baylys, como viajero que vive en el primer mundo, viene “de afuera con un discurso civilizador, imperial y autoritario”:

— ¿Le parece que este ruido es excesivo o anormal, oficial? —pregunto, con la certeza de que la razón me acompaña y mi vecina es una loca rencorosa.

—Sí —me dice el policía—. Este ruido no es normal. La bomba está dañada. Por eso hace tanto ruido. Debe cambiarla cuanto antes.

Desconecto la bomba y me quedo en silencio, humillado por la autoridad. (p.147)

El reducto familiar e íntimo, por un lado, y los espacios públicos, por el otro. En esta movilidad, relata las costumbres desde una visión de mundo que se limita a sus vivencias y afecciones. Es la narración de un individuo que ejerce su mirada y limita sus comentarios, o críticas, a las historias breves donde predomina el pacto societal para practicar la amabilidad y simpatía. Reduce la imagen de los territorios recorridos a lo que determinan su trabajo como presentador de televisión y sus afectos íntimos. Por lo tanto, su condición nómada expone una individualidad extraordinaria por la fama y por su disposición amable, o alegre, ya tratada en el capítulo sobre afectos y modo melodramático. Insistimos, la novela analizada expone los viajes de un individuo que interactúa con otros individuos. Las presencias colectivas pertenecen a la masa consumidora de mensajes televisivos. En cierto modo, se muestra una imagen individualista, de discurso biográfico, con registro intimista y funcional laboral, en la mayoría de las anécdotas o relatos breves. Se impone la interacción entre individuos, la política y las problemáticas sociales quedan al margen, solo se sugieren.

*El canalla sentimental* expone un recorrido antinacional. Sus actos explican sus decisiones de volver a Miami, es decir, regresar a un significado que provee de comodidad, una mansión, vivir en el primer mundo. Los viajes por motivos familiares y amorosos

exhiben también la opción por el silencio o desinterés por su nación, porque lo mueven, en el reducto íntimo, esas aventuras de vida privada. Por lo tanto, se sobrepone, se destaca la individualidad. La figura de la nación queda en un lugar sin importancia, un espacio institucional que ni siquiera es nombrado en el sentido de sociedad con conflictos, problemas, injusticias. Esta expresión narrativa sobre el individualismo de Bayly, se puede, también, sintetizar así, en palabras del protagonista Baylys:

“Soy ciudadano del mundo pero me niegan las visas. No tengo techo propio pero sí amor propio.”  
(p.32)

## IV. Literatura y televisión, mensajes de un dilema en proceso. Autoficción en las novelas de Bayly.

*sobradito eres, huevón, sal de acá, flaco rosquete, programa  
de mierda carajo,  
bien hecho que fracasaste en Miami Bayly*

Los personajes anónimos murmuran mientras el famoso Gabriel Barrios camina. Por un lado, allí, en una calle de la novela, se aparece el rostro reconocido que se proyectó hace unas noches en la pantalla y forma ya parte de lo cotidiano. El protagonista de *La noche es virgen* viene desde ese pasado complejo, compuesto por la rutina de sentarse a mirar la televisión. Los demás personajes reaccionan frente a esa presencia y actúan como telespectadores activos que irrumpen en el recorrido de Barrios. Se pone en práctica un sistema comunicativo que instala como referente común un programa de televisión. Opera, en cierto modo:

“toda imagen (visual, sonora) es la manifestación de una energía, de una potencia desconocida, el descubrimiento de la persistencia retiniana sería mucho más que la percepción de un retraso (la huella de la imagen en la retina), es el descubrimiento de una detención-de-la-imagen, lo que nos habla del desencadenamiento, de ese «tiempo que no se detiene» de Rodin, es decir, del tiempo intensivo de la clarividencia humana.”<sup>197</sup>

Introducimos este capítulo apoyados en la propuesta de Virilio. Cada encuentro entre los protagonistas, Gabriel Barrios o Jaime Baylys, con los desconocidos, aparece como un descubrimiento que actualiza otro momento que ocurrió en la emisión del programa. La percepción activa el recuerdo de lo que se originó en la pantalla de televisión. Ese “tiempo que no se detiene” apela a lo eventual y efímero de la vivencia inmediata y, simultáneamente, es un registro que queda en esa memoria colectiva de los televidentes que se expresa en los diálogos con los protagonistas.

En esta parte de la investigación, nos proponemos analizar ambas novelas a partir de la intervención del dispositivo televisión. Analizamos las relaciones entre la imagen que se proyecta en la pantalla y las escenas de encuentros o desencuentros con diferentes personajes. En conexión con lo anterior, organizamos nuestra reflexión para estudiar las

---

<sup>197</sup> Virilio, Paul. *La máquina de la visión*. Versión virtual en <http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/libreria/Virilio-Maquinadelavision.pdf>

relaciones entre el discurso de la novela y la intromisión de lo que se denomina narrativas mediáticas. Además, y como uno de los efectos de la televisión en las novelas, asumimos la confusión entre autor, protagonista y narrador que se exponen en las novelas analizadas. Recurrimos, por lo tanto, a las reflexiones sobre autobiografía y, sobre todo, al concepto de autoficción.

Las relaciones entre el autor, las voces narradoras y los protagonistas que Bayly presenta en sus novelas se relacionan con la imagen televisiva que proyecta el animador Jaime Bayly. Revisamos, entonces, algunas escenas en las novelas analizadas, para conectarlas con las propuestas teóricas que han abordado las complejas relaciones entre el nivel lo real, autor, y las versiones textuales, expresadas en las novelas, donde habitan las figuras del narrador y protagonista. Nos proponemos, por lo tanto, instalar el concepto de autoficción (ya abordado en la presentación de esta tesis), para explicar el funcionamiento en la narrativa de Bayly y así explicar el funcionamiento ambiguo de la relación entre autor, narrador y protagonista.

El análisis se conecta con las propuestas sobre los efectos de la imagen televisiva en la construcción de la comunidad de telespectadores “de papel”, presentes en las novelas estudiadas, en las conexiones entre los protagonistas y los demás personajes que, a su vez, pertenecen a estas comunidades de consumidores de televisión. Por ejemplo, en el contexto del epígrafe, la aparición de Barrios provoca una serie de verbalizaciones. La mayoría son agresiones y ofensas. En otras escenas, elogios y comentarios positivos salen desde los encuentros con la comunidad de televidentes. Con esta reacción, se instala la cercanía, el conocimiento cotidiano, una especie de confianza que provoca la presencia diaria en la televisión de nuestros protagonistas.

En la escena del epígrafe, los demás personajes humanizan al que miraron en ese artefacto extraordinario, y diario, llamado televisión. El presente se extiende, queda depositado en los registros de la tecnología de la comunicación y alcanza dimensiones de eternidad, forma memoria colectiva. De alguna manera, se exhibe una confusión, o síntesis, de tiempos, personalidades, identidades y pactos comunicativos. También se

ratifica la propuesta sobre la realidadficción que se exhibe en esta escena, y en la narrativa Bayly. Propone, Josefina Ludmer que

“el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad.”<sup>198</sup>(p. 3)

La noción de realidadficción que exhibe el protagonista al habitar en medios de comunicación y en las páginas de su narrativa. En este sentido, el fragmento del epígrafe sintetiza lo que ha llegado a llamarse las literaturas postautónomas.

Exponemos y analizamos las relaciones ambiguas que presentan los dos narradores y protagonistas de las novelas *La noche es virgen* y *El canalla sentimental* con el fenómeno tecnológico y social de la televisión, por un lado, y con sus identificaciones con las figuras de autor, narrador y protagonistas, propiedades de la teoría literaria, por el otro.

### **La televisión en la novela:**

El famoso, desde la pantalla, llega a las casas, se ofrece a la interpretación de los otros y después, en varios momentos de las novelas analizadas, sale de paseo, se convierte en un cuerpo expuesto. La comunidad de televidentes lo reconoce, lo vuelve a mirar. Se manifiesta la dimensión de lo éxtimo:

“según un juego de palabras que busca dar cuenta de las paradojas de esta novedad, que consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red” (p16)<sup>199</sup>.

Por un lado, el animador de televisión se expone y publica su intimidad en la pantalla y, por el otro, en la novela, esta conexión provoca la renovación de un pacto social que confunde lo íntimo con lo público. En *La noche es virgen*, Barrios se encuentra con otros y otras en directo, en ‘vivo’, como una presencia constantemente mediada por la tecnología. Sus confesiones declaran timidez, ansias de anonimato, una intensa misantropía, pero por el otro, las reacciones de la población televidente funcionan como si se comunicara con “el niño terrible de la televisión”. Se sugiere, entonces, una readaptación o

---

<sup>198</sup> Ludmer, Josefina (). *Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura*. Versión virtual en <https://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>

<sup>199</sup> Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. FCE, Buenos Aires.

continuación de la matriz fantástica de la literatura del ‘doble’<sup>200</sup>. Todos, protagonista y comparsa, son, al mismo tiempo, personajes en esta novela. La combinación de figura y espectadores es una constante en la conformación de las escenas donde un protagonista es el resultado de un panorama cultural inevitable que también habla de los otros, masa o pueblo, sociedad de mercado. En las narraciones de Bayly se exponen comunidades que participan, por ejemplo, en códigos comunes y en posiciones que se construyen en relación con la televisión. Ambas figuras, anónimos y el protagonista, aparecen activamente, expresados y se enuncian, y denuncian, retratos, breves y casi banales, de los sujetos que habitan esta novela.<sup>201</sup>

Según los recorridos del narrador y protagonista, esta tensión se instala en esa doble condición punzante que se diseña entre los roles de animador de televisión e individuo que se expresa en el lenguaje de la narrativa. Se está, de alguna manera, apreciando el retrato de un protagonista que se expone, cuando está solo, aunque rodeado de otros transeúntes, y cuando debe responder a las voces, y presencias, de los demás. La formación doble, y contradictoria o paradójica, secreta y pública, falsa y fingida del protagonista se diseña a partir de la existencia del invento llamado televisión. También expone una especie de teoría práctica acerca de los efectos, importancia y relaciones entre mass media, personajes, discursos y la exposición estética y ética de esta convivencia más o menos reciente que pone a los individuos frente a objetos que proyectan imágenes y sonidos de otros sujetos. En este caso, del animador de televisión Gabriel Barrios.

“y entonces yo sonriendo así medio cachaciento le digo *¿por qué te ha afectado tanto mi programa anoche, mamá?*, y ella superelegante con su vestidito celeste y sus zapatitos blancos y su collarín de perlas, me dice *por la barbaridad que dijiste anoche, gabriel, me has hecho sentir muy avergonzada de tí*” (p.127)

O cuando relata Baylys, en *El canalla sentimental*:

---

<sup>200</sup> Resulta más o menos inusual imaginar que la dinámica fantástica del doble no solo pertenece al registro de la imaginación, sino que está en el interior de toda vivencia humana, pensada o expresada. Bajtín avisa: “la parodia es la creación de un doble destronado; por eso la parodia es *ambivalente*” (Baj. PPD, 224) y, de nuevo, Bayly consagra esa dimensión doble cuando organiza su novela a partir de la imagen del personaje televisivo en la trama que organiza la interacción con los otros personajes y hacia la comunidad lectora. Los archivos de youtube están ahí, también.

<sup>201</sup> Se propone la lectura de las propuestas y fundamentos de Michel Maffesoli en *Iconologías. Nuestras idolatrías postmodernas*, anotada en la bibliografía final.

“desde que fui a Barcelona y me di un beso televisado con mi amigo Boris Izaguirre, cuando Boris todavía estaba soltero y no se había casado con Rubén. En aquella ocasión, mi madre, avergonzada por la enervante y despiadada repetición del beso en cámara lenta en los noticieros de la televisión peruana (ceremonia que era acompañada por un coro de curas y psicólogos que advertían del daño irreparable que ese beso causaría a la juventud), y humillada por los comentarios escandalizados de sus amigas santurronas, se declaró de luto profundo (y así me lo comunicó en un escueto correo electrónico),” (p.35)

Las dos citas anteriores dan cuenta del espacio íntimo intervenido por la presencia mediática del narrador-protagonista. En ambas, la madre cuestiona a su hijo. La pantalla proyecta imágenes que no solo entran en los hogares, también intervienen en las relaciones intersubjetivas. Tanto el joven como el adulto, Barrios y Baylys, reciben críticas de su madre y así se exponen temas polémicos. En el primer caso, el joven animador había cuestionado a la figura del Papa y de la institución de la iglesia. En el segundo, el registro televisivo del beso con el animador y escritor venezolano español, Boris Izaguirre, provoca la reacción de la madre. En este caso, interpretamos que la televisión funciona como dispositivo que transforma las relaciones íntimas, madre e hijo, con eso dan cuenta de una discursividad moral que diseña conflictos en el seno familiar. Agregamos, además, que este es un ejemplo clarificador de lo que investigamos como problemática teórica entre autor, narrador y personaje, tema que iremos desarrollando en este capítulo. La escena del beso que relata el narrador Baylys cuenta con varios registros en internet.<sup>202</sup> Con este episodio, se activa la necesidad de recurrir al concepto de autoficción.

La tensión, una más de las tensiones, se instala apenas se va exponiendo la condición de personaje público, el tipo de papel que cumple y los juicios que se escuchan y son una reaparición del coro, habitante de las piezas dramáticas más clásicas y en la banda sonora de las vivencias más o menos colectivas de los siglos veinte y veintiuno. Las voces de los comentarios de los otros y de lo que siente el narrador frente a esas intervenciones son registradas y cuestionadas por las confesiones los narradores Barrios y Baylys. Estos narradores reúnen esas dos expresiones que acostumbra a hacer el lenguaje: la palabra hablada por los otros es expuesta, comentada y narrada, publicada y criticada ácidamente

---

<sup>202</sup> Bayly (2015) entrevista a Izaguirre <https://www.youtube.com/watch?v=YhqPAZcawnI> y en el 2016, recuerdan el episodio del beso <https://www.youtube.com/watch?v=sAnKs-7eOx0>

<sup>202</sup> En *Caosmosis*, desarrolla la heterogeneidad de componentes

por un narrador que persiste, según nuestra investigación, en las estrategias de la autoficción.

La televisión es un objeto complejo, provoca diversas reacciones, es un concepto polifónico, en cierto modo. Según las afirmaciones de Guattari, también participa en la formación de la subjetividad psicológica:

“las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón de la subjetividad humana, no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes” (pp.14-15).<sup>203</sup>

Conectando con el epígrafe nuevamente, el protagonista cita lo que afirma una voz que viene desde la “penumbra”, luego expresa

“y yo sigo caminando en apariencia tranquilizo pero en el fondo hirviendo de rabia” (116).

“Tras los saludos y las bromas previsibles, pues todos me reconocen de la televisión y se sorprenden de verme allí sin traje ni corbata, con la barba crecida y la barriga menoscabada por la enfermedad” (p.153)<sup>204</sup>

La cita de Guattari permite reflexionar sobre la oposición entre esa rabia que describe Bayly y las conexiones sociales que se están exponiendo en sus narraciones. Por un lado, el rostro famoso del narrador y, en el otro extremo pero juntos en el espacio común de la calle, la voz anónima de otro transeúnte que arroja un juicio de crítica ácida, agresiva, descalifica, excluye, en ocasiones. En el diseño de la novela se intensifica esa especie de cultura de la crítica que excluye, discrimina, se adhiere a una práctica cultural y produce efectos, afecciones. La rabia y la apariencia de tranquilidad diseñan síntesis y, también, confesión. En cierto sentido, la lengua actúa, en la frase del narrador, como búsqueda de fraternidad. Hay sustrato emocional que se manifiesta con dolor y rencor, en Barrios, y un nivel más alegre en Baylys. En el joven de *La noche es virgen* paralelamente resuena la expresión de rabia, fingimiento y funcionamiento dentro de la trama y, también, se lanza un

---

<sup>203</sup> En *Caosmosis*, desarrolla la heterogeneidad de componentes que diseñan al sujeto. “1) componentes semiológicos significantes manifestados a través de la familia, la educación, el ambiente, la religión, el arte, el deporte...; 2) elementos fabricados por la industria de los medios de comunicación, del cine, etc., 3) dimensiones semiológicas a-significantes que ponen en juego máquinas informacionales de signos, funcionando paralelamente o con independencia del hecho de que producen o vehiculizan significaciones y denotaciones, y escapando, pues, a las axiomáticas propiamente lingüísticas”. (1996: 15)

<sup>204</sup> Todas las citas de las novelas analizadas se desprenden de

*La noche es virgen* (1997) Barcelona, Editorial Anagrama y

*El canalla sentimental* (2008) Versión virtual en <http://librosgay.blogspot.com/2009/07/jaime-bayly-el-canalla-sentimental.html>

mensaje a la comunidad lectora donde se sugiere la posibilidad de comprensión. Se instala la dinámica afectiva, en esos contactos entre protagonista y anónimos, televidentes. Además de ponerse en práctica lo que desarrollamos más adelante, a decir, el mito de la cercanía que provoca el mensaje televisivo.

Las narraciones de Bayly se diseñan con niveles de honestidad que, según nuestro análisis, se conectan con la aparente transparencia que ofrece la televisión. Cabe la posibilidad de imaginar que es un discurso que cumple con una de las funciones más básicas de la expresión estética, propiedad de la lírica, expresar sentimientos, imágenes, en este caso diseñadas por la forma de la narrativa, pero en definitiva, una exhibición que busca complicidad.

### **Efectos de la pantalla en la novela:**

La relación entre los protagonistas y los demás personajes se forma con la presencia la televisión, como objeto que produce imágenes, diseña reacciones y se integra en la aventura narrativa. En cierto modo, se pone en los actos narrados lo que Gerard Imbert, en el 2010 expone, citando a Eco cuando desarrolla y propone, en 1983, la llegada de la neotelevisión y una fase siguiente, actual, denominada postelevisión:

“Umberto Eco, en su artículo “La transparencia perdida”, hablaba de *neo-televisión* para referirse a una televisión que se hace más participativa, más lúdica pero, sobre todo, que integra a su dispositivo la vivencia cotidiana. Con esto el yo del espectador irrumpe en su discurso. En los años 90, con la aparición de nuevos formatos (talk show, reality shows, juegos-concursos de nuevo cuño), esta tendencia se confirma.”<sup>205</sup>

En las novelas de Bayly, algunos personajes eventuales aparecen en encuentros fugaces con el protagonista, es decir, el espectador del programa de televisión que anima Gabriel Barrios o Jaime Baylys participa de la trama. Otros personajes, mucho más íntimos y cercanos, también se contactan con cierta disposición anímica y comunicativa, cercana y más o menos íntima, a partir de ese conocimiento previo que se adquiere en el rol de espectador de televisión.<sup>206</sup> La imagen que expulsa la pantalla dirige la dinámica

---

<sup>205</sup> Revisar, en el blog del autor, Imbert, Girard (2010). “La televisión como juego de identidades prestadas” en <http://gerardimbert.blogspot.com/2011/01/la-television-como-juego-de-identidades.html>.

<sup>206</sup> Resultan aclaradoras las propuestas sobre la comunicación de masas, y el rol de los consumidores, en Thompson, John (1998). *Los media y la modernidad*. Barcelona, Paidós.

comunicativa, se integra, siguiendo la cita de Guattari, como una de las tres máquinas que diseñan al sujeto. También la televisión dialoga con las dinámicas desplegadas en los espectáculos televisivos y llega de nuevo a las palabras que diseñan el contacto comunicativo. Cuando los otros reconocen a Barrios o a Baylys, se acercan, irrumpen en el recorrido del protagonista,

Se instala, en estos encuentros, una dinámica ambigua en cuanto a la identidad, o identificaciones, de Barrios o Baylys. Después, como suele suceder, si esta conexión permanece, los roles se empiezan a acercar a la intimidad, es decir, las confesiones y conversaciones se personalizan, se alejan de los discursos laborales, de la repetición de actos rutinarios, evaden exposiciones sobre temas públicos, neutros. A pesar de las exclamaciones críticas que evidencian la aparición de un espacio común donde lo público y lo íntimo se conectan, el rol de animador de televisión mantiene su presencia, ocupa las declaraciones de los demás personajes, de manera dialogada con los niveles y actividades que entran en la categoría de la intimidad. Propone Imbert, al referirse a los efectos de lo íntimo como uno de los elementos funcionales principales de la televisión, propone

“¿que la televisión de la intimidad se ha erigido en modalidad catódica de la confesión católica! A la par que rehabilita lo subjetivo (lo sensible, el decir íntimo), frente a la objetivación excesiva de otros discursos públicos, no deja por otra parte de hacer peligrar gravemente la dignidad del sujeto y el equilibrio difícil, complejo, entre publicidad y secreto, entre el reino de lo visible y la parte invisible, entre la parte "divina" (eufórica) del mito comunicativo y su parte maldita...”<sup>207</sup> (1999:10).

El narrador resume actos individuales y realizados en complicidad con otros que, también, forman parte de ritos colectivos, más o menos banales que, al mismo tiempo, cuestionan o escandalizan a esa tradición que, hasta hace un par de décadas, creía que existía una sola moralidad, obviamente inventada o, por lo menos, vigilada e impuesta solo por ellos:

“Las acusaciones más frecuentes inciden en valoraciones morales «manipuladores», «indignos», «obscenos», «hipócritas», «ofensivos»... o estéticas «horteras», «de mal gusto», «sensibleros»... Algunos de estos críticos no han dudado en hablar de «telebasura»...”<sup>208</sup>

<sup>207</sup> En *La hipervisibilidad televisiva: Nuevos imaginarios / nuevos rituales comunicativos*, obtenido en <http://www.um.es/tic/LECTURAS%20FCI-II/FCI-II%20tema2textocomplementario2.pdf>.

<sup>208</sup> Castañares, Wenceslao. *Nuevas formas de ver, nuevas formas de ser: el hiperrealismo televisivo* en Revista de Occidente, Madrid, 1995.

Agrega Castañares:

“aspectos positivos: presentación de una realidad frecuentemente ocultada, descubrimiento de la verdad de hechos nunca aclarados, asunción de funciones públicas que otras instituciones no pueden asumir, legitimidad del recurso a los sentimientos como medio de relación y conocimiento entre los individuos, etc.” (1995:108).

A pesar de que estas afirmaciones tienen casi veinte años, y se refieren a los programas de televisión llamados reality show, se puede conectar, con fluidez, a las apariciones de actividades y pensamientos del protagonista, y narrador, de ahí muchos de los juicios que han provocado las novelas de Bayly. Por un lado, entonces, la intimidad queda expuesta y, simultáneamente, se presenta un tipo de protagonista, que se arriesga al exponerse al juicio público, hace declaraciones que complican esa relación entre ‘publicidad y secreto’. Se expone esta situación incluyendo las deliberadas coincidencias con lo biográfico del animador y protagonista que también se construye con los mensajes televisivos que son nombrados en *La noche es virgen*.

Algunos diálogos y episodios de la novela forman el efecto cercanía, cotidianidad, reconocimiento, es decir, de cierta manera, se sugiere que está funcionando, aquí, la propuesta de Ludmer acerca de las narrativas postautónomas. Para acceder a los guiños, a los efectos realistas, es decir, confusión con los factores virtuales, la figura del animador Jaime Bayly, Barrios y Baylys en las novelas, es conocido a través de la televisión, se exhibe y, con eso, se convierte en personaje que mantiene adherida la imagen televisiva del autor. La ambigüedad acentúa su actuación y pone en duda la identidad única a partir de la presencia múltiple que se diseña entre imagen y los discursos de televisión, y el protagonista que transita por calles limeñas en el espacio de la novela.

En cierto modo, la transparencia de la intimidad se impone en la narración y, al igual que la oferta de la neotelevisión y postelevisión, con esto se acentúa la crisis de la noción de identidad del sujeto, se masifica haciéndose pública. Se sugiere pluralidad de identidades, inestables y contradictorias. Bayly, su sola presencia televisiva, al entrar en las novelas, hace convivir seres de plasma con seres de papel y ambas son presencias inventadas o creadas por una figura autorial que simultáneamente expone todos estos roles, identidades varias. Se debe agregar, para continuar, la inclusión, en la novela, de la imagen

extraliteraria del autor. Estos diferentes niveles de sujeto se exponen, confiesan, desnudan su intimidad y, al mismo tiempo, sugieren lo que Martha Cecilia Castaño explica:

“así como construcción simbólica, la identidad es relacional, dinámica, móvil, un conjunto de repertorios culturales interiorizados que permiten demarcar las fronteras y distinguirse de los demás, de los otros. Un individuo sólo es lo que es a partir de su relación con lo otro (Maffesoli, 2002). Hay una posibilidad de apertura de los sujetos sociales al mundo. Maffesoli parte de la noción de lo cotidiano como lugar en el que se juega la relación con los otros, en una particular alteridad.” (p.116)<sup>209</sup>

Lo íntimo y lo público dispersan la frontera que separaba estas dos dimensiones heredadas de la modernidad. Se sugiere, así, que las figuras del narrador y protagonista, el animador de televisión y el autor habitan en la movilidad, en los repertorios culturales y especialmente en las relaciones con los otros. La identidad establece conexiones que la hacen móvil, inestable, funcional al tipo de vínculo. En este sentido, un rasgo común entre Barrios y Baylys es la transparencia al exhibir actos o pensamientos que refieren a registros de intimidad y secretos que llevan al escándalo, a la provocación.

El narrador se está exhibiendo, como testigo y participante, en actos que se dedican al elogio constante de prácticas transgresoras. El narrador resume, exalta y con eso convierte el relato en una cadena de provocaciones que se asumen como signos y marcas productoras de efectos dirigidos, como suele suceder, a lectores cómplices, críticos, complacientes, potenciales enemigos, a nivel discursivo. Las drogas, la sexualidad, las expresiones de desprecio y rabia, ataques a las figuras representantes de la iglesia, elogios al poder del dinero en función del control sobre la clase elite limeña, declaraciones de dolor, desamparo, nostalgias y, así, todo esto instala otra de las tensiones destacadas porque son ofensas directas que conviven fluidamente con expresiones más o menos líricas de fragilidad, ternura, los grados de la felicidad. Entonces, relata el protagonista:

“solíamos fumar harta marihuana” (p.13); “y chequeo desde el carro si hay algún chiquillo guapo dando vueltas por ahí” (p.63) “ya les cuento de la rica coca más adelante” (p.33); “cómo extraño esas épocas tan dulces. ahora soy un hombre sano. no fumo, no me emborracho, no jalo coca, ni siquiera me la corro porque después no tengo sueños eróticos” (p.49); “me acuerdo de ti y me emociono, mariano. y te extraño. y tengo ganas de ir a verte a donde carajo estés.” (p.86); “y pienso *mariano de mis amores, mi romeo, ahora me siento julieta aquí en el piso doce y tú mirándome desde el malecón infecto*” (p.125); “y eso es lo rico de trabajar en la televisión y ganar algo de plata: que uno puede jugar a dios con estos pitucos limeños y hacerlos bailar y tirar ahí delante de ti.”

---

<sup>209</sup> Castaño, Martha Cecilia (2012). *Una aproximación a Michel Maffesoli*. Versión digital <http://www.funlam.edu.co/revistas/index.php/RCCS/article/viewFile/494/468>

(p.170); “no llores, gabriel. las lágrimas, cuando estás armado, saben feo. son amargas. chupo mis lágrimas amargas mientras el taxi avanza lenta y ruidosamente camino al malecón.” (p.189)

En este listado, relatos del joven Barrios, se encuentran, tal vez como eco o premonición, los componentes íntimos que se harán públicos en la televisión de los reality shows y en esos diálogos llamados talk show. El lenguaje compuesto por jerga generacional, y de hábitos, conforma comunidad de lectores, por ejemplo. Es decir, se compone una relación de identificaciones varias entre jóvenes que consumen drogas, buscan y encuentran placer sexual, ven en el televisor al autor y, probablemente, confunden novela y pantalla. Según François Jost,

“Lo que se denomina pomposamente "tele-realidad" o "reality show" va al encuentro de la aspiración siempre creciente de cada uno de pensarse como actor de su cotidianeidad, y de la del telespectador que desea no solamente disfrutar de su posición de observador, sino reencontrar además en la vida de otros los esquemas narrativos que lo conmueven ordinariamente en la ficción.”<sup>210</sup>

La larga confesión, género que predomina en *La noche es virgen* y *En el canalla sentimental*, relata escenas que, de cierto modo, forman una larga trama que aparenta transparencia de la intimidad de sus protagonistas y arrastra al olvido de que se está frente a una escritura de ficción. Según François Jost, al investigar el mensaje televisivo de los ‘discursos de realidad’, propone “tres etapas de la mediación de lo cotidiano”,

“La ilusión de que la televisión transmite lo cotidiano dando a ver la cotidianeidad es indisoluble del rol conferido al testimonio”<sup>211</sup>.

Las etapas que propone son: *el relato en primera persona; el fingimiento escénico; la reducción del ser al parecer*. Los protagonistas Barrios y Baylys presentan etapas del recorrido, organizan esa exposición desde su mirada individual y despliega detalles íntimos, lo que piensan y lo que ven, lo que experimentan. Con esto, adhiriendo las propuestas de Jost, se produce la

“capacidad de *fingir* lo real, el relato en primera persona provoca en el lector el sentimiento de encontrarse frente a una historia vivida, la esté leyendo o escuchando.”

---

<sup>210</sup> Jost, François (2003). *La cotidianeidad como modelo de la realidad televisiva*. Versión digital <http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/375/La%20cotidianeidad%20como%20modelo.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (no se indica el número de página en la versión digital.)

<sup>211</sup> *Ibidem*.

Se agrega, con cierta agilidad, la figura televisiva, un mundo paralelo a la novela, del animador que aparece cada noche en la pantalla. Se intensifica, entonces, la fuerza de la confusión que se diseña en la novela y lleva a cabo a través de esta inaudita utilización de la primera persona. Y el tratamiento de los referentes. Las resonancias de simulacros hablan en la cita de Jost. Nosotros encontramos, en esta propuesta sobre el funcionamiento de esta ‘mediación de lo cotidiano’ una conexión con lo que desarrollaremos, más tarde, a partir de la autoficción, donde autor, narrador y protagonistas presentan coincidencias, levemente nominales y con muchos datos referenciales, que en el caso de Bayly se complejizan a partir de su presencia autorial en las pantallas y de cómo esas apariciones en la televisión participan en la creación novelística. Destacamos, por ahora, el carácter testimonial que gravita en ambas novelas analizadas y la importancia de datos y descripciones que se instalan en lo cotidiano, alimentado por referencias y elementos extratextuales, especialmente la televisión.

Destacan, en este sentido, las referencias a modas, marcas publicitadas, actores o cantantes, es decir, el discurso televisivo construye referentes y se alimenta de ellos. Se expone, entonces, una especie de dialogía e interdiscursividad que, aquí, comprendemos con el concepto de literaturas postautónomas. La referencialidad televisiva actúa en las novelas de Bayly.

En relación a la puesta en escena, Jost defiende que, en la televisión, se diseña un programa de reality que logra hacer olvidar que ahí está funcionando la representación, el invento, la figura de un autor, guiones, el sistema empresarial que construye el espectáculo: “Tal representación tiende a transfigurar al anónimo en estrella de un día: él es el centro hacia el cual convergen todas las miradas, aquél o aquélla del que se transpone su vida a la pantalla... Estamos bien lejos de la situación del documental que transformaba al entrevistado en objeto de investigación, antes que en protagonista.”<sup>212</sup> (3)

En el caso de las novelas de Bayly, tanto el narrador como los personajes más cercanos se convierten en figuras centrales de una historia breve que destaca lo individual. La historia es una aventura amorosa de encuentro, idilio, distancia y final melodramático. La historia de Baylys aparece como relatos de una serie de encuentros y reencuentros en

---

<sup>212</sup> Ibid.

diferentes lugares y en diferentes vínculos, puras vidas íntimas. Entonces, se alcanza a ver que, según la organización de los actos como continuo que se va acercando al final triste, Barrios, y simplemente solitario el otro, Baylys. Se puede apreciar que el enfoque central, de expresión testimonial, es la figura del narrador, y protagonista de una permanente exhibición de actos ejecutados en el reino de lo individual, propiedad de la posmodernidad, del capitalismo tardío. El individuo aparece en relieve y, gracias a la fuerza de la referencialidad biográfica, seduce y provoca la confusión entre ficción y autobiografía. Se propone, en los estudios de la autoficción, la noción de autobiografía novelada. Lo desarrollamos más adelante.

Por último, en cuanto a la relación entre ser y parecer, Jost plantea que

“es necesario inventar una fórmula que reúna el deseo de exhibicionismo/voyeurismo con la penetración de una intimidad vivida – y no solamente fingida o reactuada (...) la promesa esencial de *Big Brother* es por sobre todo la de expulsar el *fingimiento*, que está en el corazón de la paradoja del actor. En lugar de jugar un rol, los protagonistas de este programa ¡*serían* ellos mismos!”<sup>213</sup>

Se destacan estas afirmaciones ya que el relato de Gabriel Barrios se mueve en la perspectiva permanente, y simultánea, de un voyeur, con fases de flâneur, que, también, se exhibe ante la comunidad lectora, con impudicia y con descaro que probablemente encuentra el efecto de la provocación. La combinación entre ver y mostrarse organiza, a modo de tensión continua, la novela de Bayly y se integra, otra vez, a la forma ambivalente que diseña otra de las tensiones que identificamos. También se expone con intensidad la confusión entre rol, de actor social, y la identidad personal, por lo tanto, se atenúa esa frontera.

“El estremecimiento último viene de la confusión del Yo-Origen real y del Yo-Origen ficticio. El "buen" programa televisivo es aquél que confunde visualmente el gesto y la cosa.”<sup>214</sup> (4)

De manera clara, la exposición del protagonista es permanentemente doble. Habita, simultánea e insistentemente, en dos espacios paralelos. En un lado, está la imagen que proyecta porque viene de un lugar, o estímulo, que es un medio de comunicación dirigido a la doble recepción que forman la audición y visión. El otro, el de los encuentros y/o enfrentamientos, recorre las calles, pacta diálogos, se encuentra con más personajes. Esto diseña confusión. Las reacciones verbales del personaje, para esa serie de encuentros con

---

<sup>213</sup> Ibid.

<sup>214</sup> ibid.

otros y otras, se expresan con predominio de amabilidad, algo de falsedad, toques fuertes de cinismo y fingimiento,<sup>215</sup> por un lado. Por el otro, directamente dirigido a la comunidad lectora, Gabriel utiliza un lenguaje agresivo, desprecia, ofende, acusa con groserías, denuncia, se lamenta y se queja permanentemente acerca de esos otros que lo acompañan en alguna secuencia breve. Habla con los otros personajes y se dirige, dialoga, interpela a los lectores. Baylys hace lo mismo, pero utiliza otro tono, cuenta aventuras matizadas por la banalidad, por la alegría.

### **Una reflexión bajtiniana y lo éxtimo:**

“Bajtin, en su *Teoría y estética de la novela*: La palabra vive, en la frontera, entre su contexto y el contexto ajeno. Tiene así doble vida... doble vida tiene también la réplica. Es decir, que en todos los dominios de la vida de la palabra —y no hemos de olvidar que la cultura es discurso... vínculo social— hay una doble vida, el propio contexto y el contexto ajeno.”<sup>216</sup> Continúa Zavala “Y si según Bajtin todo enunciado presupone un otro, un tercero diferido en un futuro, entonces la constitución del sujeto y el tráfico del lenguaje en el circuito social son "fronterizos", lo cual no es otra sino una manera de reacentuar la exotopía del sujeto y la dialogía del intercambio social.”

En las novelas analizadas, el lugar del otro, lector y televidente, es convocado permanentemente, es una entidad protagónica en el discurso y en la trama. Se está diseñando un territorio fronterizo donde los roles de emisor y receptor adquieren la movilidad e interacción, expresada por el narrador y abierta a la confusión. Cuando se dirige al lector, por ejemplo, está incluyendo a ese otro en la narración, sugiere complicidad y diálogo. Por un lado, expresa y, por otro, oculta. La interacción, evidencia de diálogo, o apelación permanente, forma a la novela y adquiere esa condición bajtiniana que alude a la caída de las fronteras entre sujetos,

“El *yo* se esconde en el *otro* y el los *otros*, quiere ser únicamente otro para otros, entrar hasta el fin en el mundo de los otros como otro, desembarazarse del peso del único *yo* en el mundo (*yo para mí*)” (p.369)<sup>217</sup>

---

<sup>215</sup> Pessoa, Fernando: “*El poeta es un fingidor que finge constantemente, / que hasta finge que es dolor, el dolor que en verdad siente.*”

<sup>216</sup> Zavala, Iris (1996). *Escribir desde la frontera*. En <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/iris-zavala.htm>

<sup>217</sup> Bajtín, Mijaíl (1979). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo xxi. Es recomendable revisar el abordaje de la problemática del yo y los otros en el artículo de: Zoppi-Fontana, Mónica (1997). *El otro del personaje: enunciación, exterioridad y discurso*. Versión digital [http://www.buap.mx/portal\\_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/36/1/243-258.pdf](http://www.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/36/1/243-258.pdf)

A través de la escritura, los lectores, esos otros, pueden acceder a los discursos silenciados y pensados, también, mientras expone los diálogos con otros personajes en interacción. Se conocen esos dos discursos que, en ocasiones, se muestran contradictorios, pero solamente frente a la mirada de los lectores. La confesión, en estos casos, es el tipo de discurso que predomina y va dirigido directa y privilegiadamente hacia los lectores. La relación que propone la voz narradora se manifiesta como pacto de complicidad, cierta búsqueda de comprensión e incluso con el riesgo del rechazo. En este sentido, se instalan distancias entre la relación con televidentes y la relación con lectores. Por lo tanto, la narrativa de Bayly, y específicamente las dos novelas analizadas, pone a la literatura en el lugar de la confesión, crítica, padecimiento, denuncia y exposición de intimidad. En esta línea, Paula Sibilía propone el concepto de éxtimo:

“según un juego de palabras que busca dar cuenta de las paradojas de esta novedad, que consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la red” (p.16)<sup>218</sup>

Se exhibe sin pudores a través de un lenguaje prosaico, cotidiano, que privilegia la ilusión de cercanía. Cual emisión televisiva de reality show, la cámara sigue siendo dirigida por el sistema productivo, llamado autor en este caso. También se podrían aplicar, con velocidad, las propuestas de Bajtín acerca del funcionamiento de la extraposición, dependiente de la mirada de los otros, construida por el yo a partir del diálogo con los otros. Parecido al formato de espectáculo de la realidad, los telespectadores se enteran de actos, discursos y monólogos mientras los otros sujetos, que actúan a ser reales, no saben. En síntesis, la novela de Bayly sigue dinámicas y estrategias provenientes del sistema televisivo de los últimos años. El espectro que expulsa la pantalla de televisión, en la novela, viene del aparato, transita en las calles, entra y sale de lugares públicos. El personaje novelístico es tratado por los otros a partir de su oficio de personaje televisivo. Las preguntas sobre el sujeto, entonces, se acercan a la complejidad. Por un lado, el oficio y rol social, por el otro, el tipo de contacto y pacto comunicativo, común, entre este sujeto y los personajes que encuentra en su recorrido. Ahí actúa y se propone un vínculo donde el protagonista se instala en cada escena, encuentro entre famoso con anónimos.

---

<sup>218</sup> Sibilía, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. F.C.E., Buenos Aires.

El protagonista, además de aparecer como imagen que, a partir de la inmediatez y la cercanía, propone un funcionamiento específico del nivel referencial. El rostro que se exhibe en la pantalla se convierte también en parte de las palabras que se intercambian en los ritos cotidianos. Para analizar estos encuentros, nuevamente, aparece la figura de Bajtín y flota sobre esta reflexión la pregunta acerca de la condición de la voz. Es decir, el mensaje forma parte del sujeto de enunciación y adquiere un sistema de funcionamiento que no se desconecta del lugar desde el que habla. En el caso de Barrios y Baylys, la pantalla es un sitio y, al mismo tiempo, se expande a los lugares y hogares de los televidentes. Su imagen, y lo que expresan sus discursos, además de contar con auditores candidatos a ser personajes, otras voces, sus palabras provocan reacciones, a mediano o largo plazo. La voz, entonces, no solo está compuesta de las palabras que enuncia sino que, por lo menos, también funcionan el tono y la imagen que dan forma a lo que se podría asumir como discurso que conglomerar identificaciones. Narradores y protagonistas de las novelas, aparecen primero como imagen, se pasean por lugares públicos, son reconocidos, los demás reaccionan y, en esos gestos, en ese tránsito que parte de lo público hasta llegar a exhibir intimidad, se compone un sistema comunicativo que da forma a las novelas analizadas, que dan forma a los programas televisivos, espectáculos de lo real. Arrojan pistas para llegar a comprender el protagonismo de los mass media en la existencia urbana latinoamericana del siglo veintiuno.

“El cuerpo no es algo autosuficiente sino que necesita del *otro*, necesita de su reconocimiento y de su acción formadora. Es sólo el cuerpo interior –la carne pesada- lo que se le da al hombre mismo, y el cuerpo exterior del otro apenas está planteado: el hombre tiene que crearlo de una manera activa.”<sup>219</sup> (p.52)

En el instante del encuentro con otro cuerpo, la recreación que hace ese otro, que también recrea al yo, activa una conexión exquisita en su instantaneidad y en el sistema de análisis que inaugura. A continuación, se registra una serie de frases directamente desprendidas de la novela:

“no quiero que algún cretino me pase la voz y me pregunte *oye, compadre, cuenta pues cómo fue que le dijiste loco al huevón de alan*, que te lo cuente alan, amiguito.” (p.15); “y el chiquillo me miró con cara de *ampay*, *ya te vi flaquito, bien que te gusta comer tu pescado*, y yo sonreí nomás como diciéndole *así es la vida, nene*,” (p.27); “escogiendo calles más tranquilas para no cruzarme con algún peatón revoltoso que me grite *oe, barrios, qué haces, compadre, cuenta pues cómo le*

---

<sup>219</sup> Bajtín, Mijaíl (1979). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo xxi.

*dijiste loco al huevón de alan. que-te-lo-cuente-la-concha-de-tu-madre, cariño*” (p.39); “y ella *pero está bacán tu programa, a veces lo veo y me cago de risa,*” (p.47); “ella me miró de nuevo y me dijo *qué tal, hijito, te felicito por tu programa,* pero me lo dijo así medio esquinada y avinagrada, o sea, sólo por cumplir, porque cualquier blanquiñoso payasón que tiene un programa de televisión en el Perú se convierte en protagonista popular (...) y la vieja me miró con su cara de bulldog recién atropellado por un íkarus en el zanjón y me dijo *la verdad que ya te pasas de malhablado en tu programa, hijito, y yo, conciliador, tiene razón, señora, a veces se me va la mano*” (pp.53-54); “con su carita de pendejo, como diciéndome *ya sé que eres bien pichanguero y bien rosquete, chico famoso de la tele.*” (p.68); “saludo a los náufragos que me pasan la voz, *¿y, barrios, cuándo me invitas a tu programa?* y yo *cuando quieras, hermano,* y por adentro, *cuando te hagas la cirugía plástica*” (p.70); “especialmente al flaquito pelucón (...) y me dice que tiene un proyecto para hacer un programa de televisión y yo le digo *genial, hermano, genial,* y él *¿cuándo podemos hablar, gabrielito?, ¿cuándo puedo presentarte mi proyecto?,* y yo *cuando quieras, hermano, llámame al canal el lunes por la mañana,*” (p.74); “escucho que uno le dice a otro *oye, compadre, chequea quién está ahí,* y yo me alejo un poquiton (...) *alucina, es barrios* (...) y en eso escucho *manya cómo baila, qué tal cabrito, baila como locaza el huevón,* y yo siento cómo el cuerpo se me va poniendo duro, se niega a seguir meciéndose con la música” (p.78); siento la mirada de los náufragos a mis espaldas, los siento hablando mal de mí (...) *alucina, compadre, el barrios se ha levantado al coquerazo ese de mariano lavalle*” (p.80); “*buenas, don Gabriel, y yo qué tal, huamán*” (p.83); “llegaron los negros de hogar en un camión viejísimo y descargaron el colchón (...) *chau, gabrielito, felicitaciones por tu programa*” (p.90); “los cambistas de dólares siempre son los primeros en pasarme la voz, en gritarme *hey, gabrielito, ¿verdad que te la estás cepillando a la fiorella?*”; “y me gritan *buenas, gabrielito, provecho, gabrielito*” (91); “no quiero que me reconozcan y me pasen la voz y me pregunten *¿quién va a tu programa, gabrielito?*” (p.95) “porque saben que soy medio atravesado y *mejor no le digas nada, hermano, ese flaco es recontratímido, en la televisión parece que se transforma, dicen que jala coca que da miedo antes de su programa*” (p.96); “y siento que la gente me mira y dice *manya, ahí va el atorrante de barrios,* y yo sigo apuradazo” (p.101); “y me pasan la voz por ahí, *hey, barrios, ven siéntate hermano, te invito un trago,* y yo me hago el tonto (...) *oye, barrios, bien chévere tu programa, hermanito, mi señora te ve todas las noches,* y después, ya con más confianza, *pero déjate de huevadas que antes era mejor tu programa, choche, antes en la parte política tirabas labia que daba miedo, ahora en la farándula como que no estás en tu tiro, en tu lote, y perdóname que te hable así, pero yo soy hípico a forro y recontrafranqueza, choche* (...) *pero déjate de huevadas, pues, barrios ¿es cierto o no es cierto que tienes tu calentado con el pocho noel?* (...) *sobradito eres, huevón, sal de acá, flaco rosquete, programa de mierda carajo, bien hecho que fracasaste en miami,*” (p.116) “y el cholo *qué tal, don gabriel, suerte en su programa* y yo *gracias, hermano, gracias,* y él *lo voy a estar viendo, ah, yo no me pierdo su programa* (...) y por supuesto el taxista y, *gabrielito, ¿quién va hoy a tu programa?* (porque a mí en lima me reconocen hasta los ciegos, ya estoy jodido de por vida en el Perú.)” (p.141); gran converse por supuesto entre el taxista y yo “desconcertados y cuchichean a mis espaldas, ya los escucho diciendo *ésa debe ser la pantalla de barrios, el muy pendejo se las da de playboy pero tú y yo sabemos que es una locaza conocido, pues, hijo*” (p.154); “y el cholón, era inevitable, *¿y, gabrielito, quién va hoy a tu programa?,* y yo *no, hoy es sábado, hoy no hay programa,* y como estoy fumadazo me sale una voz grave, machaza, y él, *claro, tienes razón, hoy no hay programa,*” (p.162); “y el mosaico *buenas, don gabriel, qué gusto de verlo,* y es que no hay como ser estrella de la tele cuando vas a un restaurante, siempre te dan a mejor mesa y te atienden con el debido respeto, y yo *qué tal, qué tal, don Ernesto,*” (p.163); y algunas hembras se ponen mironas porque *mira, patty, mira, ahí atrás, te juro que es gabriel barrios, te juro, patty, qué diferente se ve con anteojos, ¿no?*” (p.176); “mierda, hay tres o cuatro papanatas haciendo cola para mear, y por supuesto todos me reconocen y me meten letra y me hablan huevada y media, simiazos todos, y yo haciéndolos cagar de risa, porque delante de estos huevones me transformo y me convierto en el payasín de la televisión, hasta que por fin uno a uno

se van largando, *chau, gabrielito, pásate por mi mesa para tomarnos un trago y presentarte a mi hembra, y yo anda nomás, renacuajo, sigue tu camino*” (p.183)

Esta larga lista de charlas rápidas aparece intermediada por reflexiones del narrador acerca del otro y de sí mismo. La imagen cambia, se mueve entre la simpatía o el desprecio de la escena. El espacio público se impone y se instala en el ámbito urbano donde se intercambian servicios a cambio de dinero, se actualiza, como contexto de cada escena, el contrato social que ubica a los participantes en roles más o menos fijos, repitiendo un discurso prefabricado ya en los mensajes televisivos.

En la composición de la novela, según lo recién citado, las voces que se recopilan pertenecen a eventuales y anónimos, conocidos y desconocidos en encuentros cotidianos. Desde esas bocas llegan los ácidos y agresivos comentarios que expone, y se expone, en la voz del narrador. Es decir, se está frente a un conglomerado de vivencias, simultáneas, que se presentan como tensión. En palabras de Bajtín, estas voces que archiva, y comenta Gabriel con exceso de pasión, remiten a la noción de polifonía, es decir, varias voces llegan a habitar en la novela, diseñando conflictos que, en el caso de Bayly, solo ejercen presencia en la escritura, confesional y por eso cargada de impudicia, atrevimiento, polémica, proponiendo una especie de complicidad con quien lee. De ahí la dinámica de diálogo dramático, más específicamente melodramático donde se usan apelativos, interpelaciones frecuentes a la comunidad de lectores, y lectoras. En suma, las voces que hablan del protagonista instalan una tensión que posee al discurso del narrador, intensamente, como si se estuviera exponiendo una encuesta de opinión y el centro receptor de la visión de los otros es un protagonista condicionado, puesto en ese lugar, solo por habitar en el rol mediático, la fama.

### **Realidadficción y conexiones con la autoficción:**

Se está frente a un discurso ficcional, sin duda, se reconoce que el autor es un animador de televisión, aunque no coincida el nombre del personaje con la entidad real que escribió. Solo se sugiere a partir de la inicial del apellido Barrios, en un caso. En este sentido, se altera el pacto autobiográfico de Lejeune y, para el caso de Jaime Baylys, se acerca directamente a las propuestas sobre la coincidencia nominal entre el autor y el

protagonista, a decir de la autoficción. También se asume que una serie de datos biográficos forman parte de la estrategia y tradición literaria. Pero, a partir de la presencia de la televisión, en la novela, y en la vida laboral del autor, que se exhibe en la pantalla y en las páginas, la forma de la novela adquiere elementos del reality show, acentuando simulacro, confusión entre ser y parecer, entre personaje y autor, entre ver y ser visto, entre discurso de realidad y relato de ficción. Entre estos conceptos, no tan opuestos, se instala una tensión que no va a disolverse. Se consolida, entonces, la potente propuesta existencial que habla de las nuevas narrativas postautónomas:

“La literatura misma es uno de los hilos de la imaginación pública y por lo tanto tiene su mismo régimen de realidad: la realidadficción” (p.12)<sup>220</sup>

La serie de episodios donde Barrios y Baylys se conectan con el público que los ve en el televisor se confirma la aparición de la imaginación pública y, con esto, se expone el neologismo de la realidadficción.

El tema de la verosimilitud biográfica del discurso en primera persona que se despliega en la novela forma parte de la reflexión sobre la autoficción. La imagen del autor en la televisión provoca que la frontera entre los discursos de realidad y los discursos de ficción esté borrosa, se rescata, y se destaca, el impacto que ha llegado a provocar la aparición, y consolidación, de la televisión como tecnología, y empresa, productora de imágenes. Esa imagen transita en las páginas de *La noche es virgen*. Sin ser ni textual ni aferrado a la noción original, se puede considerar como una especie de aura benjaminiana que rodea al personaje y activa reacciones.

“El aura se desplazó de la obra hacia el artista, y ese brillo que todavía emana con tanto vigor de la figura del autor contagia la obra, aunque ésta sea cualquier cosa. Porque la firma –la “simple garantía del origen”, en palabras del ensayista- adquiere el poder de transformar cualquier cosa en una obra.”<sup>221</sup> (p.202)

Los televidentes comparten el espacio con el protagonista, pertenecen a una comunidad que, en la novela, reconocen a Gabriel y a Baylys, verbaliza sus opiniones. Diferentes oficios, nativos de la oligarquía limeña, de nuevo cuño tal vez, ya que han sido

---

<sup>220</sup> Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires.

<sup>221</sup> Sibilía, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. F.C.E., Buenos Aires.

formados por la televisión. En cierto modo, se plasma lo que François Jost, citado otra vez, desarrolla al proponer que

“Para construirse una identidad, es necesario un pasado en común, y esta necesidad es ley, más que los recuerdos reales.”<sup>222</sup>

En las novelas, Gabriel y Baylys llevan largo tiempo en la televisión, de ahí las conexiones con esas voces que lo rodean, elogian y enjuician, exponen la biografía televisiva del protagonista, instalan tensión, diseñan, de alguna manera, una aventura novelesca que, en este instante, resulta inevitable adjudicarle a su condición de famoso, y los discursos y acciones que ha realizado en la pantalla, la serie de relaciones que establece con los demás personajes. En cierto modo, rechazo y admiración, simpatía y desprecio. Los registros que pertenecían al mundo íntimo se expanden hasta los vínculos con esos desconocidos que son las imágenes de figuras que aparecen en la pantalla. Comparten referentes, se forma un conocimiento colectivo, televisivo y, al mismo tiempo, se instala la ambigüedad permanente de la doble identidad del presentador como persona que hace confesiones por escrito al convertirse en protagonista de sus novelas y exhibir el trato que recibe su imagen de personaje público en el rol de animador de televisión.

Adaptamos la propuesta de Ludmer respecto a las literaturas postautónomas y los efectos, por ejemplo, fragmentación, rapidez de las descripciones, la interrelación evidente entre literatura y política, y, permitámonos una cita extensa:

“Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’ y quedan afuera-adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero ‘realismo’, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún “género literario” injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc.) Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias”<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> Resulta interesante el lugar protagónico que ocupa la televisión para la construcción de identidades y participación según la defensa de Jost, François. *El simulacro del mundo*. En <http://es.scribd.com/doc/51140144/Francois-Jost-EI-simulacro-del-mundo>

<sup>223</sup> Ludmer, Josefina (2007). *Literaturas postautónomas 2.0*. Digital en <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>

Se expone, en las novelas, la imaginación pública como conexión entre televisión y literatura, ciudad y convivencia, en palabras de Ludmer. En la boca de los demás personajes, se enuncian constantemente juicios vinculados directamente con el factor entretenimiento, diversión, es decir, opiniones sobre la aparición televisiva vista como un elemento de los mensajes que rescata desde lo real, hace reír, provoca. La cuestión política o social ‘moderna’ está ausente, silenciada. Por el contrario, se expresa, también, con el uso de groserías, giros locales, códigos que resumen la mirada que se posa sobre la imagen pública de Barrios y Baylys, y practican la cercanía y la confianza que provoca tener, cada noche, a esos invitados en la pantalla del televisor. En este sentido, mientras los discursos de lo real, en esos años, en la Lima de Gabriel, hablaban de terrorismo, crisis, miedo, pesadillas, el joven animador confiesa sus íntimas aventuras. En ese panorama, se impone la presencia de los mass media relatados en la novela, proponiendo que la novela deviene de la televisión, su forma narrativa, y también dialoga con los mensajes televisivos para exhibir vidas privadas, íntimas en el caso de nuestros protagonistas. Insistimos, los discursos de la historia, de lo político institucional, de la violencia en el Perú de esos años solo se sugiere en estas novelas. El foco central de las narraciones de Bayly es el protagonista, la vida íntima, sus conexiones interpersonales, individuales.

### **Autoficción, lo íntimopúblico:**

*La noche es virgen* habita simultáneamente en dos espacios culturales, dos discursos que mantienen una especie de equilibrio, y tensión, y se expresan con el lenguaje de las narrativas televisivas en convivencia con el discurso de la prosa literaria. En las novelas de Bayly se forman filiaciones, velocidades, bandas sonoras, diálogos que adaptan al discurso de la entrevista, exhibiciones íntimas, narrativa melodramática. Es decir, las técnicas y discursos televisivos llegaron a la literatura.

En una clasificación que intenta reflexionar acerca del fenómeno mediático en la construcción de objetos literarios, el ensayista, y músico, Eloy Fernández Porta propone que hay dos grupos de escritores. Utiliza un criterio generacional para defender esa distinción y afirma que

“los primeros son escritores responsables y rigurosos, que prolongan una *herencia literaria* y escriben en términos de *alta cultura*; los segundos son autores *de la era de la televisión* que están

*influenciados por las audiovisuales, y que sólo serán considerados serios en la medida en que realicen algún gesto muy explícito de sumisión y reverencia a la cultura literaria oficial*<sup>224</sup> (p.23)

Bayly queda situado en los herederos de esa especie de doble influencia. El consumo de televisión en particular, y cultura mediática en general, diseñan sus novelas y, al mismo tiempo, se integra en otra tradición literaria, más o menos reciente, próxima a lo que podría entenderse como cultura literaria no oficial, popular, mass mediática, light, de best seller, masiva. Se confirma, así mismo, la provocación de adherencias y rechazos, juicios tajantes que descalifican o elogian. Otra tensión que despiertan las novelas de Bayly, detractores entusiastas, pocos defensores, es decir, sistemas de lectura e ideologías que se afectan. Tema que ya abordamos en capítulo uno, en la revisión bibliográfica de la crítica y comentarios sobre la narrativa de nuestro autor.

La televisión, ese invento del siglo veinte, se rodea de una serie de mitos como la transparencia, la cercanía, mostrar la realidad, una espontaneidad evidentemente sujeta a un guión.<sup>225</sup> En el caso Bayly, da forma a la novela y provoca efectos. Es la imagen y repertorio de palabras y actos que envuelven al narrador y convierten su condición de protagonista en una especie de psicopompo, un engendro que media entre varias voces, reúne espacios separados, es decir, borra las fronteras de lo público y privado, de lo real o ficcional, de lo verdadero o falso.

Se confirma que las fronteras entre lo íntimo, lo privado y lo público son niveles, o dimensiones, diseñados por la doble existencia de Gabriel Barrios y Jaime Baylys. Josefina Ludmer apunta directamente a la relación entre niveles que diseñan una de las tensiones fuertes en la orgánica de la novela:

“La subjetividad del tiempo cotidiano es privada y pública a la vez: el sujeto cotidiano es intimopúblico porque estoy compartiendo la experiencia con una cantidad de otros al mismo tiempo”<sup>226</sup> (p41)

---

<sup>224</sup> Fernández Porta, Eloy (2010). *After pop. La literatura de la implosión mediática*. Anagrama, Barcelona.

<sup>225</sup> Esta lista de mitos que forman parte funcional de la televisión resulta de las propuestas del pensador Gerard Imbert en su libro *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Gedisa Editorial, Barcelona, 2003.

<sup>226</sup> Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires.

La descripción detallada de las cuitas, dolores y situaciones de auto ridiculización exponen a los dos protagonistas y, en ocasiones, diseñan una serie de imágenes que coinciden con las apreciaciones y propuestas de la pensadora argentina. La presencia del autor en la televisión, sus discursos sobre sí mismo y la serie de declaraciones en la novela ponen en el espacio público, de la pantalla y de las páginas, actividades en función de la construcción de un sujeto íntimo, individuo íntimo para nosotros, que, además, borra las fronteras de lo público y lo privado como, también, se mueve fluidamente entre las dimensiones del exhibicionista y voyeurista. El concepto de lo éxtimo aparece de nuevo.

En el funcionamiento de la autoficción, como neologismo, las fronteras de lo referencial y el uso del lenguaje producen un territorio que provoca ambigüedad. En este sentido, la narrativa de Bayly instala un elemento de inflexión en la historia de las relaciones entre el sujeto que escribe, autor, y la invención de sus narradores. La integración de la imagen televisiva, como un ingrediente de lo real, en el sentido de que Bayly existe y se expresa en la pantalla, complejiza la triada que teorizó, al principio, Lejeune para hablar del pacto autobiográfico:

“la autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, con su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla” (p.61).<sup>227</sup>

A esta identidad nominal entre los tres componentes de la autobiografía, advertimos una acentuación de ambigüedad en la narrativa de Bayly, al intervenir las novelas con la imagen televisiva. En este sentido, desde sus primeras narraciones, esta construcción autoficcional de sus novelas se ha ido intensificando. Al principio, los nombres de los narradores y protagonistas sugerían al instalar las iniciales en Joaquín Camino o en Gabriel Barrios. Hasta que publica *El canalla sentimental* y anota Jaime Baylys. Estos gestos se instalan de manera paralela a las historias y referencias que pueblan las novelas. Especialmente las apariciones en la televisión que son reseñadas en *El canalla sentimental* y en *La noche es virgen*. La entrevista al presidente Alan García que después es comentada

---

<sup>227</sup> Lejeune, Philippe. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

rápidamente por Gabriel Barrios, por ejemplo. El autor Bayly, en un artículo periodístico leído en su programa de televisión, recordaba esa ocasión relatada en la novela.<sup>228</sup>

Gabriel Barrios charla con un taxista que le hace preguntas sobre el programa, elogia con fluidez y gentileza. En el repertorio de reacciones opuestas, la figura activa acusaciones, juicios, críticas que acorralan a la imagen y se instala la exclusión. En esas instancias, la combinación de escenas diseña la constante de ambivalencia que organiza a las novelas. Críticas que destruyen y excluyen, se expresan a nivel de susurro o mirada de reproche, se coordinan con comentarios amables e inclusivos que escucha el narrador y lo cuenta en la novela. Los personajes anónimos expresan sus opiniones a partir de la confianza que propone la actuación televisiva del protagonista. Se confirma, por lo tanto, el efecto de la virtualidad en función de cercanía, frecuencia, familiaridad. Las retóricas, dinámicas y relatos que diseñan a la producción televisiva, también organizan la forma novelesca de la escritura de Bayly. En síntesis, se propone que el factor pantalla, como elemento más o menos reciente de la oposición ficción y realidad, compone un paradigma complejo, confuso o, por supuesto, hace mucho más difusa la identidad, y diferenciación de conceptos como lo real, lo ficticio y la instalación de una propuesta estética que se explica con el concepto posmoderno de las literaturas postautónomas. Esto forma tensión narrativa que provoca la necesaria teorización sobre el sujeto, la sociedad, el lugar y las acciones discursivas del protagonista, narrador y autor, en la pantalla, en las páginas y en el diseño de comunidad. Ludmer afirma:

*“No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad (...), y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad”* (p. 150)<sup>229</sup>

### **Autoficción y el negocio de la televisión:**

Esta ambivalencia, que nosotros entendemos a través del concepto de ambigüedad, diseña las voces narradoras, a los protagonistas y configuran las ‘coincidencias’ que se relatan con la figura del autor y la imagen del presentador de televisión. Estas confusiones

<sup>228</sup> Bayly, Jaime (2019). *El suicidio de Mozart*. <https://www.infobae.com/america/opinion/2019/04/21/jaime-bayly-sobre-la-muerte-de-alan-garcia-el-suicidio-de-mozart/> y el programa de televisión en <https://www.youtube.com/watch?v=k8ufPXkFR2k>

<sup>229</sup> Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires.

se conectan con el neologismo de la autoficción. Entre muchas definiciones que encontramos, utilizamos la que propone

“La autoficción irrumpe falseando la biografía de quien escribe, mezclando datos auténticos e inventados, para estimular la atención de los lectores deseosos de trazar la frontera entre ambos. Este subgénero novelesco no reproduce con exactitud las vivencias del autor sino que las recrea novelísticamente, además de jugar con la ambigüedad de quien narra, cuyo nombre es el del novelista y el de su personaje, suscitando dudas sobre la fiabilidad de la voz que cuenta” (Escartín Gual, 2015: 31).<sup>230</sup>

Es importante insistir que esta instalación de tres niveles (ficción, realidad y realidadficción) se destacan en el discurso narrativo de Bayly, dan forma a sus novelas y acentúan la condición nómada de estas categorías ontológicas que acostumbran a existir claramente separadas por fronteras que se exhiben, en esta narrativa, cada vez más difusas. O con una configuración que elogia la complejidad, la fugacidad de la actualidad, la transformación e indefinición, conceptos renovados por y a través de la reflexión postmoderna. Entonces, la importancia de la televisión, como producción de imágenes y mensajes, participa tanto en las reacciones de los demás personajes, en la activación de breves aventuras episódicas o en el diseño del individuo que expresa, narrador y protagonista, y en las dinámicas sociales que se presentan en este mundo posible. Por ejemplo, como propone Imbert

*“Se produce aquí una doble crisis: la vinculada a la condición genérica del sujeto y la del status del protagonista, ligada a su condición pública, a su carácter de famoso.”* En cuanto a la figura del sujeto, cita a Stam: *“es el resultado de una «desustancialización del sujeto», mediante «una transmutación del ego estable anterior en una construcción fracturada y discursiva modelada por los medios de comunicación y los discursos sociales»*<sup>231</sup> (p.76)

Gabriel Barrios habla, por teléfono, con la madre de su amado y ella comienza siendo cortante, enjuicia, expresa enojo hasta que él le advierte que es el muchacho que anima el programa de conversaciones nocturnas, en la televisión limeña, entonces la mujer reacciona, suena dulce, amable, dispuesta.<sup>232</sup> También confiesa lo que siente cuando

---

<sup>230</sup> Citado por

Pozo García, Antonio (2017) *Autoficción en la novela: realidad, ficción y autobiografía*. Versión virtual en <http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/51394/1.1%20Pozo%20165.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<sup>231</sup> Imbert, Gérard (2004). *De lo espectacular a lo especular (apostilla a La Sociedad del Espectáculo)* Digital <http://es.scribd.com/doc/31560289/Gerard-Imbert-Apostilla-a-La-Sociedad-del-Espectaculo>

<sup>232</sup> Volver a leer, en versión digital también, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1079037>

Pluta, Nina. “El aprovechamiento de la conversación en tres obras de la narrativa actual.” En Anuario de Estudios Filológicos. Vol. XXVII, 275-293, 2004.

sospecha o confirma que están comentando, susurrando, especulando acerca de sus gustos, sexualidad, consumos, las posibles travesuras. Incluso relata las acciones, cuenta detalles, confiesa secretos de cuando invitó a su amado Mariano para que presentara algunas canciones en su programa de televisión. En algunas escenas donde el acto de consumir ocupa parte de la secuencia, el protagonista Gabrielito se deja atender con especial gentileza, por ejemplo no está obligado a pagar la bebida que está recibiendo. Los viajes por la ciudad extienden, en cierto modo, la dimensión televisiva hasta los espacios de la Lima novelada y se exponen las reacciones de seres anónimos, citados, repetidos con discursos breves que apuntan directamente al rol de personaje famoso del protagonista. En otra ocasión, vuelve al cielo, la discotec, y ahí hace contacto visual, se dedica a expresar lo que imagina que está pensando el otro, se impone la figura de famoso, otra vez. También reclama, solo frente a los lectores, contra los que se acercan para que los invite al programa de televisión. El trabajo, o la función social, de estar en la televisión es el tema recurrente entre el protagonista y los demás personajes, esa conexión. En ese despliegue de monólogo intenso, la dinámica de expresión y ocultamiento, la sonrisa y tono gentil del protagonista esconde reacciones emocionales como la rabia y la tristeza, expresadas con retórica grotesca que desprecia. Ese movimiento de apariencia y la expresión de lo que piensa, y siente, se asume, aquí, como una construcción que renueva, replantea la dinámica apariencia versus realidad, tradición barroca.

*La noche es virgen* pone en exposición la dimensión espacial de la ciudad. Los recorridos del narrador son pocos. En cada estación, se encuentra con otros y otras. Los lugares públicos son la discotec, la calle, algunos taxis, restoranes o bares, en edificios, una plaza y en el trabajo. Los espacios íntimos son la casa de sus padres y su propio departamento. En cada uno de estas islas urbanas, se exhiben relaciones mediadas y convertidas en verbalizaciones a partir del rol de animador en televisión. En cierto modo, permanece todo el tiempo en el trabajo, la figuración pública, la instalación en una de las funciones del capitalismo tardío, siguiendo, ahora, a Lipovetsky en *La felicidad paradójica*.<sup>233</sup> La producción que predomina se centra y enfoca en los consumidores y, también, se concentra en la emisión de mercancía simbólica. Insiste en que el consumo de

---

<sup>233</sup> Lipovetsky, Gilles (2007) *La felicidad paradójica*. Barcelona, Anagrama.

diversión, mensajes, trances, explica una necesidad humana, derivada de la imaginación, anexada a la larga tradición que inicia en la literatura oral, transita por la literatura escrita, se detiene un tiempo en el radioteatro y, en estos días, se expone en los relatos televisivos, las páginas de internet. Vicente Verdú,<sup>234</sup> por su parte, desarrolla otra serie de argumentos para colocar a los productos de entretención e información entre los que atraen con mayor fuerza a la población y sus usos del tiempo, esos instantes que no solo pertenece al tiempo de producción. Mientras no se está en plena cadena productiva, se consume la producción de otros, materia y significados. En esta tesis, se destacan las propuestas de estos dos pensadores, pero interesa enfocar que la consecuencia que se privilegia en las novelas de Bayly es la formación de comunidades sociales, también de consumidores, los televidentes. Esta población emerge en las novelas, habla, se conecta por un rato con el protagonista. Es decir, se pone en práctica, en este análisis, la propuesta de Bajtín sobre el orden fenomenológico de la comunicación que cuenta con las dinámicas yo-para-mí, yo-para-otros y otros-para-mí. En este artículo, se profundiza. Para comprender desde otra posición estos encuentros entre el protagonista y los demás. Resultan bellamente útiles las propuestas de Virno sobre las fuerzas protagónicas, en la vida y la formación de conciencia individual, y social, de las prácticas de la charla cualquiera, ociosa y cotidiana, y la importancia de la curiosidad, concreta y compartida. Se destaca, entonces:

“Las tonalidades emotivas y las disposiciones éticas, que revelan la drástica falta de fundamento que aflige al actuar, asoman la cabeza después del horario de trabajo, después de fichar. Piénsese en el dandismo y en el spleen de Baudelaire; o en el «espectador distraído» de Benjamin, que afina, sí, la propia sensibilidad para con construcciones espacio-temporales del todo artificiales, pero, precisamente, en el cine [Benjamin 1936: 46]. Piénsese sobre todo en las dos famosas figuras de la «vida inauténtica» según Heidegger: la charla y la curiosidad.”<sup>235</sup> (p.49)

Es necesario recordar que los narradores, y protagonistas, son el joven Gabriel Barrios y el maduro Jaime Baylys, financian su vida hablando en la televisión. Mientras cuentan las novelas, se dirigen mayoritariamente a la comunidad de lectores en estilo monólogo interior mezclado con la retórica del stand up y, simultáneamente, en sus diálogos con otros personajes, se destaca la taciturnidad de ambos protagonistas frente a quienes encuentra y, al mismo tiempo, la fuerza expresiva dirigida a quienes leen. En esta larga confesión, se aprecia la importancia de un uso del tiempo en función de pasear, leer,

<sup>234</sup> Verdu, Vicente (2003). *El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción*. Anagrama, Barcelona.

<sup>235</sup> Virno, Paolo (2003). *Virtuosismo y revolución. La acción política en la época del desencanto*. Traficantes de sueños, Madrid. Digital <http://www.traficantes.net/libros/virtuosismo-y-revolucion>

jugar, conversar y, así, el ocio se convierte también en uno de los rostros de los protagonistas que, también, se puede asumir como otras de las provocaciones de la novelística de Bayly. Se acentúa esta dimensión si se considera que para el joven de la historia las sensaciones y deseos, de romance y de placer, orientan sus acciones y sus encuentros. El cuerpo se expresa, coincide con la oportunidad que provee el trabajo en la televisión, nocturno y que provee de dinero. En ese contrato laboral, creemos, combinación de tiempo y dinero, se construye un tipo de protagonista que, a su vez, propone un mundo narrado que se instala frente a los valores de una modernidad, y mirada filosófica idealista y abstracta, a partir del protagonismo del cuerpo y las ganas de dormir mucho y despertar tarde, practicar el sexo, drogarse para experimentar intensidad, y pasear, solo o con el único amigo. En una vertiente distinta, el mayor Baylys busca y elogia la soledad. Además de viajar y hospedarse en tres ciudades latinoamericanas, sus aventuras públicas se exponen con alegría, curiosidad, aceptación. El cuerpo que busca el encierro y el sueño, critica el trabajo, al igual que el joven Barrios. Destacamos, en esto, la transformación de los protagonistas como estrategia narrativa que impulsa las aventuras y, al mismo tiempo, mantiene la ambigüedad en la fusión entre vida del autor y diseño de los protagonistas, y narradores,

En síntesis, se diseña un entramado social intervenido por la imagen pública transmitida por la cultura de los mass media. Además, se expone la posición individual del protagonista frente al sistema laboral que se organiza y en el que participa, en cierto modo, se desarrollan conceptos como el ocio, la producción de mensajes, la construcción de una imagen y la recepción que practican los otros. También, fehacientemente, interesa sistematizar la importancia de la televisión, imagen y espacio social, en el diseño de la aventura novelesca, cambios de recorrido, oportunidades, la posición que asume y expresa el protagonista. Por sobre todo, en este discurso ficticio con fuerte toque biográfico, interesa destacar que la televisión también es un dispositivo fundamental y diferenciador en la narrativa de Jaime Bayly.

## La entrada al cielo:

El narrador confiesa, en las primeras páginas de *La noche es virgen*:

*“yo no soy el payaso que sale en televisión. yo soy medio gay y bien fumón y no tan disforzado como me ven en la pequeña pantalla: si no lo saben, la tele está hecha para los grandes mentirosos (como yo)”* (14)

Estaba entrando a la discotec El cielo y trataba de esconderse de las miradas que lo podrían reconocer. En la linealidad de la cita, se advierte inmediatamente que puede ser asumida como una lista de características que forman autoficción, especialmente cuando el autor está en la televisión, sale de ella, camina en la calle limeña y se encuentra con espectadores. Además, cada noche, Barrios intensifica su expresividad individual, recorre variedad de tonos emocionales, expone su pensamiento en la televisión, instalando temáticas y referentes que provoca reacciones en la comunidad telespectadora. En esta descripción veloz, el protagonista se exhibe a partir de la doble dimensión que se diseña a partir de su imagen pública, televisiva, y la caminata por las calles de la novela.

Barrios confiesa, por un lado, que no es ni payaso ni un cuerpo que exagera los gestos o la expresividad, amaneramientos que devela su expresividad gay. Esto convive, en paralelo, con el retrato más personal, lo que define al personaje es el consumo de la marihuana y la declaración de su condición y búsqueda de placer sexual. En la declaración final, aparece la advertencia sobre la condición fenomenológica y efectos epistemológicos de la tele. Se cierra la cita con un juicio acerca de la verdad. Primero, asevera lo que no es. Segundo, lo que define. Tercero, lo que ven los otros, las otras, en la pantalla. Y, cuarto, la advertencia en paradoja. Como una fórmula compuesta por elementos contradictorios que recuerdan la combinación de realidad y apariencia, el listado también destaca la ubicación del sujeto frente a los demás que observan desde esa especie de platea pública que puede mirar sin ser mirada. Entonces, y también, se impone, en las últimas frases, la denuncia que desestabiliza al afirmar que la tele es una construcción humana habitada por mentirosos que, al igual que el narrador y protagonista, brillan en la pequeña pantalla. De ahí la necesidad de recordar la “verdad de las mentiras” que se expresan en estas novelas. En cuanto a la paradoja, un mentiroso haciendo confesiones que parecen decir la verdad, el recuerdo se activa inmediatamente y se cita ahora: *“Tú conoces, lector, este monstruo delicado, /—Hipócrita lector, —mi semejante, — ¡mi hermano!”*. Se destaca la paradoja, entonces, que

*no se disuelve. Es decir, la tensión permanece, la ambigüedad que se diseña a través de los elementos opuestos configura visión de mundo. La verdad y la ficción son los factores que forman al individuo, en tensión.*

Baylys, el narrador de *El canalla sentimental*, también confiesa y confirma las aseveraciones del joven Barrios:

“Saludo a la bella dama. Le digo que la admiro mucho. Puede que esté exagerando. Ella me dice lo mismo. Sospecho que exagera también. Es la televisión. Todo es mentira. La naturaleza misma del encuentro es de una falsedad innegable. Ella y yo simularemos un considerable interés por la vida del otro, pero el propósito verdadero que anima el encuentro es uno bien distinto del afecto o la curiosidad periodística: el de ella, promocionarse, que la vean muchas personas, que compren su disco, y el mío, por supuesto, cobrar.” (p.9)

### **Fama, periodismo y el narrador como animador de televisión:**

La historia de los mass media en la narrativa es larga. En el caso Bayly, no solo se insertan escenas mediáticas que ponen al narrador y personaje como espectador o consumidor de películas, músicos, programas televisivos que confeccionan y adornan la aventura, sino que ambos protagonistas, Barrios y Baylys, producen mensajes mediáticos. Varios son los ejemplos que, en Latinoamérica, incorporan la radio y la televisión. Destacamos los representantes argentinos más conocidos, especialmente en torno al tango y al jazz, y al cine de sus respectivas épocas. El ícono sigue siendo Manuel Puig, un inolvidable. La pantalla convoca, construye figuras que ya, hace tiempo, forman parte del imaginario colectivo, participan en sus discursos, se inventan, experimentan, por un rato se está en una especie de segunda vida. El lugar en el que conviven el ídolo mediático y personaje común se convierte en confusión entre calle real y escenario de estudio televisivo, en otras palabras, se remecen las categorías sobre lo verdadero, lo actuado, lo ficcional. *La noche es virgen* y *El canalla sentimental* exponen esa confusión, celebrada en cada encuentro de Gabriel con los otros, el famoso se hace trivial. Maffesoli:

“todo eso crea cultura. Porque, al igual que los aficionados de Proust o de Balzac, existen sociedades secretas que se constituyen en el seno mismo de Second Life. Pequeñas tribus que se articulan reticularmente y que, mediante sedimentaciones sucesivas, forman el campo de cultivo en el que va a crecer el *estar-juntos* posmoderno. / Recordemos lo que es, en su sentido primordial, una mitología: un secreto compartido que sirve de vínculo, de argamasa a quienes lo poseen. / Poco importa que éste se vuelva *real*. Hay algo de *hiperreal* en lo virtual. Porque, por supuesto, puede

producirse una adicción, pero también una especie de plenitud al realizar una *segunda vida*<sup>236</sup> (p.178)

Baudelaire pertenece al panteón de los que incorporan a los medios de comunicación, de papel, en su trabajo de escritor, que se financia, y publica. Walter Benjamin destaca la integración del vate maldito y, por otro lado, resalta la distancia que establece Proust con el mismo medio de comunicación. En síntesis, y por ejemplo, la relación entre periodismo, como discurso extra literario, y literatura es tan larga como es la relación entre financiamiento y supervivencia de los escritores y un medio que es una empresa y paga. Basta, para retocar, nombrar a la figura de García Márquez, toda una institución para el periodismo latinoamericano, y confirmar la importancia del ejercicio periodístico cuando era joven, recién llegado a París, corresponsal y escritor de novelas ineludibles, bastan sus memorias. Cortázar consagró la primera parte de *Rayuela* al jazz en el club de la serpiente y después, en el otro lado, enfocó tardes enteras entre Talita y Traveler, mateando y escuchando tangos.

Los personajes ficticios escuchan, ven y disfrutan productos de consumo culturales que, también, consumen las comunidades de lectores, instalando un objeto común, a la mano, entre seres inventados por un autor y los sujetos ‘reales’. Se expone la construcción de comunidades, de gustos, de costumbres, de usos y sentidos existenciales. Los medios de comunicación de masas, entonces, ya ingresaron a la literatura y la narrativa de Bayly, por esto agrega una especie de jaque al reinado de la separación entre discursos de realidad y discursos de ficción. Onetti, también, estuvo años enviando artículos para diferentes diarios, al principio en *Marcha del Uruguay* y después en el exilio español. Se convirtieron en un libro intitulado *Confesiones de un lector*.

El libro, asumido como el medio de comunicación de la cultura, masiva o de elite, está siendo complementado por la difusión de la voz y la figura de autores y lectores. Los periódicos se ocuparon de la masificación de un mensaje, con predominio de opinión personal, alguna miscelánea, crítica de libros leídos, difusión de posición política, es decir denuncias y defensas, como también la crónica literaria o la página robada al diario de vida.

---

<sup>236</sup> Maffesoli, Michel (2009). *Iconologías. Nuestras idolatrías postmodernas*. Ediciones Península, Barcelona.

Ahora internet, y sus múltiples formatos de difusión, ocupa el sitio de los diarios. Todos estos relatos traen una firma que es un nombre respaldado por un leve brochazo de ficción y, también, una manera de financiar la vida y participar, además, en la gran arena política donde la opinión migra en los medios de comunicación de papel.

Entonces, la relación entre escritores y medios de masas, se sugiere, ha llegado a una expresión inaudita con la literatura de Jaime Bayly, que no es un invitado al escenario de la televisión, no es un entrevistado, sino que desde ahí, como conductor de televisión, ha declarado su vocación literaria y luego se ha descrito como personaje de varios libros donde, en un momento, niega la similitud entre personaje y autor y luego, algunas páginas antes o después, se detiene e insiste en la confusión de las figuras de autor y narrador. Por otro lado, la lista de artículos periodísticos, de opinión, crónicas, textos que después forman parte de novelas organizan el panorama. Como se ha comprobado, la novela, los cuentos, el registro estético de los discursos escritos no ha estado ausente en los mass media, especialmente porque son relatos. Benjamin reflexiona y propone que el lenguaje periodístico:

*“es irreconciliable con la narración. Una escasez en que ha caído el arte de narrar se explica por el papel decisivo jugado por la difusión de la información.”<sup>237</sup>*

Aunque el famoso hombre del flâneur concentre su análisis en la conexión inseparable entre prensa y capitalismo, convirtiendo su acercamiento en una lectura que relaciona directamente escritura literaria en decadencia, por falta de oralidad narrativa, a punto de desaparecer, con un contexto y sistema económico social, aquí se confirma que el espacio que se le da a lo narrativo creativo, según estos datos, el ejercicio de la imaginación, invención, narración, en definitiva, la práctica de la escritura creativa, ha estado presente, de comparsa, y se está deshaciendo el paradigma burgués que privilegia el instante solitario, el encierro, la escritura y la lectura. La información, sobre todo el mito de la utilidad, su ilusión de objetividad llena de datos y poco detalle reemplazan a la narración literaria. Desde esta posición, el discurso novelesco de Bayly aparece, nuevamente, como expresión intensa, paradójica, contradictoria. Expone fuerza individual, asumida aquí como modelo de individualismo neoliberal, con expresividad afectiva, donde la desorientación

---

<sup>237</sup> Benjamin, Walter (1936-1991). *El narrador*. Versión digital en [http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin\\_el\\_narrador.pdf](http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin_el_narrador.pdf).

del protagonista se hace pública, tanto en la televisión dentro de la novela como en la televisión que habita en la ciudad. *La noche es virgen*, por ejemplo, se compone de detalles que privilegian la perspectiva y visión individual de un joven que recorre, otra vez flâneur, las calles y avenidas limeñas y cuenta, confiesa imágenes que recuperan, por la fuerza de la oralidad, la territorialidad del narrador que observa, vivencia y narra las experiencias:

“así que cagándonos de risa llegamos al parque salazar, ese parque tristón que está al final de larco, ahí donde venden globos, ahí donde me encantaba bajar del carro de mi madre cuando era chiquillo y ver todos los globos de miles de colores y pedirle a mi madre” (virgen, 105)

Afirma Benjamin: “El gran narrador siempre tendrá sus raíces en el pueblo, y sobre todo en sus sectores artesanos”

Se propone, solo instrumentalmente, detenerse en dos palabras y complementar cambiando pueblo por masa, telespectadores urbanos, y artesanos por gente de la ciudad, a decir, transeúntes, sobre todo del Miraflores limeño, que exponen su oficio, material o simbólico, pero que, también y simultáneamente, conviven por algunos instantes con el narrador. Operan, en las escenas, nociones que Barrios, y después Baylys, expresan desde actitudes emocionales casi opuestas y relatan aventuras en las que conviven con habitantes que exponen sus discursos para hablar del animador de televisión, en el caso de los encuentros con anónimos en los espacios públicos. La figura televisiva también interviene, y diseña, las relaciones con personajes del ámbito familiar, de amistad, cercanos. Lo importante, para nuestra investigación, es que comprendemos la figura íntimapública de Barrios, y Baylys, como narradores que se expresa con las “raíces” puestas en su pueblo y artesanos inmediatos, a decir, limitados a las calles del Miraflores limeño, y otros barrios acomodados de Miami y Buenos Aires, y el mundo referencial y laboral de la televisión.

### **Mise en abyme, escritura de espejo, autoficción:**

“Las niñas me regalan un sillón que hace masajes. Sentado en ese sillón de cuero, aprieto botones y recibo vibraciones y frotamientos en la espalda y los pies. Es un regalo estupendo. Con mi nuevo sillón de masajes desde el cual escribo estas líneas, ya no necesito que nadie me invite a su almuerzo navideño o a su fiesta de casamiento.” (p.141)

“—Ya, pues, Jaimito, llévate algo, no seas así —insiste, con una sonrisa. Luego me enseña una copia de mi última novela. Es una reproducción tan exacta y cuidadosa, que por un momento me hace dudar de que sea una versión pirata.” (p.48)

“Está claro que nunca he escrito una gran novela y parece improbable que algún día lograré escribirla. Y luego hablo, es decir, miento. Si escribir una novela es ya mentir, hablar sobre una novela es mentir sobre mentiras. Ni yo mismo me creo las cosas que digo. Pero a ratos la gente se ríe y eso sirve de consuelo y mitiga la culpa del charlatán profesional.” (p.65)

En la primera cita, cuenta que está escribiendo *El canalla sentimental*. En la segunda, otro personaje eventual interpela al narrador llamándolo Jaimito y, con ese nombre, el conocimiento que comparten respecto a la última novela y, sobre todo, el trato afable y burlón que se establece entre ambos, da cuenta del efecto cercanía e intimidad que provoca la televisión y específicamente el programa que dirige el animador. En la tercera cita, el protagonista confiesa y declara sus posiciones ambiguas sobre la verdad y lo real en su narrativa. La mayoría de los abordajes sobre autoficción destaca que se caracteriza por ser un discurso ambiguo que pone en crisis las relaciones entre realidad y ficción, principalmente. En el caso de las citas seleccionadas, las figuras del autor, del protagonista y del narrador se sintetizan en la figura del presentador de televisión. Especialmente en los episodios actuados por personajes eventuales y en espacios públicos. La presencia del autor en la narración y la exposición de autorreferencias dan forma a las novelas intimistas y exhibicionistas de Jaime Bayly.

Para el concepto de autoficción, Alfonso Martín Jiménez sigue a Colonna, que propone cuatro tipos. En relación a la narrativa que analizamos, identificamos dos de ellos que pueden ser aplicados a la escritura de Jaime Bayly:

“Por lo que respecta a los tipos de autoficción, Vincent Colonna (1989, 2012) propuso cuatro posibilidades: 1) la *autoficción fantástica*, que se produce cuando el autor protagoniza sucesos fantásticos o inverosímiles (como Dante en *La divina comedia*, o Borges en *El Aleph*); 2) la *autoficción biográfica*, que se da cuando el autor protagoniza eventos verosímiles, técnica cada vez más frecuentada en la literatura contemporánea; 3) la *autoficción especular*, en la que el autor no es el protagonista de la obra ni ocupa en ella un lugar central, y 4) la *autoficción intrusiva (autorial)*, en la que el autor no se convierte en personaje ni forma parte de la trama, pero está presente en el texto a través de sus comentarios y digresiones.”<sup>238</sup>

Identificamos, por un lado, la autoficción biográfica, especialmente porque en las novelas analizadas aparece una serie de eventos que se pueden asumir como verosímiles, al revisar referencias televisivas o periodísticas, por ejemplo, de los programas reseñados en las narraciones. Además de que el autor, más allá de la coincidencia y cercanía nominal del

<sup>238</sup> Martín Jiménez, Alfonso (2016) *Mundos imposibles: autoficción*. Versión digital en <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0>

autor, los protagonistas y narradores insisten en presentarse, por ejemplo, como el autor de las novelas anteriores que ha publicado Jaime Bayly. Por otro lado, si consideramos la importancia de no la coincidencia nominal, en la autoficción intrusiva (autorial) aparece el autor como una voz que se hace llamar Barrios y Baylys, pero que participa como el constructor de un relato que se plaga de datos que llevan directamente a la figura televisiva del autor. En este sentido, la ambigüedad en las relaciones entre autor y protagonista se vuelve más intensa. Por ejemplo, sabemos que el autor vive y vivió en Miami, que tiene una ex esposa, dos hijas y una madre. Estas mujeres han estado en el programa, han comentado pasajes de las novelas y han declarado que hay episodios que sí ocurrieron en la llamada vida real. Mientras que, en las novelas analizadas, el autor insiste en declarar que todo lo que escribe es ficción. La cita que describe el momento en el que asegura estar escribiendo “con mi nuevo sillón de masajes desde el cual escribo estas líneas” se sugiere un instante de autoficción que se acentúa con el nombre del narrador y protagonista, Jaime Baylys, o Jaime de Bayly, interpretamos.

Debemos recordar, también, que desde el origen del neologismo autoficción, la ambigüedad es un concepto fundamental, tal como lo afirma Dubrovsky: “Ambigüedad del nombre, a la vez real y ficticio” y “del texto, a la vez autobiográfico y novelesco”<sup>239</sup> Por lo tanto, creemos que el tratamiento de los referentes, la instalación de los nombres y actos de los protagonistas más los registros televisivos llevan de manera directa al concepto de autoficción. Lo que destacamos, en la narrativa que estudiamos, es una especie de desafío frente al concepto de identidad y las posibilidades de conocerla, por un lado, y frente al mito de la transparencia que se teoriza sobre el efecto de la televisión. Jaime Bayly muestra, habla de lo verídico, luego instala la ambigüedad al poner en duda, en sus reflexiones, algunas de las aventuras relatadas. Confiesa Baylys en *El canalla sentimental*:

“Quizá algún día dejaré de exhibirme en ferias de libros y me abstendré de dar tantas entrevistas inútiles y escabrosas en las que se habla de todo menos del libro. Pero ahora soy un rehén de la editorial, un escritor en campaña, un promotor incansable, afónico, sospechosamente amable, de mis propias mentiras” (p.65)

Los narradores de Bayly expresan, con frecuencia, la relación ambigua con la verosimilitud y, sobre todo, con la posible honestidad que empuja sus discursos. Recurre a

---

<sup>239</sup> Ibid.

la confesión de que miente, al escribir y al relatar sus aventuras. En este sentido, el exhibicionismo y provocación de sus relatos aparecen como estrategias de la autoficción, con el efecto de ambigüedad. Por lo tanto, no se puede saber qué ocurrió y qué no ocurrió, o solo es una invención del autor. Especialmente en las aventuras ocurridas en los espacios y vínculos íntimos. Por otro lado, hay episodios comprobables en la red:

“—Qué barbaridad, a lo que hemos llegado. ¿Y por qué te han premiado esos travestis?

—La verdad, no sé bien.

—Debe ser porque siempre los entrevistas en tu programa.

—El premio que me han dado es por Visibilidad. Hay otro premio que es por Valentía, pero ese lo ganó una cantante, India. (...)

— ¿Y por qué tu premio se llama Visibilidad?

—No sé. Debe ser porque estoy gordo y eso me hace más visible. Hubiera preferido que me diesen el premio Invisibilidad.

— ¿Y a quién le dieron ese premio?

—A nadie, creo.” (pp. 79-80)

Este premio fue otorgado por la GLAAD (*Gay and Lesbian Alliance Against Defamation*), en la ciudad de Miami, al autor Jaime Bayly por su rol de presentador de televisión, en el año 2007.<sup>240</sup> En este sentido, la verosimilitud funciona, en algunos casos, en la dimensión pública, por un lado, y las confesiones sobre mentiras escritas instalan la ambigüedad sobre lo escrito para relatar experiencias íntimas. Por lo tanto, la autoficción en Bayly desestabiliza las nociones de verdad, verosimilitud y ficción, al situar la duda explícitamente en la escritura de sus narraciones y al proveer de episodios que sí existieron en la vida factual.

En este sentido, sirve la propuesta de Manuel Alberca:

“El relato autoficcional guarda una equidistancia simétrica con respecto a la novela y la autobiografía” (p.130)<sup>241</sup>

Las novelas analizadas son autobiografía y son novelas. Se exponen en forma de diario de vida. Relatan escenas que se alimentan de registros audiovisuales, por lo tanto adquieren verosimilitud. También se presentan breves relatos cuya verosimilitud es imposible rastrear. Por lo tanto, se instala una especie de equilibrio entre estos aparentes opuestos que forman los discursos autobiográficos y el discurso novelesco. Con esa

<sup>240</sup> Ver la noticia en <https://www.ambienteg.com/integracion/jaime-bayly-premiado-por-glaad/>

<sup>241</sup> Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ambigüedad, las narraciones de Jaime Bayly compone un discurso autoficcional. Exhibe escenas públicas e íntimas y, al mismo tiempo, deja una sombra de duda.

Se borran las fronteras modernas que deifican vida íntima, vida privada y llevan a la ocupación de espacios públicos.<sup>242</sup> Cuando los demás personajes, verdaderos desconocidos, saludan, comentan y le hacen preguntas al protagonista, estos diálogos se mueven desde la pura función apelativa, también funciona como fática, hasta alguna charla más o menos extensa. Son frases que se expresan en el lenguaje de las relaciones cercanas, diseñando un quiebre con antiguos rituales, relativizando las dimensiones jerárquicas, anulando la relación de prestigio y poder, por unos instantes. Se le da importancia a la entonación, a los gestos, especialmente a la sonrisa y a la respuesta amable, por parte de Barrios, aunque, por dentro, le cuente a la comunidad lectora que todo es repugnante, así denigra a sus congéneres, a casi todos los habitantes de la ciudad. Establece, con esto, conexiones con lo que después se estudia con el rótulo de literaturas antinacionales, postnacionales. Años después, Jaime Baylys enjuicia, comenta, analiza estas categorías, pero con el tono de la resignación alegre. Enfoca sus confesiones en actitudes y características que llevan a la curiosidad, amabilidad y sencillez, en muchos casos.

Cuando los otros personajes hablan del protagonista, a sus espaldas o frente a él, están dirigiéndose, preferentemente, a la imagen que se proyecta desde la pantalla. Los espacios no-lugares se prestan para que los contactos se traduzcan en susurros, comentarios oídos a lo lejos, o imaginados que son escuchados, y que diseñan una figura material<sup>243</sup> que reacciona, escribe como consecuencia de esos momentos. El relato está escrito desde un futuro ya vivido y, al mismo tiempo, lo denota el narrador, escribe en presente continuo y manda mensajes que aseguran que todo eso ya se vivió. Entonces, trata de enfocarse en las aventuras que ponen al protagonista con otros que aparecen y desaparecen. Ambas narraciones tienen un final triste, Barrios se queda solo y dolido, lágrimas amargas. La cocaína cae en la garganta y está ahí, poniéndole sobredosis a la tristeza. El lamento del

---

<sup>242</sup> Fernández Christlieb, Pablo (1991). *El emplazamiento de la memoria colectiva: crónica psicosocial*. Revista de psicología social 6 (2), México.

<sup>243</sup> Leer la entrevista a Piglia, su actitud como lector, la persecución de signos que organizan interpretación e intereses. Destacamos, con énfasis, el respeto por el cuerpo, la voz, el contexto, forma significativa del relato.

protagonista viene del amor fracasado. El resto, la comparsa, le pone coro a una historia de amor. En este sentido, con el uso de la *Mise en abyme* y la declaración persistente de que es literatura y está siendo escrita desde un futuro lejano, vuelve a consolidarse la narrativa mediática, con tono de reportaje, por ejemplo. Por otro lado, Baylys cierra *El canalla sentimental* también solitario, posterior a una ruptura amorosa, resignado y confesando sus reflexiones sobre el dinero, el amor y la escritura.

Entonces, repetimos, adquiere fuerza la narración en tiempo presente inmediato con ráfagas estilísticas expuestas en frases breves que advierten que el narrador Gabriel Barrios habla desde un futuro desde donde está escribiendo, también confiesa que siente nostalgia, echa de menos, le manda saludos a esos personajes del pasado que, según cálculos, ocupa la segunda parte de la década de los ochenta mientras la novela fue publicada durante la primera mitad de los noventa. En esa dimensión de contemplación, la *mise en abyme* se instala con cierta delicadeza, casi susurrada, pero no se aleja de ese instante extenso que, nuevamente, refiere a las estrategias predilectas del mensaje audiovisual, el televisivo y el practicado en internet. Orgánica del discurso televisivo que se instala en la variedad de géneros que pueblan una programación y que, por ejemplo a causa de la publicidad o de las noticias, las historias de ficción se integran en esa construcción plural. En la novela, los nombres de productos de consumo y la *mise a abyme* confirman la similitud. La novela advierte que hay un escritor, dentro de la narración, que también se distancia apenas salta hacia el pasado, tiempo central de la narración expuesta en presente continuo.

“ay, qué rico era fumar tronchos en lima. cómo extraño esas épocas tan dulces. ahora soy un hombre sano. no fumo, no me emborracho, no jalo coca, ni siquiera me la corro (...) regresemos a mariano” (p.49) o lo que se repite con mayor frecuencia en *El canalla sentimental*: “en ese territorio donde tal vez aprendí a ser padre y escritor, donde sentí que enloquecía escribiendo una novela mientras mi hija sonreía desde su cochecito” (p.23) o “También ha dejado su laptop. Dice que es una prueba de que volverá pronto. No sé si creerle. Tal vez la ha dejado porque le fastidia viajar con ella, porque tiene otra en la ciudad a la que regresa, porque le da pena verme escribiendo en una laptop vieja y sucia que me resisto a abandonar y quiere que use la suya ya que no puedo seguir usándolo a él.” (p.169)

El oficio de escritor es descrito como actividad cotidiana. Según las citas, relacionadas directamente con vivencias que conectan con otros, cercanos, íntimos. Y la imagen especular del sujeto escribiendo sobre sí mismo se instala en el acto de escribir. Asumimos la aparición de esta técnica narrativa como el aviso, pacto con la comunidad

lectora, de que se está en un instante que combina, con fuerza realista en el sentido del ejercicio humano, la ficción que se está leyendo y su origen en la figura que también se presenta como invento llamado narrador y la inseparable presencia del ser humano, autor. La visión del usuario de una especie de sí mismo en la pantalla y en la red, simultáneamente, remitiendo, también, a la estrategia de escritura teorizada, inicialmente, por Gide y después puesta en una de las joyas de la corona de la literatura posmoderna.

### **La intimidad exhibicionista:**

Los pactos sociales quedan suspendidos y, como si la ciudad, la sociedad y los habitantes estuvieran mutando y ahora, gracias o a pesar de la televisión, las distancias entre los sujetos han sido diseñadas por los mensajes y referencias relativamente ciertos, o inventados, que salen desde los mass media, especialmente entre quienes están marcados por la fama y la masa anónima, coterráneos. Todo esto, por supuesto, provocado por los tipos de discursos, temáticas y visión de mundo que desarrollan Barrios y Baylys cuando se expresan en la televisión. Por eso queda, el protagonista, como una consecuencia abierta a las reacciones de los televidentes, personajes anónimos en la novela, se encuentra con callejeros, como él, que interpelan y activan diálogos momentáneos con taxistas, el barman, los visitantes de la discotec o cualquiera que reconoce al protagonista:

“y yo saludo al cholo huamán con la debida cordialidad, y el cholo *qué tal, don Gabriel, suerte en su programa, y yo gracias, hermano, gracias, y él lo voy a estar viendo, ah, yo no me pierdo su programa*” (virgen, 141) o “paramos un taxi desvencijado y le digo *al canal cinco por favor* y por supuesto el taxista y, *gabrielito, ¿quién va hoy a tu programa?* (porque a mí en lima me reconocen hasta los ciegos, ya estoy jodido de por vida en el Perú). (p.141).

“Minutos después, me he sacado la ropa, he vestido un traje de baño estampado con flores, esparcido protector de sol en la cara y los hombros y bajado a la playa. Tras los saludos y las bromas previsibles, pues todos me reconocen de la televisión y se sorprenden de verme allí sin traje ni corbata, con la barba crecida y la barriga menoscabada por la enfermedad, empiezo a trotar, a buscar la pelota, a pedirla, a desmarcarme, a tocar en primera antes de que me caiga encima uno de esos jóvenes musculosos.” (p.153)

El par de citas anteriores evidencian la relación entre imagen pública, salida directamente desde la pantalla de la televisión, y el salto precipitado hasta la otra orilla, a la relación íntima que, según lo recordado, ocurre en dos espacios significativos. El huamán pertenece a la vecindad directa del protagonista, conserje del edificio que, al mismo tiempo, ve al personaje en directo y cotidianamente y, también, en las pantallas. El taxista usa

palabras y tonos de cordialidad que reproducen inmediatamente a las conversaciones que, según las clásicas relaciones modernas, sucedían en los entornos familiares, amistosos y, a lo más, los espacios laborales. Para ratificar: “*hey, famoso, qué haces tú por aquí, y me da la mano*” (p.119). Los ritos fijos se vuelven móviles. La sugerencia adquiere otra dinámica. Ahora, como aseguran las posturas posmodernas, el presente continuo asume el predominio y las puertas no se cierran, siguiendo al Bajtín del Dostoievski<sup>244</sup>, los umbrales adquieren categorías de calles, callejones, plazas, tabernas. El espacio público, en las novelas de Jaime Bayly, se despliega en una plenitud de planicie, de dinámica permanente. En cierto modo, lo privado y lo íntimo se vuelven colectivos.

La presencia de la televisión precede a los diálogos expuestos, como también y tal vez la televisión hace hablar, configura, a los telespectadores, en sus interacciones. Los protagonistas no solo narran sus aventuras y confesiones, porque además exponen esa doble condición que se luce, ser íntimo y privado y, al mismo tiempo, ser un famoso. La sociedad que rodea a Barrios y a Baylys reacciona como voces encarnadas, lanza frases que hablan sobre sexo, política, consumos ilegales o afectos íntimos. Predomina la complicidad en los tonos. Según teorías acerca de la televisión complementan la dinámica de diálogos entre el protagonista y los demás personajes porque se propone que se vuelve espectacular la vida privada, queda expuesta, se convierte también en espéculo.<sup>245</sup>

Las novelas de Bayly hablan de pasajes televisivos y, con eso, no solo se compone un decurso más o menos autobiográfico público, autoficcional, sino que, también, presenta y representa el nivel de protagonismo, colectivo e individual, que experimenta la tecnología y objeto televisión. Es decir, no solo existe el registro de lenguaje sino que, además, la narrativa incluye a esa otra imagen, sus efectos y consecuencias. Por un lado, la novela sigue siendo el resultado de una conciencia individual que pone en movimiento un mundo habitado por invenciones que siguen apostando a la polifonía, a pesar de que una sola voz

---

<sup>244</sup> Según el teórico ruso, la polifonía como aparición narrativa en las novelas de Dostoievski exhibe una serie de voces, ideologemas, que forman mundo narrativo. Personajes que teorizan, exponen y se enfrentan a otras voces y así dialogan. En el caso de Bayly, especialmente por el protagonismo mediático del protagonista, se construye, además, un espacio discursivo que borra las fronteras privado-público. En cierto modo, también, se diseña una cosmogonía, mediática, discursiva, también humana.

<sup>245</sup> Imbert, Gerard (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Gedisa Editorial, Barcelona.

administra ese mundo. Y por otro lado, el producto televisivo cuenta con un entramado de personas e instituciones que diseñan proyectos y aparece como resultado de un colectivo. Entre estos probables extremos, la aparición del mundo televisivo por un lado y la literatura, por el otro, en Bayly, se exhiben como integrantes de una corriente más o menos reciente y que, seguramente, instalará una nueva tradición. Es decir, la literatura, desde la figura autorial, empezará a establecer relaciones cada vez más cercanas, involucradas y, tal vez, formalmente híbridas con los mensajes, el uso, las autoridades y, con crítica ácida y apocalíptica o aceptación integrada, los personajes y aventuras televisivas. Entonces queda instalada la tensión que diseña la novela Bayly, televisión y literatura. Tal vez la síntesis se presenta como literatura pop, novela televisiva, narrativa mediática o literatura after pop. En cierto modo, incorpora un elemento protagónico e inevitable a la hora de comprender estilos, esperanzas, dinámicas vitales que ya están organizando la existencia del sujeto contemporáneo.

Las formas de estas novelas se exponen como una extensa imprecación. Ambigua porque es también una larga confesión. Por ejemplo cuando Gabriel está con su madre, denuncia

*“sonríó y pienso por favor, mamá, deja de mirarme así que esto parece uno de esos concursos de la tele en los que la gente se mira muy seria y el que se ríe primero pierde, pero ella sigue mirándome serísima y sufriendísima” (p.134)*

Así, como la cita anterior, se suceden escenas continuas donde el sujeto expone, narra con estilo veloz, su perspectiva de testigo que participa, está ahí, a veces se afecta o se vuelve indiferente. Predominan seres queridos como mamá, amigo, amiga y amante de corto plazo. Aparecen, o lo rodean, contactos casuales que también diseñan rutina. Personajes que salen del pasado, haciendo gala de la omnipresencia más o menos oculta del protagonista, avisa, con esto, que también es un ser ficticio que escribe desde un sitio que le permite la mirada panorámica y, a pesar de que se envuelve de características típicamente humanas del narrador protagonista, controla la narración. Además de proponer un tipo de confusión narrador-autor, propio del discurso autoficcional, en estas novelas los protagonistas advierte que está recordando, dejan marcas para comprobar que es una invención, una creación. Se adhiere, con esto, a una característica notable que dinamiza al producto televisión, especialmente en las ofertas del talk-show y del reality-show.

Entonces, además de describir un recorrido, los encuentros devienen de las imágenes que proyecta el televisor, se provocan reacciones y ambos narradores se exhiben como participantes de esos trances. La trama depende de un lugar de trabajo donde se producen mensajes virtuales. Se confunden, obviamente, nivel real, el nivel especular con nivel ficción. Como las propuestas acerca del funcionamiento del mensaje televisivo más o menos reciente, las novelas de Bayly se presentan como escritura, parodia o paráfrasis, que repiten el guión de algunos programas de televisión, y su formalidad.

### **Figura televisiva afectiva, confesional y polémica:**

El protagonismo de lo virtual adquiere fuerza y se convierte en el nuevo eslabón de la historia de la novela, de la larga saga que se llama ficción. En este sentido, Barrios y Baylys aparecen como ciudadanos reconocibles, habitantes del barrio de Miraflores, calles de Miami o Buenos Aires. Después de la reacción de sorpresa, efímera, aparece el diálogo. Esto sugiere la organización, también sujeta al paso del tiempo en el que ocurre el encuentro, la manifestación de una comunidad que comparte referentes, una historia y, especialmente, una manifestación de afectos que consagran el reconocimiento de que se pertenece a un grupo, a una tribu urbana:

“Frente a la anemia existencial suscitada por un social demasiado racionalizado, las tribus urbanas destacan la urgencia de una socialidad empática: compartir emociones, compartir afectos. Lo recuerdo, el "comercio", fundamento de todo estar-juntos, no es, simplemente, intercambio de bienes; es también "comercio de ideas", "comercio amoroso". (...) El tribalismo nos recuerda, empíricamente, la importancia del sentimiento de pertenencia, a un lugar, a un grupo, como fundamento esencial de toda vida social.” (p.29)<sup>246</sup>

Barrios y Baylys aparecen rodeados de otros y otras que se instalan como espejismos que aparecen y desaparecen, según el ritmo de un flâneur en bicicleta, en taxi o en caminata lenta o rápida. Mientras se mueven, piensan y expresan, se trata de hacer notar esa simultaneidad. Cada protagonista habita y va contando su relato, mezcla lo que los demás declaran sobre él y lo que va pensando, y contando, en ese trance de tiempo presente mantenido durante largos trechos de la aventura. El protagonismo de las imágenes que proyecta establece una relación con los demás habitantes de esta historia. En cierto modo,

---

<sup>246</sup> Maffesoli, Michel (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individuo en las sociedades posmodernas*. Siglo XXI, Buenos Aires. Versión digital <http://bibliotecasolidaria.blogspot.com/2012/09/el-tiempo-de-las-tribus-de-michel.html>

no solo Gabriel o Baylys quedan expuestos gracias a sus propias palabras, sino que una comunidad específica aparece en esas frases que él cita, con letra cursiva, cada vez que es mencionado, como comentario tipo coro social o es interpelado directamente, en el caso del joven Barrios. Se diseña, entonces, una cultura mediática que es explicada, de nuevo, por Jost:

“La memoria común de la televisión como micro-cultura (...) Admitamos, entonces que la globalización de los programas está acompañada de la instalación de una televisión de grupo, una generación tele que hace de este medio su patrón de veracidad:

- I. Por una parte, porque ella genera más allá de la diversidad espacial, un patrón temporal de referencia; y
- II. por otra, porque ella contiene su propio sistema de verdad, donde las cuestiones que plantea la realidad encuentran su respuesta en la ficción.”<sup>247</sup> (p.5)

Las orientaciones de la cita anterior permiten confirmar que las interacciones expuestas en la novela diseñan memoria y micro-cultura, especialmente en el reconocimiento de ritos, jerga, nombres y un trato específico que instala comunicación, afectos, relaciones con niveles de veracidad. Comparten referentes, por ejemplo los hitos ya mencionados, por ejemplo la entrevista con el presidente García, “alan”, los amoríos posibles, los chismes es decir invenciones sobre la intimidad pública de los famosos. Es decir, se propone que los referentes que alguna vez fueron construidos por instituciones, o figuras, afincadas en el Estado o en la sociedad del conocimiento, en la novela devienen del consumo, interpretación y participación, de lo que provee la televisión. Interesa, ahora, el punto dos que propone el pensador cinéfilo. La mezcla entre ficción, originada en el sistema mediático, y la realidad de una vivencia, relatada en la novela, en forma de ficción, queda expuesta y acentúa esa doble condición del sujeto contemporáneo que, a través de los mass media, habita en permanentes escenas de doble dimensión, simultánea y más o menos confusa, donde un presentador de televisión es una persona y, también, es un personaje. Desde ese cuerpo revestido por la polisemia, se proyectan mensajes ambiguos, ambivalentes que el otro interpretó y así también entra en la zona realidadficción, siguiendo a Ludmer.

Jaime Baylys afirma,

---

<sup>247</sup> Jost, François (2002). *El culto a la televisión como vector de identidad*. Versión digital <http://www.periodismo.uchile.cl/cursos/psicologia/archivos/02Culto.pdf>

“si no lo saben, la tele está hecha para los grandes mentirosos (como yo).” (p.14)

La mentira forma parte del sistema comunicativo que practican ambos protagonistas. La tecnología, y empresa, televisión se integra en ese ejercicio del engaño, se acerca, así, a una de las piedras angulares de la ficción y especialmente de la novela.<sup>248</sup> Es decir, la fuerza de la ficción, siguiendo a Jost, forma parte de la construcción de las verdades. Se instala una conexión de complementariedad, de interrelación que retroalimenta. En esa dinámica, también, se puede apostar al engaño, y toda la carga moral que ofrece la tradición occidental, cristiana específicamente, o la posibilidad de que el pacto societal funcione a partir de la premisa ya defendida por el narrador, recién citado, en su confesión.

Tres instancias simultáneas sintetizadas en cada breve descripción de los diálogos en un contexto de acciones cotidianas que se vuelven más o menos inauditas a partir y gracias a la presencia del sujeto famoso. En el taxi o en la calle, en un bar o en un café, tanto el joven Gabriel como el maduro Baylys, en cuanto apariencia que está en la escena y en el recuerdo de los otros, el protagonista es reconocido y por eso se atraviesan, y caen, las fronteras de los protocolos que indican cómo y qué debe decirse cuando dos desconocidos se encuentran. El rol taxista, por ejemplo, y el rol pasajero cambian los discursos, cambia también, entonces, el ritual, la distancia y el contrato social, se convierte en, dicho de manera cursi, un encuentro entre dos intimidades que se expresan. De lo social, objetivo y más o menos distante, se salta a la conversación sobre intimidad, declaraciones de buenos deseos, juicios sobre la eficiencia laboral, actuación en la televisión. Es decir, un anónimo le habla a un famoso y se cambian, o rompen, los ritmos de la conversación, transacción, comercial. Luego, los narradores citan los diálogos y algunos detalles del encuentro. La dinámica controversial se consolida en la fluidez y amabilidad del diálogo realizado de manera paralela a los pensamientos ofensivos y la versión que llega al conocimiento directo de los lectores.

---

<sup>248</sup> Se puede encontrar esta afirmación en una larga serie de escritores, especialmente narradores, que defienden la importancia del engaño, para construir seducción, verosimilitud, para convencer que esa invención es real. Basta, por ahora, con revisar

Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*. Madrid, Punto de lectura S. L. 2007. O las palabras de Juan Carlos Onetti, “así que para mí el escritor empezó ahí, mintiendo. Después seguí mintiendo en todos los libros” en el programa de entrevistas *A fondo* de Joaquín Soler Serrano, 1977. En <http://plumasdepelicanos.blogspot.com/2009/11/me-encanta-dios-jaime-sabines.html>

Los otros conocen detalles de los programas emitidos. Resumen episodios, es decir, exponen niveles y tipos de conocimiento. Además de enjuiciar, comparten referentes y con eso se forma memoria. Colectividad enunciada por voces individuales. Se diseña una esfera de informaciones que activan diálogos. Se disuelven, por lo tanto, las jerarquías entre famoso y anónimo. El protagonista habita en relaciones horizontales que orientan las reacciones ya descritas. Se destaca, por ejemplo, la insistencia en comentar la sesión televisada de cuando Barrios acusa de loco a “alan”, obviamente refieren al encuentro con el ex presidente peruano Alan García.<sup>249</sup>

### **Literaturas postautónomas:**

Las *literaturas postautónomas*, propuestas por Josefina Ludmer, resultan fundamentales para este segmento de argumentación:

“Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc]. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separada de la ficción], sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias.”<sup>250</sup>

Apunta, también, al estudio de lo que ella llama “territorios del presente” y, por extensión fluida, las novelas de Bayly ocupan parte de la temporalidad histórica, de manera oblicua tal vez, coincidente con la presencia fuerte de la cotidianidad que propone Ludmer. De ahí la fuerza intertextual, extra literaria, conectada con los mensajes televisivos que se impone en la narrativa de Bayly. El nombre del ex presidente, por lo tanto, revive memoria colectiva y, específicamente, la posición de los electores que confeccionan complicidad con la visualidad de una entrevista que opera como desacralización, en el sentido de relación con la autoridad y la inmediata humanización del sujeto en el poder, el superior tradicional en la jerarquía social.

Las voces y roles anónimos plantean una cordialidad con el protagonista al recordar la escena televisada. En la novela, se propone, entonces, una posición frente a la actividad política. La recurrencia de ese episodio habla de la crisis paradójicamente permanente que

<sup>249</sup> Ver la entrevista del año 2001, en pleno periodo de elecciones presidenciales, en youtube <http://www.youtube.com/watch?v=SAiKp4PCG3s>.

<sup>250</sup> Ludmer, Josefina (2007). “Literaturas posautónomas”, Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura, N° 17. También en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

convirtió la práctica política en un lugar que habita en el desprestigio, por lo menos en los porcentajes de votaciones electorales o, por supuesto, en la atracción desdichada que provocan los partidos políticos. Las instituciones de la democracia moderna, orgullo y acelerador de la historia de las naciones, padecen los efectos de alejamiento, escepticismo, leve abandono por parte del interés colectivo. Ludmer incorpora al discurso novelesco en este panorama. Bayly forma parte de esa serie de escrituras afincadas en lo cotidiano, lejos de los insignes y poderosos, diseñando un discurso que, inevitablemente, requiere de otros discursos para componer comprensión. Se ratifica, en esta comunidad televidente, el retiro de la temática política para que sea reemplazada por las aventuras individuales, individualistas. Lipovetsky, en el año 1983, lo explica:

“Aparece un nuevo estadio del individualismo: el narcisismo designa el surgimiento de un perfil inédito del individuo en sus relaciones con él mismo y su cuerpo, con los demás, el mundo y el tiempo, en el momento en que el «capitalismo» autoritario cede el paso a un capitalismo hedonista y permisivo, acaba la edad de oro del individualismo, competitivo a nivel económico, sentimental a nivel doméstico, lo revolucionario a nivel político y artístico, y se extiende un individualismo puro, desprovisto de los últimos valores sociales y morales que coexistían aún con el reino glorioso del *homo economicus*, de la familia, de la revolución y del arte; emancipada de cualquier marco trascendental, la propia esfera privada cambia de sentido, expuesta como está únicamente a los deseos cambiantes de los individuos.” (p.50)<sup>251</sup>

Volviendo a las relaciones entre el protagonista y los otros personajes eventuales, resulta necesaria la siguiente cita extensa:

“y me pasan la voz por ahí, *hey, barrios, ven siéntate hermano, te invito un trago*, y yo me hago el tonto (...) *oye, barrios, bien chévere tu programa, hermanito, mi señora te ve todas las noches*, y después, ya con más confianza, *pero déjate de huevadas que antes era mejor tu programa, choche, antes en la parte política tirabas labia que daba miedo, ahora en la farándula como que no estás en tu tiro, en tu lote, y perdóname que te hable así, pero yo soy hípico a forro y recontrafranqueza, choche (...) pero déjate de huevadas, pues, barrios ¿es cierto o no es cierto que tienes tu calentado con el pocho noel? (...) sobradito eres, huevón, sal de acá, flaco rosquete, programa de mierda carajo, bien hecho que fracasaste en miami,*” (116).

Es evidente la técnica de la gradación que se desplaza desde la simpatía levemente amistosa hasta la áspera frase final que habla sobre el fracaso del protagonista. La figura, otra vez, queda expuesta ante los comentarios de los otros y, en estas líneas, se impone la cercanía, a nivel de atrevimiento e intimidad, y otros efectos de imagen que viene desde el televisor. También se pone en práctica una de las estrategias del melodrama, el sujeto queda

---

<sup>251</sup> Lipovetsky, Gilles (2000) *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

sujeto a los afectos opuestos, desde la invitación y admiración hasta el rechazo y el desprecio. Los individuos se atribuyen el derecho a enjuiciar y criticar al protagonista, de forma agresiva, realizando las afirmaciones de Lipovetsky sobre el narcicismo contemporáneo.

Hay que recordar que los dos protagonistas de estas novelas son personajes extraordinarios, habitantes de esa especie de Olimpo contemporáneo que comparte imaginarios con los deportistas masivos, los políticos famosos, actores y seres que llegan a todos los hogares a través de las diferentes pantallas, particularmente en el televisor. La cultura masiva se encarna en sus ídolos, se encuentra en espacios comunes con esos otros que admiran, también integrantes de esa cultura, es decir, se manifiesta como una escena que combina repetición cotidiana con instancia extraordinaria. La figura reúne admiradores, y detractores, reactivando la sensación de pertenencia, momentánea, a una comunidad mayor, demarcada por encuentros, corporalidad, discursos donde aparece lo íntimo, lo humano, lo banal y, en ese trance, el Bayly televisado ha marcado impronta vertida también en sus novelas. Maffesoli lo explica mejor:

“Es preciso decir, y ahí es dónde duele, que en torno a estos ídolos se celebraban cultos paganos con un fuerte componente sensual. De hecho, estas reuniones religiosas, que tomaban al pie de la letra la exhortación a la religancia, eran momentos de promiscuidad sexual. La imagen, que despierta los sentidos y provoca pasiones y emociones, es siempre potencial o realmente erótica.”<sup>252</sup> (p.154)

El narrador joven de la novelística de Bayly, entonces, cita el discurso hablado de un anónimo que hace transitar sus expresiones entre dos emociones opuestas y, al mismo tiempo, irradia ese movimiento hacia el juicio tajante, ofensivo, crítico de televisión por un momento y después la exclusión. El otro expone una especie de biografía breve de Gabriel, ahí comparten la sintaxis el dato y el juicio, la información y la valoración como elementos de una reacción verbal que parece olvidarse de los protocolos del respeto, la admiración frente al ser extraordinario que camina o el pacto social con sus ritos de distancia, repetición de gestos, la humanización. El protagonista habita en el espacio común con la multitud, es decir, la pertenencia a un grupo que comparte códigos y datos, una especie de enciclopedia de los medios. Entre los datos destacados por esa voz que viene desde los

---

<sup>252</sup> Maffesoli, Michel (2009). *Iconologías. Nuestras idolatrías posmodernas*. Península, Barcelona.

anónimos, irradia la acusación de abandono de la política a cambio de las hazañas de la farándula. Propone Paolo Virno que

“La visión móvil del curioso, realizada a través de los *mass media*, no se limita a recibir pasivamente un espectáculo dado, sino, por el contrario, decide en cada oportunidad qué ver, qué vale la pena traer a primer plano y qué debe permanecer como fondo”<sup>253</sup> (p.98)

Según esta afirmación, esa voz anónima, la imagen del protagonista ha pasado por fases y, según la opinión de esa voz, en cada una se adhiere un juicio de valor. Inspira crítica.

El nombre del protagonista, en primer lugar. El juicio alegre, íntimo, elogioso y que habla de un pasado más o menos lejano, en segundo lugar. Después viene el cambio, el abandono de la temática política y la instalación del tema de famosos y vidas privadas. Al final, el desprecio formado por referencias al chisme, a las habladurías, la posible relación con un tal “pocho Noel”, reductos de la intimidad corporal y el escándalo, espejos que refractan a individuos y sujetos de la comunidad. Después, con el adjetivo de “sobrado”, se cubre al protagonista con acusaciones de vanidad, que presume a través de la gestualidad y, en la jerga limeña, alguien que se cree superior. Luego llega la acusación y agresión que discrimina mientras enuncia al nombrarlo como “flaco rosquete”, es decir, se sintetiza la larga práctica de mirada patriarcal, obviamente desde el habla concreta de una colectividad que usa otros términos para apelar al uso de genitalidad y deseos, opciones y, por extensión, una ideología específica sobre convivencia y reconocimiento del otro. Al final, en esas pocas líneas, retorna el juicio al programa y cierta satisfacción frente al fracaso internacional. En cierto modo, se está imponiendo un discurso emotivo que también esboza un sentido crítico. Se consolida la mezcla de experiencia concreta entre famoso y anónimo. También se exhibe el pacto social que se instala, marcado por esa apariencia de cercanía frente al sujeto extraordinario y, para consagrar la vitalidad de la cultura de masas, los roles sociales pierden la marca de la jerarquización, incluso llevando hasta los nombres de la ofensa, la grosería, discriminación y humillación. Al principio, se exhibía el elogio.

“Los *mass media* adiestran los sentidos para *considerar lo conocido como si fuese desconocido*, o sea a desarrollar “un margen de libertad enorme e imprevisto” en los aspectos más trillados y

---

<sup>253</sup> Virno, Paolo (2003). *Gramática de la multitud*. Versión digital [http://doctoradosociales.com.ar/wp-content/uploads/2012/08/virno\\_gramaticadelamultitud1.pdf](http://doctoradosociales.com.ar/wp-content/uploads/2012/08/virno_gramaticadelamultitud1.pdf)

repetitivos de la experiencia cotidiana. Pero al mismo tiempo adiestran los sentidos también para la tarea inversa: *considerar lo ignoto como si fuera conocido*, adquirir la destreza con lo inesperado y lo sorprendente, habituarse a la falta de hábitos sólidos” (p.98)<sup>254</sup>

“al llegar a casa, ya tarde, me sentaba a leer los correos y encontraba sin falta uno de la española, diciéndome qué cosas le habían gustado o disgustado del programa, qué invitados le habían parecido encantadores, aburridos o repugnantes. (p.13)

“Salí a comprar la comida. Discutí con una odiosa señora venezolana que criticó mi programa. “No debí contestarle. Pero estaba enfermo y fatigado y caí en la trampa de decirle: —No me diga que es una «crítica constructiva», señora. Si no le gusta mi programa, no lo vea. Pero déjeme en paz. No me interesa su «crítica constructiva». Y no sé qué es lo que construye su «crítica constructiva». (p.72)

El fenómeno de la cultura de masas, de forma pop y tradición popular, ha llegado a convocar a la multitud y, aunque haya resistencias, se ha integrado al lenguaje, intereses y utilización por parte de los grupos mayoritarios, es decir, quienes respiran lejos de los reductos de elite. En un lado, por lo tanto, se presentan las figuras de Barrios y Baylys que están todos los días, lo ven “todas las noches” y, al mismo tiempo, pertenecen a un espacio social distante, frecuentemente inalcanzable. Las escenas citadas hablan de esa doble condición y de la destreza para adaptarse al encuentro aparentemente imprevisto que, en cierto modo, pertenece a la dinámica cotidiana de estar frente a la televisión. Familiaridad, como figura de la cercanía diaria y ubicación en el espacio íntimo del hogar, y enfrentamiento a la corporalidad de esos otros, Gabriel y Jaime, producen ese cruce de niveles de realidad que confunden, mezclan, transforman levemente, sintetizan, las categorías de personaje y persona, dentro de la novela. Entonces, para la comunidad lectora, la figura del narrador es seleccionada como portavoz de confesión, declaración directa de la intimidad dolida, agredida, tímida del personaje que insiste en “caminar en las sombras”, hacerse el “tonto”. Se diseña, por lo tanto, una contradicción que hace convivencia entre los aparentes opuestos. Por un lado, las luces de la imagen que proyecta el televisor, sus consecuencias sociales de fama, reconocimiento, exhibicionismo, prestigios y dinero. En el otro lado, en la calle, es decir en el territorio común, se esconde, y ahí la exageración, en las sombras. La novela es un constante torrente de imágenes y situaciones que se oponen y, para insistir en la hipótesis, permanecen como tensión. Barrios y Baylys

---

<sup>254</sup> Virno, Paolo (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Traficantes de sueños, Madrid.

exponen sus cuerpos como famosos de la televisión y, al mismo tiempo, expresan confesiones de registro íntimo. Se organizan las novelas en ese movimiento permanente del narrador que se exhibe y expresa como sujeto y, en el mismo nivel público, actúa rodeado por esa aura que se le adhiere al estar en la pantalla de la televisión.

### **Beatriz Sarlo en la conclusión de este capítulo:**

La trama y la narrativa televisiva que diseña, o soporta, a la aventura narrativa de Jaime Bayly, se exponen los cuatro rasgos de lo que la estudiosa Beatriz Sarlo expone como:

“los rasgos de la “nueva televisión” o, como también se la ha llamado, “televisión relacional”. Está, en primer lugar, el registro directo; luego, la presentación de una franja de vida, de manera más nítida de lo que hubiera soñado un escritor naturalista del siglo XIX o un escritor de non fiction de este siglo; en tercer lugar, el hecho de que un estudio de televisión parece más seguro, más accesible y a la medida del protagonista que las instituciones; finalmente, la permanente ampliación igualadora de la referencia, que produce en los espectadores la creencia de que todos somos, potencialmente, objetos y sujetos que pueden entrar en cámara.”<sup>255</sup> (p.12)

El recorrido de Barrios y de Baylys se expone en tiempo presente constante, siempre en directo. La instalación de fragmentos que se organizan a partir del comienzo de las novelas y, de forma simultánea, se exponen algunos cuadros de costumbres y anécdotas que conducen, como hilo rojo y amoroso, a diferentes breves relatos a modo de viaje urbano en Lima, en el caso de Barrios y de viajes transnacionales en el caso de Baylys. Cuando Gabriel describe a su gran amigo Jimmy, cuenta que tiene una relación amorosa con una muchacha que, al final de la historia, se ha convertido en la nueva enamorada del mancebo Mariano. Cuando Baylys relata su amorío con Martín, va incorporando otros malos entendidos, que culminan con una imagen idéntica al comienzo de la narración, solo frente a un computador. Durante ambos recorridos, se impone la sensación, efectos del registro directo, de que mientras Barrios vivencia está ocurriendo la escritura, también en algunos episodios de Baylys. Esa ilusión se rompe con los comentarios que lanzan sobre una actualidad instalada en el futuro de la historia.

“Los espectadores, por su parte, reciben lo que han buscado: no mayor verosimilitud (que es un producto de operaciones discursivas y retóricas), sino directamente la vida. El happening, es decir, el suceso en su sucederse.” (p.15)

---

<sup>255</sup> Sarlo, Beatriz (1994). *Cap. II El sueño insomne*. En *Escenas de la vida posmoderna*. Versión digital <http://ebooks.z0ro.com/ebooks/Salud-Publica/Otros/Sarlo/EscenasPosmodernas.pdf>

Sarlo comparte precisiones sobre el efecto de vivencia que se encuentra con fluidez en la narrativa de Bayly. Gabriel no solo continuará en otra novela, *El huracán lleva tu nombre* y seguirá coincidiendo con intensidad la existencia del autor con los referentes integrados en la ficción. En cierto modo, parte del efecto implica el olvido de que se está frente a una historia inventada, administrada por esas otras ficciones que se denominan narrador y protagonista. De pronto, se cierra cada episodio porque se termina una serie de sucesos, contados en ese presente constante interrumpidos también por recuerdos veloces y retornos a la actualidad, que siempre es un tiempo pasado porque, como sabemos y lo sugiere la voz del narrador, se impone la apariencia de vida y, al mismo tiempo, se advierte que es escritura creativa. Sarlo apunta a una serie de consecuencias, en el público, en el concepto de representación, en la mimesis y en el encuentro de los demás en la pantalla. El reconocimiento del público en la televisión y la televisión reconociéndose en el público. Adaptando esto a *La noche es virgen* y a *El canalla sentimental* con mayores o menores grados, los personajes que abordan al protagonista, el doble de la imagen televisiva, los anónimos se expresan como amigos, colegas, vecinos, gente cercana al famoso y en el proceso de reconocimiento, mutuo, se consolida la propuesta de esta tesis, desde la perspectiva de la relación entre televisión y público, imagen y escritura, animador y escritor, ficción y los demás discursos de realidad.

“luego, la presentación de una franja de vida, de manera más nítida de lo que hubiera soñado un escritor naturalista del siglo XIX o un escritor de *non fiction* de este siglo”<sup>256</sup> (p.12)

En las novelas estudiadas, entonces, se propone una imparable secuencia de rutinas que se ambientan con datos que van desde el lenguaje que utilizan Gabriel y Jaime, narradores y protagonistas, hasta los referentes espaciales y temporales, urbanos limeños e internacionales de fines del siglo veinte y principios del siglo veintiuno, pasando por los nombres de cantantes y discos, actores y jerarcas, futbolistas. El locutor que narra, despliega oralidad en ritmo, vocabulario, velocidad y en la constante apelación a la comunidad lectora. También, para consagrar el sentido referencial realista, al borde de una crónica que continúa en otra crónica, las páginas exponen objetos de consumo, golosinas locales, nombres de calles y esquinas adornadas por restaurantes o cafés que están descritos

---

<sup>256</sup> Sarlo, Beatriz (1994). *Cap. II El sueño insomne*. En *Escenas de la vida posmoderna*. Versión digital <http://ebooks.z0ro.com/ebooks/Salud-Publica/Otros/Sarlo/EscenasPosmodernas.pdf>

con la velocidad de los ciudadanos que pasan, consumen y se despiden. Se intensifica la “franja de vida” a partir de la confusión, ya defendida en otras páginas de esta investigación, entre la vida televisiva, la fuerza de la imagen, y la exposición en la novela, compuesta por datos y registros que vienen desde el ejercicio discursivo que apela a lo real y que hasta hoy permanecen en internet y en diarios, de papel y virtuales. También está ahí la ambigüedad que se intensifica a partir de la convivencia de elementos biográficos y textualidad de ficción, lo que ha llegado a denominarse autoficción. La rutina, la repetición de actos cotidianos, la banalidad de algunos gestos también hacen más intensa la instalación de detalles que convocan sentido realista. Y aunque la ciudad siga siendo Lima, Miami o Buenos Aires, se respira también el aire contaminado del engendro McOndo y toda su estela de realismo finisecular.

“en tercer lugar, el hecho de que un estudio de televisión parece más seguro, más accesible y a la medida del protagonista que las instituciones”<sup>257</sup> (p.12)

Se nota el vacío que deja la ausencia casi total de las instituciones a las que hace referencia Sarlo. En el texto de la pensadora y teórica, la política, el interés por la cuestión social, la información, la reflexión y la historia quedan en un lugar desplazado, desprestigiado incluso por la prontitud y velocidad que ofrece la televisión y su promesa de expresión, y solo exposición del problema. Se sugiere que las otras instituciones, especialmente estatales, no convocan ni proveen de seguridades. En ambas novelas, entonces, las grandes, e importantes, creaciones de la modernidad aparecen para recibir burlas, ridiculizaciones, más de alguna ofensa. La familia, la figura del monarca católico, la madre y los curas, el padre y el candidato a presidente, los cantantes famosos, los admirados futbolistas. Este conjunto de sujetos de admiración, instituciones personificadas o personas que representan instituciones, se integran a la crisis de credibilidad, representatividad, integridad e interés de la que se habla a partir, para llegar a un acuerdo, de la caída del muro, por ejemplo. Ambos narradores se ríen de las instituciones, exponen sus fragilidades, sus fracasos. Incluso el ejercicio laboral, la producción de mensajes queda reducida al sueldo, al efecto, al resultado individual. Lo demás, se convierte en caricatura.

---

<sup>257</sup> Sarlo, Beatriz (1994). *Cap. II El sueño insomne*. En *Escenas de la vida posmoderna*. Versión digital <http://ebooks.z0ro.com/ebooks/Salud-Publica/Otros/Sarlo/EscenasPosmodernas.pdf>

“finalmente, la permanente ampliación igualadora de la referencia, que produce en los espectadores la creencia de que todos somos, potencialmente, objetos y sujetos que pueden entrar en cámara.”  
(12)

En algún momento de los años ochenta del siglo pasado, los habitantes y televidentes de Lima miraron la pantalla, de lunes a viernes. Años después, en la novela analizada, esta gente se convirtió en comunidad lectora. Tal vez se reconocieron en esas anécdotas. Una década después, el narrador se traslada a Miami, relata breves aventuras. La comunidad telespectadora se ve frente a frases de crítica cáustica, agresiva, profundamente furiosa que el narrador expone para esta comunidad más o menos reciente, contra los consumidores de mass media y también accede a las críticas más alegres, más reposadas del narrador Baylys. Además de la ilusión que se depositó en los sorprendidos quince minutos de fama, la instalación de la neotelevisión en el panorama actual actúa en la construcción de una relación interactiva. No solo se trata de una sociedad que proyecta sus deseos en las ganancias monetarias sino que, también, las imágenes que proyecta el aparato luminoso ofrece respuestas para viejos sueños que, siguiendo a Sarlo, no encuentran respuestas ni en el Estado ni en el trabajo, mucho menos en la literatura. Entonces la televisión llegó para construir, también, integración, identificaciones, actitud frente a las instituciones y modos de actuar en sociedad. La presencia de los otros y otras, en las novelas analizadas, participa de ese sentido colectivo, que está en proceso, que privilegia la sensación de integración, el intercambio de temas y códigos actualizados permanentemente. La distancia jerárquica entre los participantes se disuelve, en el instante del encuentro, y comparten información, se expresan como habitantes de una sociedad paralela, afectiva, y eso incluye la crítica expuesta. La movilidad entre sujetos y objetos configura una creencia colectiva, según Beatriz Sarlo, y, al mismo tiempo, esa creencia implica valoraciones, reacciones y también ilusiones.

El panorama que podría denominarse cultura pop se expone en la novela, se expresa de manera simultánea a las reacciones más o menos drásticas del narrador. Se expresan ciudadanos que, al mismo tiempo, aparecen como ecos de un momento de consumo de mensajes televisivos. Los discursos de ambos narradores, y con tonalidad de confesión directa hecha a los lectores, complementa la exposición de esos diálogos. Entonces, las

voces de la comunidad, el discurso del narrador, la interacción que se presenta habitan contextos públicos, escenas rápidas y breves. Están poseídas por la instancia, por lo tanto, se presentan a través de síntesis, oralidad plena, la voz de la tribu mirafloresina, y de otros barrios latinoamericanos, que responde al estímulo concreto de un famoso a la vista.

Resulta útil considerar que las descripciones que hacen ambos narradores transitan hacia la figura de la caricatura, estereotipo, es decir, deforma, sintetiza, exagera, enfoca y, con esa construcción verbal insistente, se propone no solo una mirada sobre los otros, y sobre sí mismo, sino que se instala una perspectiva específica sobre la vida pública y, especialmente, sobre las imágenes que sugieren conexiones afectivas. Viajan al trabajo, pero, y sobre todo, realizan estos paseos marcados por la velocidad. En ese sentido, se conecta con las estrategias discursivas, audiovisuales, de la neotelevisión.

*“el registro directo unido a la transmisión en directo. Allí las manipulaciones de la imagen, aunque subsisten, no tienen al tiempo como aliado: lo que se ve es literalmente tiempo “real” y, por lo tanto, lo que sucede para la cámara sucede para los espectadores (10)*

Propone Sarlo. En la narración apresurada, organizada como recorrido por la ciudad y, así, complementada con reacciones descriptivas que ofenden y degradan, se posan en el otro para construir imágenes grotescas, en el sentido de la exageración y, sobre todo, como estrategia narrativa que muestra al otro y, además, hace fuerte contraste con el trato más o menos amable de los protagonistas. Por un lado, les cuentan a los lectores ese nivel inmediato, superficial, en directo, citan a los demás personajes, formando así un nivel de información vinculada con los actos de la aventura. Este movimiento es el rápido y vertiginoso recorrido de dos famosos que resienten la convivencia con los otros, se afectan con frecuencia, acusan de incompreensión y tratan de pasar desapercibidos. En ese movimiento de expresión para los otros y confesión a los lectores, se diseña una propuesta relacionada con, por ejemplo, el funcionamiento de la televisión como apariencia por un lado y un relato oculto que pervive detrás de las cámaras. Con la velocidad de la reacción inmediata que se salta la dimensión del pensamiento, opuesta a la práctica de la reflexión en esa especie de lentitud moderna, previa a la abundancia de tecnologías de la comunicación. En esa dinámica se instala, otra vez, la tensión entre la expresión oral y la confesión pensada y, lo que interesa ahora, las narraciones de Bayly exhiben esa polaridad de la

transmisión en directo, diseñando la convivencia doble que se forma entre imagen amable y trasfondo enojado, crítico, ofendido y ofensivo, en el caso de Barrios, alegre, bromista en el caso de Baylys. En síntesis, la narración que se hace contemporánea de la acción narrada y, también, complementa la propuesta de Sarlo al exponer abiertamente, a los lectores, ese doble discurso que, después o antes, el mismo Gabriel Barrios y Jaime Baylys declaran cuando, otra vez, le confiesa a los lectores que también es un hombre maduro que escribe ese pasado con apariencia de presente y es un escritor que está recordando, también insiste que:

“si no lo saben, la tele está hecha para los grandes mentirosos (como yo)” (p.14)

Beatriz Sarlo explica el funcionamiento de la televisión y pareciera que está abordando la novelística de Bayly:

“nos muestra sus astros, seres excepcionales que, al mismo tiempo, hablan una lengua completamente familiar y no evitan las banalidades cotidianas. “Cultura espejo” de su público mediada por el aura del *star-system*. En esta paradoja del democratismo televisivo, se funda una cultura común que permite reconocer a la televisión como un espacio mítico (allí están sus estrellas, que son las verdaderas estrellas de la sociedad de masas) y, *al mismo tiempo*, próximo: Venus en la cocina, la cocina de Venus.” Luego continúa “El público se tutea con las estrellas, o se dirige a ellas por el nombre de pila, confía en ellas porque están electrónicamente próximas y porque las estrellas, en lugar de basar su carisma en la lejanía y la diferencia, lo buscan en la proximidad ideológica y de sentimientos.”<sup>258</sup> (17)

“La escena televisiva es rápida y parece transparente, la escena institucional es lenta y sus formas (precisamente las formas que hacen posible la existencia de instituciones) son complicadas hasta la opacidad que engendra desesperanza. Familiaridad de la televisión con su público y la proximidad imaginaria que el público establece con la televisión echa mano de un recurso que ofrece una garantía de transparencia: la *autorreflexividad*.

La televisión muestra su cocina no sólo cuando lleva al público a los estudios o lo coloca frente a la cámara. Estas serían las visitas guiadas cuya función es la de aproximar pero no la de *interiorizar*.

La autorreflexividad, en cambio, es la forma en que la televisión interioriza a su público mostrándole *cómo se hace para hacer televisión* (...) lo autorreflexivo: la televisión se nos muestra como proceso de producción y no sólo como resultado” (p.26)

Las apariciones de Barrios y Baylys en los espacios públicos ponen en práctica las aseveraciones de la pensadora. Los paseos de los protagonistas se convierten en breves entrevistas que sintetizan la serie de ingredientes del fenómeno televisión como eje de la cultura de masas, por ejemplo actúa la familiaridad, el uso de códigos comunes que

---

<sup>258</sup> Sarlo, Beatriz (1994). *Cap. II El sueño insomne*. En *Escenas de la vida posmoderna*. Versión digital <http://ebooks.z0ro.com/ebooks/Salud-Publica/Otros/Sarlo/EscenasPosmodernas.pdf>

facilitan el contacto, la simpatía, la aparente cercanía, la exposición del protagonista como figura especialmente extraordinaria, la aparición de un tipo de ecfrasis, rodeada por aura y heredera de rasgos míticos, se mezcla con los mortales, se pone en práctica la noción de democratismo televisivo.

Se participa, en ambas novelas, de encuentros donde los diálogos y los gestos entre los personajes se exponen, por un lado, como convivencia a veces gentil y en otras ocasiones se expresan críticas dirigidas hacia la figura de Barrios, por ejemplo, sus discursos, los chismes sobre opción sexual. El protagonista devuelve las intervenciones de los otros con reacciones amables, dialogantes. Pero, en el reducto de la confesión, el muchacho expresa una dimensión emocional opuesta a la gentileza. Con esto, la comunidad lectora accede a la esfera de la autorreflexividad en el discurso televisivo, instalado en la novela, tiene la oportunidad de apreciar una provocación frente no solo al fenómeno televisivo sino que frente al fenómeno de la comunicación cotidiana, especialmente porque, siguiendo las aventuras de Barrios, el discurso mediático ya está instalado, articula y actúa como intenso registro referencial, en la comunicación humana, urbana, actual.

La ambigüedad se expresa en esa doble versión de los hechos que exponen Barrios y Baylys. Lo que hacen y dicen versus lo que piensan y enjuician. En las voces de los otros, se destaca la polémica, la simpatía, la proyección de una imagen parecida a la figura del famoso que se encuentra con los televidentes. Ellos no acceden al discurso secreto que confiesa en el reducto o espacio íntimo del discurso de ficción. Con esto se postula que la novela queda como el lugar donde el sujeto aparece de manera diferente, casi opuesta, al personaje que se exhibe en la pantalla. En cierto modo, el sujeto dolido, afectado por la exclusión y la incompreensión es el que habla en primera persona en *La noche es virgen*, de ahí la vertiente enrabiada y ofensiva del monólogo en secreto que convive con las relaciones con los otros. Se asume esto, también, como posicionamiento político del protagonista, por un lado famoso y admirado, por el otro, criticado y marginado. En el caso de Baylys, su discursividad también se expresa de manera doble. Por un lado, reacciona y dialoga amablemente, por el otro, piensa y comenta desde la perspectiva de la

ridiculización, risa alegre, y algunos reclamos sobre la incomprensión ajena, sobre sus propias travesuras o errores.

Similar a las actuaciones en la televisión, la expresión de las fibras íntimas son acalladas, escondidas, por un lado, y abiertas en el discurso novelístico. Con esto, creemos, ambas novelas se convierte en la expresividad de una voz que se exhibe y, al mismo tiempo, se relaciona con otros y otras, diseñando así un mundo social que expresa afectos y simpatías, en los encuentros con el protagonista, sugiere comunidad agradable. La dinámica demuestra el tipo de cultura en la que habita el protagonista y, así, la novela vuelve a ser un discurso crítico, polémico, político en el sentido de silenciar lo político. La ambigüedad se instala en el diseño de una figura que habita en el éxito social, admiración y dinero, por un lado, y la expresión permanente de desamparo, incomprensión y exclusión. Bolaño lo advirtió, destacamos “telenovelas de la vida real”:

“Hay que ser muy valiente para escribir sobre homosexualidad en Perú. Hay que ser muy valiente para escribir *desde* la homosexualidad en Perú. Sobre todo si uno lo hace sin pedir perdón a nadie (...) A Bayly no hay que exigirle forma sino mundos, muchedumbres, telenovelas de la vida real, humor a raudales,”<sup>259</sup> (pp.303, 305)

---

<sup>259</sup> Bolaño, Roberto (2004-2009). *Notas alrededor de Jaime Bayly*. En *Entre paréntesis*. Anagrama, Barcelona.

## Conclusiones: melodrama, afectos, narrativas televisivas, autoficción y palabras nómadas en las novelas analizadas

la primavera refulge en todo su esplendor, coronando los árboles de cerezas,  
y me invita a caminar lenta, morosamente, sin rumbo fijo,  
evocando los días lejanos en que viví en estas calles, mientras escribía  
—ejecutaba— mis primeros libros,  
mis primeras venganzas. **Bayly**

Jaime Bayly inventó a Gabriel Barrios y a Jaime Baylys<sup>260</sup>. El autor ya era famoso, esto quiere decir que se había construido el sistema de comprensión e interpretación inaudita de sus novelas a través de la televisión, donde Bayly era presentador y habitante frecuente de las noches limeñas, desde que había cumplido, más o menos, dieciocho años. Además de aparecer como imagen masificada, se diseñó una especie de máscara a partir de las prácticas de la polémica, el atrevimiento, cierto desparpajo y, también, por la serie de comentarios sobre su intimidad que empezaron a fabricar lo que se llamó el mito<sup>261</sup> del “niño terrible de la televisión peruana”. Maffesoli propone algunas figuras de los mass media como participantes y representantes de lo que denomina nomadismo posmoderno, donde se demuestra que:

“El vínculo social ya no tiene nada de racional ni de predecible. Los nómadas sexuales, musicales, deportivos y religiosos se ven arrastrados por impulsos emocionales, ofuscados por pasiones de las que lo menos que se puede decir es que son imprevisibles y, en muchos aspectos, inmorales.” (p.80)

Provocaciones e irreverencias marcan la figura del animador Bayly que aparece retratado por sus narradores y, en pasajes de sus novelas, por otros y otras que actúan en encuentros eventuales y públicos, por ejemplo. La imagen que se proyecta en la pantalla forma el mundo, la trama y el lenguaje de las novelas analizadas y de la narrativa de Bayly. Las novelas hablan de las travesuras y escándalos que provocó el autor en su función pública, rol de animador de televisión, agregan detalles y escenas de la aventura íntima, diseñando una narrativa que transita, cosa inaudita hasta ese momento, entre tres niveles discursivos-audiovisuales: entre la ficción literaria, lo virtual televisivo y las sugerencias de

<sup>260</sup> En 1995, *Fue ayer y no me acuerdo* el personaje se nombra solo Gabriel. En *El huracán lleva tu nombre*, del 2004, vuelve a aparecer Gabriel Barrios. Baylys es el protagonista de *El canalla sentimental* y de la penúltima publicación *El niño terrible y la escritora maldita* del año 2016

<sup>261</sup> (2009). *Iconologías. Nuestras idolatrías posmodernas*. Ediciones Península, Barcelona.

lo real salidas directamente desde la voz del autor. Estas relaciones entre imagen televisiva incorporada en las novelas analizadas se adhiere y explica a través de la propuesta de Josefina Ludmer sobre las literaturas posautónomas. Especialmente por la serie de conexiones, ambiguas, que presenta Jaime Bayly en sus novelas y en la presencia referencial y formal de los discursos e imágenes televisivas:

“En algunas escrituras del presente que han atravesado la frontera literaria [y que llamamos posautónomas] puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la "literatura pura" o la "literatura social" o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad [histórica] y ficción. No se pueden leer estas escrituras con o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian” (pp.153, 154)<sup>262</sup>

Se presenta así una especie de ficción con fuerte referencia autobiográfica, a pesar de los cambios de nombres. Por lo tanto, el concepto de ambigüedad articula la relación entre estos niveles activos en las narraciones. En el capítulo dedicado a la autoficción, se comprueba que estamos frente a una figura que exhibe con impudicia y, al mismo tiempo, esconde al poner en duda sus propias confesiones, cuando afirma que es ‘un gran mentiroso’ y una ‘mala persona cuando escribe’. La figura del autor participa en las aventuras, se conecta con la información que circula en las redes virtuales, sale de la ficción y vuelve a la ficción. Esta ambigüedad, para nosotros, forma autoficción y, también, funciona para integrar la noción de literatura postautónoma, es decir, encuentra significados e interpretaciones fuera de la literatura. En este caso, las novelas se conectan con los registros de youtube, con noticias y reportajes en periódicos, con diferentes programas de televisión.

Insiste Josefina Ludmer en el concepto de literaturas postautónomas:

“Estas escrituras no admiten lecturas literarias, esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido” (p.149)<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires

<sup>263</sup> Ibid.

Debajo o encima del discurso ficticio y novelesco, la forma de diario de vida, crónica de viajes, breves ensayos y confesiones, diseñan una narrativa ambigua en el sentido de que podemos confirmar algunos episodios de lo que fue verosímil, porque hay registros que actúan como evidencia, y otros capítulos que no podremos comprobar lo que sugiere ser una invención. Los narradores lanzan pistas para aseverar que es una ficción y luego lanzan pistas para construir conexiones fácilmente verificables en los programas registrados en youtube, donde el autor actúa como presentador de televisión. En cierto modo, los lectores podemos afirmar que lo relatado en las novelas ocurrió en la televisión peruana, porque podemos ver las imágenes. Pero, por otro lado, los narradores se esfuerzan en advertirnos que estamos frente a una ficción. Es ficción y no lo es, es autobiografía y no lo es. Manuel Alberca cita a Dubrovsky:

“Al despertar, la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos [...] ¿Autobiografía? No. [...] Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” “Al despertar, la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos [...] ¿Autobiografía? No. [...] Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” “Al despertar, la memoria del narrador, que rápidamente toma el nombre del autor, cuenta una historia en la que aparecen y se entremezclan recuerdos [...] ¿Autobiografía? No. [...] Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*, haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje”<sup>264</sup>

Se instala, esta narrativa, entre el pacto autobiográfico y el pacto ficcional, dejando certezas y dudas. En cierto modo, interpretamos este gesto como una increpación a la dimensión de la verdad y, también, a la presentación de protagonistas que se instalan en el individualismo que teoriza Lipovetsky, por ejemplo, al poner su individualidad por sobre los conceptos de cuño moderno, como lo real, la verdad, acentuando la dimensión de la subjetividad:

“El proceso de civilización no es el efecto mecánico del poder o de la economía, coincide con la emergencia de finalidades sociales inéditas, con la desagregación individualista del cuerpo social y el nuevo significado de la relación interhumana a base de indiferencia.” (p.194)<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> Alberca, Manuel. (2002). La Autoficción, ¿futuro o pasado de la autobiografía española? En *Autobiografía y Literatura Árabe* (pp. 39-56). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

<sup>265</sup> Lipovetsky, Gilles (2002) *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

Conectamos las costumbres, repetitivas y cotidianas, de Barrios y Baylys, con la propuesta de pensador francés Gilles Lipovetsky. Destacamos el lugar que ocupan las defensas del ocio, del aislamiento, la importancia que le otorgan a la pasión por dormir, por estar, en el hedonismo en el caso del joven, en ‘hacer nada’ en el caso del maduro Baylys. Tanto las relaciones interpersonales como la indiferencia actúan, en la narrativa de Bayly, según nuestra lectura, desde la caída de los valores modernos de producción, proyección hacia el futuro, integración en un cuerpo que exige cambios sociales. En este sentido, la narrativa que analizamos, a partir del tratamiento de la voz de ambos narradores en relación con la figura del autor y las aventuras de los protagonistas dan cuenta de cierto alejamiento y aislamiento indiferente frente a las cuestionadas grandes verdades, metarrelatos que llevaron a la temporada posmoderna, donde habitan estas novelas.

Maffesoli propone complementos:

“La metáfora de la tribu permite, como tal, dar cuenta del proceso de desindividualización, de la saturación de la *función* que le es inherente y de la acentuación del papel que cada persona está llamada a desempeñar en su seno. Se da por supuesto que, así como las masas se hallan en perpetua ebullición, las tribus que se cristalizan en ellas no son estables y que las personas que componen estas tribus pueden cambiar de una a otra.” (p.32)<sup>266</sup>

Agrega, en una nota a pie de página, que el significado etimológico de persona es máscara, o nadie. En este sentido, aunque aparezcan contradictorias las afirmaciones de ambos teóricos franceses, aquí las vemos como complementarias. Por un lado, Lipovetsky profundiza la transformación de valores modernos y propone el diseño del individuo que emerge, incluso, de manera violenta. En el caso de Maffesoli, al utilizar la palabra máscara, propone una nueva forma de interrelaciones que privilegian emociones, pasiones, encuentros y una noción de inestabilidad que puede llevar a la incertidumbre. En el caso de Bayly, la teatralidad de sus aventuras, la exposición televisiva y el uso de ‘máscaras’ en la imprecisión de identidad que propone al conectar su escritura con el concepto de autoficción, para nuestra tesis, se entiende como la orgánica de la ambigüedad. Por un lado, se expone la existencia de la ‘tribu’ de televidentes que acosa, se encuentra y conversa con los protagonistas, individuos, formando la convivencia afectiva de la que habla Maffesoli.

---

<sup>266</sup> Maffesoli, Michel (2000). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Versión digital <http://www.um.es/tic/LIBROS%20FCI-II/Maffesoli%20Michel%20-%20El%20Tiempo%20De%20Las%20Tribus.pdf>

En cierto modo, conviven el individualismo de Barrios y Baylys con una comunidad grande de televidentes y con los pequeños grupos formados por la familia, el trabajo y el amor.

*La noche es virgen* se construye en registro autoficcional. Estamos hablando de un período que inicia, más o menos, en el año 83 para la televisión, registro y evidencia del correlato autobiográfico que provee la pantalla y los archivos en youtube. También un relato breve en la antología McOndo<sup>267</sup>. En ese año de 1996, Bayly ingresa en la antología, presenta un cuento, el relato sintetiza, o integra, gran parte de lo que podríamos llamar la prosaica de sus primeras novelas.<sup>268</sup> El cuento “Extrañando a Diego” coincide con el manifiesto de Gómez y Fuguet en varios objetos de las tecnologías de la comunicación y velocidades de la narración, el predominio urbano, los protagonistas jóvenes y la posición frente a valores y prácticas sociales desde la crítica o el desinterés. En el caso de Bayly, el relato breve publicado en McOndo presenta la integración de referencias autobiográficas, comprobables en las noticias de la farándula limeña de esos años. En este sentido, también da cuenta de la temática autoficcional, por ejemplo.

Las aventuras de Barrios se convirtieron en súper ventas, la novela accedió al prestigio que se corona con el pirateo de sus libros, ganó un premio considerado importante que alguna crítica especializada atribuye a los fundamentos y efectos para las utilidades a través del éxito editorial y a las ofertas y demandas del mercado, con evidencias dentro y fuera de la novela. En el caso de Baylys, su aparición hace más intensas las confusiones entre autor y protagonista. El funcionamiento de las estrategias que propone la autoficción, aunque suene contradicción, iluminan la opacidad que diseña Bayly. En cierto modo, jamás sabremos qué episodios pertenecen a lo real de la autobiografía o qué elementos son de invención imaginaria. Un ejemplo intenso es cuando el protagonista Jaime Baylys, en *El canalla sentimental*, relata la visita que le hace al padre en su lecho de muerte. Destacamos,

---

<sup>267</sup> Abordajes al fenómeno McOndo se sintetizan de manera orientadora en Cuadros, Ricardo (1996). *McOndo como síntoma de un estado de la cultura*. Versión virtual en <http://www.literatura.edu.bo/index.php/recursos/archivo/55-mcondo-como-sintoma-de-un-estado-de-la-cultura.html> y en el mismo Ricardo Cuadros (2003) *Mcondo Revisitado*. Versión virtual en [http://www.ricardo-cuadros.com/html/ensayos/mcndo\\_revis.htm](http://www.ricardo-cuadros.com/html/ensayos/mcndo_revis.htm)

<sup>268</sup> Se invita a revisar la lectura atenta y la puesta en contexto del fenómeno McOndo en Billard, Henry (2009). *McOndo contra Macondo: Uma confusao de gêneros?* Versión virtual en <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/27042011-0218066-dossiebillardhenri.pdf>

en esa provocación, en el sentido emocional, y realista de acuerdo a las coordenadas que expone, lo oculto o misterioso acentuado por la condición del padre, en esa cama de hospital. Destacamos la mudez del padre, el único otro testigo de la escena:

“Un día antes de que muriese, nos quedamos un momento a solas y le pedí perdón por no haber podido ser el hijo que él merecía. Mi padre ya no podía hablar. El lunes, como él me dijo, volvió a su casa, pero ya estaba muerto. Al día siguiente, en el funeral, me incliné y besé el ataúd.” (p.96)

La variedad de elementos, temáticas, que forman las novelas se presentan como la pluralidad de vivencias, anécdotas, aventuras cotidianas, y otras extraordinarias, que acercan al relato de la vida hasta el cosmos de la narrativa. En este sentido, se expone la estructura de discurso autoficcional donde predomina la secuencia lineal a partir de la rutina y actos del protagonista que se presenta como recorrido por diferentes niveles de la experiencia humana, especialmente en los encuentros y desencuentros con los otros, con las otras. Se despliega una serie de invenciones de nombres que después, el mismo autor Bayly, explica que ha usado para nombrar a las personas reales que lo rodean y sirven de material para sus novelas. En programas de televisión, ha entrevistado, por ejemplo, a sus hijas, a su suegra, a su madre, a su ex esposa, a algunas personas famosas que también han llegado a formar parte de su narrativa. Los demás también ingresan en la autoficción. Insistimos, entonces, aunque el neologismo de autoficción nos sirva para explicar el funcionamiento de la relación autor, protagonista y, especialmente, la imagen de presentador de televisión, en las novelas analizadas, debemos confirmar esta narrativa se diseña y provoca ambigüedad. Es decir, en las coincidencias entre imagen del animador en la televisión y episodio en la novela, se produce verosimilitud, por lo tanto, se instala un momento autobiográfico virtual, específicamente por lo que propone la teoría sobre el funcionamiento de la televisión, la existencia de un guión que organiza los talkshow, que es el escenario privilegiado del autor Bayly.

En el caso de coincidencias entre hecho noticioso y el relato que cuenta el protagonista, se activa verosimilitud, también, y se instala un episodio de índole autobiográfico, registrado en las pantallas de televisión. También están las escenas que exponen datos y acciones verosímiles, pero que no se pueden comprobar. Nos vemos frente a un instante narrativo denominado autoficción de autor, siguiendo las propuestas de

Colonna, citado en el capítulo dedicado a la autoficción y a las narrativas mediáticas. En este sentido, el tratamiento de los narradores y protagonistas dan cuenta de lo que Maffesoli, el sociólogo francés, propone con la noción de identificaciones. Escribe, citando a Yourcenar, “de un yo incierto y flotante, entidad cuya existencia he impugnado”, continúa el sociólogo:

“Por una parte el hecho de ser autónomo, de relacionarse consigo mismo, y por otra el hecho de relacionarse con el otro es lo que determina el modo de ser heterónimo. (...) Sucede que en ciertos momentos será más bien lo “supra-singular”, el polo de la pertenencia, de la correspondencia con los demás. Es este último caso, el que otorga gran importancia a la persona y al rol que está llamado a jugar en la teatralidad general. Todo lo cual induce al juego de máscaras de accesos imprevisibles y de evidente actualidad” (p.235)<sup>269</sup>

Conectamos la propuesta de la cita anterior con los diferentes nombres de narradores y protagonistas que ha inventado Bayly, por una parte, y por otra, la presencia de una ‘teatralidad general’ y de el ‘juego de máscaras’ que defiende Maffesoli para explicar el funcionamiento de las identificaciones. En el caso de las novelas analizadas, el uso de la autoficción, según nuestra lectura, consolida la ambigüedad a partir de la crítica a la identidad como unidad. Entonces, la opacidad de la verdad de quién es, de qué hizo, de la verosimilitud, de lo autobiográfico y de lo ficcional se instalan como un juego de máscaras. Se defiende, en cierto modo, la pluralidad de identidades, de un yo ‘incierto y flotante’.

### **Novela mediática:**

En el capítulo dedicado a la ambigüedad que se instala entre autor, narrador y protagonista, desarrollamos también la ambigüedad que identificamos entre el discurso ficticio de la novela, por un lado, y las intervenciones de lo que se ha llamado narraciones televisivas como uso específico. Proponemos que la narrativa de Jaime Bayly integra, en su lenguaje, forma y uso de referentes, al fenómeno de la televisión como medio de comunicación de masas y, específicamente, como espacio cultural narrable a través del género novela. En este sentido, propusimos conexiones sobre el funcionamiento de la televisión como estrategia comunicativa, por un lado, como producción de figuras,

---

<sup>269</sup> Maffesoli, Michel (2007). *En el crisol de las apariencias: Para una ética de la estética*. Versión digital en [http://books.google.cl/books?id=DGekBkVi2N0C&pg=PA9&hl=es&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cl/books?id=DGekBkVi2N0C&pg=PA9&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false)

publicidades, conocimientos colectivos, por otro. Y en tercer lugar, debido al lugar preferencial que ocupa Bayly como presentador de programas de televisión, revisamos la incorporación de la retórica televisiva y de relatos que exhiben el funcionamiento interno o secreto de la empresa televisiva y algunos efectos en el diseño de las voces protagonistas que se expresan en las novelas analizadas.

Las novelas analizadas confirman que uno de los grandes referentes que provoca y alimenta la comunicación cotidiana es la televisión. En este sentido, las aventuras de Barrios y Baylys dan cuenta de algunos de los efectos que provoca el fenómeno de masificación que es la televisión. Por ejemplo, una de las paradojas que desarrollamos como otra de las ambigüedades que expone la narrativa analizada es el juego de confusiones entre las confesiones íntimas, la exposición mediática y el conocimiento público:

“La privatización de los espacios públicos es la otra cara de una creciente publicitación de lo privado, una sacudida capaz de hacer tambalear aquella diferenciación de ámbitos antes fundamental. En medio de los vertiginosos procesos de globalización de los mercados, en el seno de una sociedad altamente mediatizada, fascinada por la incitación a la visibilidad y por el imperio de las celebridades, se percibe un desplazamiento de aquella subjetividad "interiorizada" hacia nuevas formas de autoconstrucción. En un esfuerzo por comprender estos fenómenos, algunos ensayistas aluden a la sociabilidad *líquida* o a la cultura *somática* de nuestro tiempo, donde aparece un tipo de *yo* más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas. (p28)<sup>270</sup>

Los protagonistas de las novelas analizadas entran en la descripción que hace Paula Sibilía. La finalización del siglo veinte vio la ejecución de privatizaciones de empresas y espacios públicos, acentuadas por esa especie de triunfo del capitalismo a partir de la caída de su némesis soviética. En este sentido, la sociedad de mercado ambienta la caída de las fronteras entre lo íntimo y lo público. Los mass media intensifican este hito. En el caso de Bayly, su constante confesión de actividades y pensamientos que van a contra pelo de la sociedad limeña, como provocación o como retórica grotesca, en el sentido de la exageración y la exhibición del cuerpo, la televisión actúa como dispositivo de la transformación de los encuentros públicos en escenas propias de la vida privada, amistades, confesiones, diálogos que hablan de cercanía:

---

<sup>270</sup> Sibilía, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. F.C.E., Buenos Aires.

“— ¿Hay alguna manera de solucionar esto amigablemente?

El tipo me mira con una sonrisa y dice:

— ¿Qué quiere decir?

Me arriesgo:

—No sé, quizá puedo darle unos viáticos para unos refrescos y unas empanadas.

—Bueno, déme algo y quedamos como amigos —dice él. Le paso discretamente cuarenta pesos y le agradezco.

—Mejor regrese a Perú —me dice, con una sonrisa burlona—. Si tiene hambre, vuelva para allá.

Antes de irse, me advierte:

—Y no coma esas mandarinas, que dan una cagadera del carajo.

Vuelvo a casa cuando oscurece. Saco las mandarinas, las exprimo una a una y tomo ese jugo sorprendentemente amargo. El policía tenía razón: paso la noche sentado en el inodoro.” (p.21)

“Llegando al counter de la aerolínea, le ruego a la señorita uniformada que me siente lejos de mi ex suegra, tan lejos como sea posible. Le explico que esa señora no me ve con simpatía y que tengo miedo de que nuestro encuentro en el avión sea algo tenso. Ella se ríe, me promete que la sentará lejos de mí y dice:

—Ay, Jaimito, tú siempre metiéndote en problemas.” (p.30)

“saludo a los náufragos que me pasan la voz, ¿y, barrios, cuándo me invitas a tu programa? y yo cuando quieras, hermano, y por adentro, cuando te hagas la cirugía plástica” (p.70);

En la primera cita, Baylys, de *El canalla sentimental*, no es reconocido por los policías que viven en Buenos Aires. Por lo tanto, la televisión como dispositivo que activa la transformación de las relaciones intersubjetiva, no actúa ni interviene. El protagonista relata la escena y se expone como un ciudadano anónimo más. A pesar de esa indiferencia o trato social adherido al contrato social definido por los roles, la primera transgresión aparece a partir del soborno, que en el diálogo se llama “unos viáticos” y, en segundo lugar, la familiaridad ocurre cuando uno de los policías hace la advertencia sobre los efectos de las mandarinas.

Las citas siguientes ocurren con la intervención de la televisión y, especialmente, la fama de Baylys, como un confesor permanente de su intimidad. El protagonista ya maduro quiere evitar encontrarse con su ex suegra, de quien ha escrito en sus novelas y ha expuesto en sus programas de televisión. El efecto de éxtimo se evidencia a partir de las reacciones de esas personas desconocidas, eventuales que son las azafatas se convierta en complicidad y el trato cariñoso al usar el nombre de ‘Jaimito’. El conocimiento de lo íntimo se vuelve ejemplar cuando la muchacha comenta “tú siempre metiéndote en problemas”. Insistimos, el efecto televisión diseña la aventura y el encuentro entre los protagonistas y otros

personajes, produciendo una narrativa que se forma a través de lo mediático, interviene en los sujetos y, sobre todo, borra las fronteras de lo íntimo y lo público.

En el caso de Barrios, en la tercera cita, la primera parte da cuenta de la cercanía y confianza que se produce entre la imagen de la pantalla y el encuentro en esa calle de Miraflores. La cercanía y confianza, provocada por la rutina y repetición cotidiana del programa en la pantalla, hace hablar a los desconocidos como si fueran cómplices que habitan en el espacio común de la intimidad. La respuesta de Barrios, que se queda en silencio y solo conoce la comunidad lectora, da cuenta, también, de lo que no se expresa pero se sabe y, según una de las características que se le atribuyen a la tecnología de la televisión, el hablante se expresa porque se sabe reconocido y, al mismo tiempo, sabe que puede fingir reacciones que exponen, en la novela, el doble sentido de lo expresado y de lo pensado. Barrios verbaliza su reacción de amabilidad y a nivel de pensamiento da cuenta de que la expresión incluye con una vivencia o pensamiento interior. Asumimos, esta dinámica, como una figura representativa de lo que hace funcionar a la televisión como un factor más del fenómeno comunicativo. La presencia de la televisión en los diálogos no solo instala referencia, sino que también interviene en la dinámica comunicativa, en los valores que se exhiben en las interrelaciones y, como es útil para nuestra tesis, se expone la confusión entre lo real del encuentro, relatado en las novelas, con lo preparado, producido y exhibido en la televisión. Como Barrios y Baylys son presentadores de programas de entrevistas donde se supone se expone lo real de personas y personajes, las escenas que describen las novelas analizadas se alimentan de esa confusión. Por lo tanto, la discusión sobre referencias, verdades o mentiras, se instala sobre la base de la ambigüedad y desde esa exhibición, recurrimos a Martín Barbero:

“La popularidad de las imágenes no vendrá tanto de los temas —que no tienen orígenes folklóricos salvo en algunas referencias a vestidos y danzas— o las formas, sino de los *usos*: al aferrarse a determinadas imágenes las clases populares producirán en ellas un efecto de arcaísmo cercano al de los cuentos populares, y al usarlas como amuletos las reinscribirán en el funcionamiento de su propia cultura.” (p.119)<sup>271</sup>

---

<sup>271</sup> Martín-Barbero, Jesús (1987-1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili, México.

En tiempos posmodernos individualistas y de capitalismo tardío, las novelas de Bayly exponen la importancia del encuentro callejero, el ejercicio gregario de reconocerse, de comunicar que hay conexiones mutuas, de contarse historias cuyos referentes vienen desde la pantalla. Compartir con el famoso como si la imagen de la televisión fuera parte del interior de cada hogar. En este sentido, la cita de Jesús Martín Barbero nos lleva a confirmar que las novelas analizadas describen un panorama construido por los mass media y en este contexto, nosotros buscamos destacar estas relaciones intersubjetivas que exhiben, siguiendo a Martín Barbero, que sigue a Gramsci, una determinada cultura. En este caso, cultura mediada por la televisión, personalizada y enfocada en la expresión de emociones, afectos y el alejamiento de proyectos utópicos, de categorías políticas que entendemos como jerarquizadas, por ejemplo. La crítica, la denuncia y los lamentos de los protagonistas se enfocan en sus propias experiencias relatadas. Bayly circunscribe sus aventuras al mundo privado, familiar, laboral y se trata de contar historias de otros, de otras, enmarcadas también en lo individual.

Además de la superación del paradigma realidad versus ficción, se exponen dinámicas ambiguas entre versión televisiva y encuentro cotidiano intersubjetivo, puesto en los diálogos de los personajes. La calidad de novela pop, best seller, masiva de las publicaciones de Bayly junto a su larga temporada en la televisión de varios países latinoamericanos, reafirma la necesidad de atender a una narrativa que expone voces desencantadas pero abiertas a la charla. Voces individuales que buscan encuentro, conservadoras que se abren a la tolerancia, alegres pero con dolores, exageradas en la expresión de sus emociones y dispuestas a escuchar otras. En cierto modo, las novelas *La noche es virgen* y *El canalla sentimental* exponen diversas versiones de un panorama que, como un índice o muestra, en esta tesis, se basa y se muestra ambiguo frente a las instituciones y certezas modernas, por ejemplo. Martín Barbero concluye e invita:

“melodrama y televisión permitiéndole a un *pueblo en masa* reconocerse como actor de su historia, proporcionando lenguaje a "las formas populares de la esperanza". Ese es el reto que entraña nuestra-propuesta y la mejor síntesis de lo que a lo largo de todo este libro se ha intentado formular.” (p.258)<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup> Ibid.

La exhibición de las vidas privadas que predominan en estas novelas se conecta con la propuesta de Martín Barbero. Las novelas analizadas se conectan con las proyecciones en los televisores del Perú o del Estados Unidos latino. Se diseña, entonces, una población de personajes que son convocados por las voces narradoras, protagonistas, y exhibidos en estas aventuras íntimas, de la vida privada y con encuentros públicos eventuales. Es decir, “formas populares de la esperanza” que reflejan individualismo, valoración por el dinero, interés por los productos mediáticos, anulación o silenciamiento de problemáticas sociales y políticas.

### **Nomadismo y literaturas antinacionales:**

Otro tema importante en esta investigación da cuenta de viajes, fronteras, concepto de nación y la administración ambigua que hace Bayly de esas nociones. Mientras el joven Barrios ambienta sus recorridos en la ciudad de Lima, el maduro Baylys se mueve entre tres ciudades de tres países. Buenos Aires, Miami y Lima. Se, con esto, integra en lo que ha llegado a nombrarse como literaturas nómadas, antinacionales o postnacionales. En ambas novelas, analizadas en esta tesis, la imagen de lo extranjero, de la huida, entre el desprecio hacia Lima y el cariño, los dos protagonistas confiesan críticas y elogios. Barrios quiere escapar a partir de la intensa incomprensión y marginación hacia su secreta homosexualidad. Este tema es uno de los más repetidos en las novelas anteriores. Declara, con tono melodramático, aquí asumido también como crítica dolorosa a una sociedad homofóbica:

“pensé que no era imposible ser gay y ser feliz y vivir en lima (solo se necesitaba un poquito de marihuana)” (p.35)

“y después nos metemos unos tiros o nos fumamos un troncho para no deprimirnos porque ser gay o bi en lima es una cosa muy fuerte, créanme.” (p.79)

“me encanta escuchar esa música cuando es de noche y lima duerme y uno se siente solo y miserable por quedarse a vivir en esta triste ciudad donde los gays somos tan incomprendidos.” (p.199)

“no puedo seguir siendo gay y coquero en lima, me estoy matando, lima me está matando.” (p.223)

Las citas anteriores dan cuenta de la relación tortuosa que tiene Barrios con la sociedad limeña que lo rodea, increpa y ofende. En sus reclamos confesionales predomina la declaración de dolor, marginación y falta de libertad para expresar su homosexualidad. A

pesar de que Foster critique la posición que expuso Bayly en una novela anterior, *No se lo digas a nadie de 1994*, coincidimos que:

“el aspecto de la historia gay en América Latina que pretendo perseguir aquí es aquella producción cultural que proviene de la imposición de la huída, del exilio, una circunstancia que constituye una verdadera diáspora de latinoamericanos en la medida en que por razones de represión, de opresión y de persecución, uno de los factores de la extensa migración de latinoamericanos hacia Estados Unidos y Europa ha sido por cuestiones de identidad sexual.” (p.3)<sup>273</sup>

Destacamos, en estas conclusiones, la serie de declaraciones de Barrios sobre la necesidad de salir de Lima que, para nuestro estudio, se integra a las literaturas nómadas que han expresado la serie de exilios y diásporas que han marcado la historia latinoamericana. Confiesa, el joven protagonista, de manera ambigua frente a su ciudad y país, el amor y el odio, el rechazo y el cariño que organizan la serie de declaraciones que aquí asumimos como parte del diseño de esta narrativa. En cierto modo, las confesiones de Barrios permiten reflexionar sobre la condición del excluido, por un lado, y la condición afectiva de querer sentirse integrado en su propia comunidad de origen. La respuesta que se encuentra es la huida. Años después, con el mismo nombre de Gabriel, relata la estadía en Estados Unidos, en *El huracán lleva tu nombre*, del 2004. El conflicto se vuelve interior, en esa novela. Ya no se expone el conflicto a partir de la presión social sino que se expresa en el espacio íntimo de la pareja. Se convierte en un padecimiento individual que habita en la institución del matrimonio.

Lo que nos importa es el viaje, la posición exhibida sobre la nación, la identidad, las fronteras. Permanece, según nuestra investigación, una posición y expresividad afectiva de ambigüedad, rechazo y adherencia, nostalgia y olvido, crítica y elogio. Tanto Barrios como Baylys, en sus extensos discursos confesionales, exponen actos y diálogos que giran en torno a los conceptos de lo nacional, el territorio, la identidad. En sus recorridos, estos conceptos adquieren imágenes que se explican y adhieren a lo que hemos asumido como literaturas nómadas, en palabras de Aínsa, tonos antinacionales, o literaturas postnacionales. Ludmer explica en una entrevista:

“Decir “este es un país de mierda” es un fundamento de la desnacionalización. Si querés, de la destitución de la nación que acompaña las privatizaciones y desnacionalizaciones. Son discursos

---

<sup>273</sup> Foster, William (1997). *La diáspora homoerótica en América Latina*. Versión digital en <http://es.scribd.com/doc/151801467/Foster-la-Diaspora-Homoerotica-en-America-Latina>

que están planteados como una mirada del Primer Mundo pero enunciada con una lengua latinoamericana: entonces se crea el desfase característico que es el del neoliberalismo latinoamericano, o si querés el del capitalismo globalizador de los años noventa.”<sup>274</sup>

En ese marco histórico, la pensadora argentina ubica el comienzo de una mirada o tono frente a la cultura nacional y, por extensión, frente a las culturas extranjeras. En el caso de las novelas de Bayly, esta propuesta se expresa de manera ambigua, concepto eje de nuestra investigación. Por un lado, desde los afectos, ambos protagonistas critican con desprecio y con ridiculización algunas costumbres, hitos y emblemas de su país Perú. Por otro lado, especialmente el cuarentón Baylys, declaran nostalgias, admiración y una mirada reconciliada frente a la cultura peruana. En este sentido, esta posición ambigua se adhiere a los tonos antinacionales, por un lado, pero también presenta una serie de elogios que, para nuestra tesis, sirven para comprender el presente nómada que se asoma hace un tiempo en las escrituras literarias y en la larga historia de exilios, migraciones, diásporas latinoamericanas. Ludmer fundamenta en las crisis de los años noventa, inauguradas por la oleada de privatizaciones, por ende, en el alejamiento del Estado nación. Aínsa usa el concepto de literaturas nómadas:

“hay que partir de la idea de “no pertenencia a un lugar”, de una realidad hecha de fronteras esfuminadas, viajes de ida y vuelta, “vagabundeos iniciáticos” (Maffesoli, 2005) “cultura del camino”, “callejeo” impenitente, impulsos de vida errante, nomadismo asumido como destino, aspiraciones a “estar en otro lugar” y de “salir de sí mismo” que favorecen también los mundos virtuales del espacio cibernético, aprendizajes en la otredad y —¿Por qué no?— secreta nostalgia por el mundo perdido de los orígenes, en que se reconoce buena parte de la narrativa contemporánea.” (p.57)<sup>275</sup>

La lista de componentes de estas palabras nómadas, que propone el crítico uruguayo, nos sirve para describir los recorridos urbanos de Barrios, crítico ácido y dolorido de su Lima y, al mismo tiempo, soñador de un futuro individual que mira hacia la ciudad de Miami. Cada expresión, según nuestro análisis, se conecta con la mirada oligárquica frente a la población de cholos y cholas, frente al servicio de taxis, frente a los habitantes de su Miraflores habitada por gente adinerada, frente al conservadurismo católico de su madre, frente al autoritarismo militar de su padre, frente a su trabajo en la

---

<sup>274</sup> Peller, Diego (2009). *Josefina Ludmer: Los tonos antinacionales*. Entrevista. Versión digital en: <http://www.revistaotraparteimpresa.ml/nº-18-primavera-2009/josefina-ludmer-los-tonos-antinacionales-del-presente>

<sup>275</sup> Aínsa, Fernando (2010). *Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia*. Versión digital en <https://scielo.conicyt.cl/pdf/alpha/n30/art05.pdf>

televisión nacional peruana o la insinuación de los peligros políticos sociales, por ejemplo cuando advierte la amenaza de un ‘coche bomba’. En esta lista, los asomos de afectos cariñosos se conectan con consumos privados y elogios a la cocaína y mariguana locales, además de algunos íconos peruanos como futbolistas, gente de la televisión, o la amabilidad de algunos personajes eventuales. En esta dinámica, Barrios expone su mirada nómada al ejecutar un discurso y recorridos con los pies en su territorio limeño y con la imaginación puesta en los paisajes de Miami, convertidos también en un lugar deseado, pero también criticado. Fernando Aínsa propone que:

“vivimos una pérdida de los tradicionales referentes telúrico-biológicos de la identidad y el desmoronamiento del metaconcepto que la unificaba alrededor de las nociones de territorio, pueblo, nación, país, comunidad, raíces.

La progresiva desaparición de barreras fronterizas, la generalización de las comunicaciones y los cambios radicales de las formas de producción y circulación de los productos culturales a los que se identificaba como “nacionales”, han conducido a este proceso de pérdida del territorio en que se reconoce un número creciente de autores. (p.111)<sup>276</sup>

La desaparición de fronteras, los viajes y estadías lejos de Lima se hacen mucho más intensas para el protagonista Jaime Baylys. Se instala una fuerza de ambigüedad mucho más evidente entre lo local y lo extranjero. El narrador, en este caso, al vivir en constante movimiento internacional, entrega una mirada también en ambivalencia, ya que las imágenes de su Lima, y alguna playa peruana, conviven con relatos ambientados en Buenos Aires, Miami, Georgetown, pueblos de Argentina, visitas en Colombia, República Dominicana, entre otros sitios. Queremos destacar que aquí brilla el tono antinacional y, al mismo tiempo, también se presenta una serie de descripciones que dan cuenta de la mirada cáustica contra instituciones oficiales, roles de poder, crítica a las costumbres de una sociedad moderna que se aferra, aún, a rituales protocolares que Baylys ridiculiza con matices de alegría, por ejemplo cuando confiesa:

“y yo, un argentino por adopción, un argentino naturalizado (o desnaturalizado, según la moral con la que se me juzgue).” (pp.16, 17)

El narrador de *El canalla sentimental* se presenta a partir del juego de palabras que lleva a una relación filial, por adopción, y otra perteneciente al registro de lo legal. Lo que

---

<sup>276</sup> Aínsa, Fernando (2014). *Nueva cartografía de la pertenencia. La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana*. Versión digital en <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1086/768>

nos importa es la parodia de estos lenguajes y la conexión con la pertenencia a una nación y, al mismo tiempo, la sugerencia de que es poco importante esa categoría fundacional que es la nación. Proponemos que las fronteras heredadas de la modernidad, físicas y simbólicas, son relativizadas, minimizadas y puestas a nivel de operación burocrática. Cruza fronteras, Baylys, como si pasara de un barrio a otro, desnacionalizado en el sentido de la serie de valoraciones y usos que expone de objetos de consumo, discursos y acciones que relata sobre el territorio de origen y los espacios de otros países.

«Suerte a tus chicas, que la pasen bien.» «Muchas gracias, Jaimito, bien comprensivo eres», me dice. «Felices fiestas, muchachos», les digo. «Suerte, Jaimito», me dicen, con una sonrisa amable, agradecida. Luego dan unos pasos, alejándose, pero el más gordito regresa y me dice: «Oye, Jaimito, ¿es verdad eso que dicen?» Me hago el tonto: «¿Qué dicen?» Insiste: «Eso, pues, Jaimito, que pateas con los dos pies.» Y se va riéndose de su atrevimiento, de su ocurrencia, y yo pienso que la policía peruana es la más amigable y servicial del mundo y que no hay mejor ciudad para pasarse una luz roja que Lima, la ciudad en la que nací y seguramente moriré pasándome una luz roja.» (p.37)

El diálogo, ambientado en el espacio público, expone a dos policías y al protagonista Baylys. Destacamos, primero, el tránsito de la conversación. Desde la transacción económica del soborno hasta la pregunta íntima sobre la sexualidad de protagonista. El elogio a la policía peruana nos permite afirmar que evidencia una relación ambigua con lo nacional, con la función pública, con la ley, con los discursos íntimos. En este sentido, la posición frente a lo nacional expresa una crítica dicha con el tono alegre del trato afectivo entre los personajes y, por otro lado, se evidencia la práctica de corrupción, temática que aparece como problema transversal para la cultura latinoamericana. Insistimos, la crítica hacia lo nacional se expone con la levedad de quien no valora como fundamental esa categoría moderna y, por el otro, el breve relato se centra en una de las problemáticas más preocupantes del continente. La gravedad tratada con liviandad, es decir, el dispositivo de la fama permite que se enfrenten varias escenas públicas que suelen afectar, perjudicar, gravemente. En el caso de Baylys, la fama le permite transar, cometer un delito y cerrar la escena con una reflexión que fantasea con morir pasándose una luz roja, en Lima.

Las literaturas nómadas se conectan con las reflexiones del sociólogo Maffesoli. Aquí destacamos la propuesta de que los nómadas son importantes ya que cumplen un rol social transformador, especialmente porque accede a una relación específica con lo otro:

“cuando el hombre errante viola las fronteras, acude, de manera quizá no consciente, a una especie de "heteronomía": la ley viene del otro, sólo se existe en función del otro, recuperando así la densidad y la significación concreta del cuerpo social.” (p.76)<sup>277</sup>

Bayly observa su cultura peruana desde los ojos de quien ha recorrido otros espacios. Por lo tanto, se convierte en una voz crítica que usa los tonos antinacionales. Por ejemplo, el joven Barrios confiesa “la vida en lima es una puta mierda” (p.17), en las primeras páginas de *La noche...* Desea irse a Miami porque allá podrá vivir con tranquilidad su homosexualidad, y ganar muchos más dólares. Vemos en esa confesión una especie de declaración de principios individualistas que le dan la espalda a las señas de identidad que definían patriotismos, respetos y homenajes a la nación. A pesar de pertenecer a la oligarquía peruana, este animador de televisión quiere salir del Perú porque las condiciones culturales y económicas no le sirven a su evaluación personal. Es decir, desecha valores para apropiarse de otros, desnacionalizados. Por otro lado, para confirmar la fuerza de la ambigüedad que mueve nuestros temas de análisis, el maduro Baylys visita, se hospeda, trabaja en tres países, ciudades diferentes. Por lo tanto, posa su mirada en tres culturas, entonces su crítica se relativiza con detalles de elogio, al país de origen y a las otras naciones. En este sentido, sus discursos se derivan del nomadismo y se mueven entre la crítica grotesca y el elogio cariñoso. Es decir, la relación con su nación de origen se diseña y expone, según nuestra tesis, a partir de una visión y tonos de la ambigüedad.

La hipótesis sigue enfocada en los significativos extremos, conceptuales y de actos de personajes que organizan tensiones, conflictos y proponen un mundo ficticio que da cuenta de una narrativa que remece la relación, por ejemplo, entre las sensaciones y afecciones que confiesan ambos narradores y, por otro, las descripciones de los actos y discursos ajenos, de otros personajes. En este sentido, la ambigüedad se instala y se explica a partir de los aportes del discurso melodramático, por un lado, y de lo que ha llegado a denominarse giro afectivo. Hemos propuesto que en ambas novelas se componen de

---

<sup>277</sup> Maffesoli, Michel (2005). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. F.C.E. México.

discursos efusivos, agresivos en el caso del joven Barrios, con alegría relativa en el caso del maduro Baylys. Destacamos, en este sentido, la propuesta sobre la recuperación de residuos, moral oculta o anacronías que teorizan los expertos en el discurso melodramático.

Hermann Herlinghaus:

“En criterios de representación estética el melodrama es entendido como “a mode of heightened dramatization” (p.xiii); su estilo expresivo se caracteriza por una dramaturgia de “overstatement, (...), hyperbole, exceso, excitement, and ‘acting out’” (p.viii,ix); y uno de sus rasgos más distintivos consiste en un “expressionistic aesthetics of the body” (p.x): “melodrama distorts the body to its most expressionistic ends” (p.xii). Después, lo que leemos sobre el estatus del melodrama como modo de la imaginación moderna es más afirmativo que diferenciador. Gira alrededor de la tesis de que el melodrama, a partir de la gran revolución francesa y durante una buena parte del siglo XIX, se convierte en signo principal de una “empresa significadora mayor”, un “sistema ficcional para dar sentido a las experiencias”, una “dimensión de la conciencia moderna” (p.vii). Esa imaginación es capaz de convocar “the greatest mixture of social classes.” (p.xvi)”<sup>278</sup> (p.25)

Exageración, exposición del cuerpo, expresionismo y búsqueda de sentido de las experiencias noveladas participan en nuestro análisis para ver esta narrativa desde la perspectiva del modo melodramático e identificar los elementos que participan en esos conflictos, separaciones, reconciliaciones y reconocimientos de lo otro, de las otras, de los otros. La intervención de un estímulo, otro u otra, que altera la fuerza o voluntad de vivir aparece como una de las propuestas que adaptamos para entender la fuerza de los afectos, y sus efectos. En este sentido, Gabriel Barrios se exhibe, a nivel confesional, con la carga de la rabia en estilo grotesco y, al mismo tiempo, está mostrando un retrato social de la ciudad que lo rodea, de una parte específica de la Lima de Miraflores. En esa impudicia, expone su relación con el deseo, con el cuerpo, con los cuerpos ajenos, con las agresiones que recibe a partir del desprecio que recibe al ser famoso, gay e incomprendido. En el sentido melodramático, sus desahogos expresan lo que no se habla, sus discursos exclusivos para la comunidad lectora dan cuenta de ofensas, ataques y desprecio por los que habitan en Lima. Al leer sus lamentos, nos enteramos de un joven que vive en una doble condición dramática. Por un lado es un famoso perteneciente a la clase alta que habita en Miraflores, por otro sus deseos y convivencia con los demás hablan de fragilidad, dolor, marginación.

“caminando hacia mi carro mientras un vientecillo fresco me acariciaba la cara, pensé que no era imposible ser gay y ser feliz y vivir en lima (sólo se necesitaba un poquito de marihuana).” (28)

---

<sup>278</sup> Herlinghaus, Hermann (editor), (2002). *“Lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales”*. En *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Editorial Cuarto Propio, Santiago.

“cuando es de noche y lima duerme y uno se siente solo y miserable por haberse quedado a vivir en esta triste ciudad donde los gays somos tan incomprendidos. (p.169)

Entre esos comentarios opuestos, la expresividad emocional del joven narrador da cuenta de la intensidad con la que experimenta rechazos y críticas. Solo el consumo de drogas, la compañía de su amigo Jimmy y la aceptación de su enamorado Mariano transforman la odiosa mirada de Barrios. Además de la expresividad agresiva y grotesca, siguiendo el discurso del melodrama, se exhibe de manera pública y, también, podemos interpretarlo como la dolorosa crítica a una sociedad que no es capaz de comprender, integrar, aceptar. Ese vacío ético se llena con la estética de la ofensa, del grotesco y posmoderna en el sentido de glorificación del individuo y triunfo de los prejuicios originados en las instituciones de la familia, la iglesia, sociedad patriarcal.

La polarización de emociones puede conectarse con la crisis que experimentan estas instituciones, especialmente por la irrupción, violenta a veces, de lo individual, exacerbado en Barrios a través de sus discursos sobre el sexo. Giddens lo explica:

“se trata de que emerjan a la superficie los atisbos morales y existenciales rechazados de la vida cotidiana por el secuestro de la experiencia. Se trata de temas que amalgaman filosofías abstractas, ideas éticas y preocupaciones muy prácticas.” (p.119)<sup>279</sup>

El sociólogo inglés defiende una propuesta cercana a la dinámica que propone el modo melodramático. Es decir, la aparición pública de prácticas humanas que fueron desplazadas por las lógicas modernas, sobre todo de la vida pública y de los contratos sociales. Conectamos las novelas de Bayly con este resurgir de lo que Giddens llama “atisbos morales y existenciales”. Más allá de las confesiones repetitivas, exageradas y grotescas que expresa Barrios en torno a la sexualidad, nosotros interpretamos también que está declamando, el joven y sus discursos marginados, una prosa que busca complicidades, integrar su experiencia en los diálogos públicos, por lo tanto, participar de la vida social. En este sentido, instala una versión agresiva como si fuera una discursividad que refleja la agresividad recibida, en su familia, en la calle, en las otras experiencias amorosas similares, que ya aparecían en las novelas anteriores. La expresividad afectada, marcada por palabras

---

<sup>279</sup> Giddens, Anthony (1992). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Versión digital (1998) <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2014/07/Anthony-Giddens-La-Transformacion-de-la-Intimidad-124-pags.pdf>

emocionales, requiebros cursis, ofensas grotescas, ingresa en *La noche es virgen* para increpar a la moral conservadora y, al mismo tiempo, instalar una voz que comparte experiencias y, por lo tanto, participa. Años después, Jaime Baylys expande sus confesiones hacia otras experiencias, otros contactos sociales, otra entonación para diseñar sus relatos.

“Los padres de Aydeé tuvieron la fortuna de encontrarla viva.

«Yo sabía, yo sabía», le dijo Delia, la mamá, abrazándola. «Nunca te metas al agua mala, nunca», le rogó, llorando.

«Yo les dije, yo les dije», gritaba como loca la señora del restaurante. «No me hicieron caso, yo les dije que el lago tenía hambre.»

Al día siguiente, Aydeé fue a su clase a despedirse de sus veintiún compañeros y sus dos profesores ahogados, cuyos cuerpos se velaron allí mismo, en el austero salón del colegio. Nunca más volvió a ese colegio.” (p.35)

“agita sus propias dudas y temores sobre la conveniencia de seguir conmigo: ese hombre mayor, gordo, cansado, predecible, aburrido, ensimismado, que se pasa los días tirado en la cama, durmiendo, tratando de dormir, hablando de lo mal que ha dormido, de lo bien que dormía antes de conocerlo.” (p.107)

“aquella conversación telefónica en que nos enzarzamos mamá y yo años atrás, a poco del beso del escándalo, cuando le pedí a le pedí a gritos que dejase de ver a mis hijas y darles estampitas de su santo Escrivá de Balaguer, y ella me respondió que seguiría viendo y educando a mis hijas en temas de moral aunque yo se lo prohibiese, porque yo estaba descarriado y ella tenía que evitar que mis pobres hijas se descarriasen conmigo. No hablamos de nada de eso, por supuesto, porque habían pasado cuatro años sin vernos y estábamos tan emocionados de compartir ese sillón blanco de la sala y las almendras blancas confitadas (...)“yo seguía deshaciendo en mi boca almendras confitadas y escuchando a mamá narrar las pequeñas historias familiares y pensando que nada en el mundo, ninguna moral, principio o idea de la dignidad, justificaba privarme de ese placer estupendo, el de ponerme al día de los chismes familiares y hablar (mal) de la familia, que para eso naturalmente se ha inventado la familia, para hablar (mal) de ella, más aún cuando se es una familia tan numerosa, lo que acrecienta la obligación de estimular el libre tráfico de chismes más o menos insidiosos sobre ella, chismes en apariencia impregnados de amor, cariño o genuino interés, pero en realidad movidos por la comprensible necesidad de saber que al otro no le va tan bien y que, a ser posible, le va peor que a uno mismo.” (p.36)” (p.36)

Conectamos estas tres citas con el eje de afectividades en ejercicio que organizan las novelas del autor peruano. La relación con la mujer joven que cuida a sus hijas se centra en el relato de infancia que le cuenta la muchacha. La muerte de sus compañeros de escuela en un lago de un sector desconocido del Perú. En la escena, destacamos la admiración que confiesa Baylys por esta mujer de veintidós años que viene de la sierra y le teme al mar. Se borran las fronteras del contrato social y se escuchan con atención, se expresa empatía, compañía y termina con el protagonista abrazando con ternura a la muchacha que insiste en que su cuerpo siente miedo porque le viene el recuerdo.

En la segunda escena, el protagonista se exhibe al hacer la descripción de su cuerpo y costumbres según lo que él cree que piensa y ve su enamorado Martín. Este pasaje de apariencia cotidiana, nos parece destacable porque a partir de la exposición del vínculo amoroso que los une, se relata, también, la aparición del desinterés. En cierto modo, la confesión implica alteridad, porque Baylys imagina lo que el otro debería ver. Se está asomando la ruptura de esta relación. También conectamos con la presencia de lo anómico que propone Maffesoli, es decir, una fuerza que sale del cuerpo, cruza los imperativos sociales y recupera los residuos que la modernidad, racional y productiva, había deslizado hacia lo silenciado. Baylys se describe como un representante de la pereza, lo predecible, la flojera de estar en la cama, dormir y hablar de dormir. En este sentido, la expresión suena a complacencia, a conformidad. Por lo tanto, presenta su retrato y, al mismo tiempo, contradice patrones sociales modernos, la productividad en este caso.

En el tercer fragmento, recuerda una charla con su madre. Ella representa a la familia y en el pasado se produjo la ruptura a partir del escándalo que causó el beso que se dio Baylys con un presentador y escritor venezolano español Boris Eyzaguirre. Destacamos la convivencia de palabras que van desde ese beso hasta el nombre del fundador de Opus Dei. En este sentido, también se instala una nueva dinámica comunicativa al provocar el enojo, el distanciamiento y las acusaciones mutuas a partir de imágenes que aparecieron en la televisión. También destacamos los enunciados del protagonista que habla de las figuras de la moral y la idea de dignidad, especialmente la sutileza que practica el narrador al organizar la combinación y posicionar ‘moral, principio o idea’ como conceptos que se retiran apenas aparecen las vivencias del placer eminentemente discursivo expresado en los chismes sobre la familia. En esa sintaxis se sugiere la riqueza de la propuesta afectiva. En un lado, afirma, están el placer del encuentro, la charla que trae la voz de la madre, el sabor de las almendras confitadas deshaciéndose, y los temas que se están confesando. Lo sensorial participa con la conversación emocional. La experiencia concreta desplaza a la abstracción, el prestigio de las anécdotas que trae la madre remite, rápidamente. Baylys nos ofrece dos tiempos, pasado y presente, dos episodios, uno de emoción de molestia, rabia expuesta en la discusión profundamente ideológica, religión católica por un lado y la imagen del beso entre dos hombres por el otro, y la reconciliación alegre a partir del

intercambio de chismes, la recuperación del cariño y, finalmente, el placer de comer golosinas en compañía. Esta acumulación de eventos ingresa en lo que Deleuze y Guattari proponen como:

“ambivalencias. Un gran novelista es ante todo un artista que inventa afectos desconocidos o mal conocidos, y los saca a la luz como el devenir de sus personajes” (p.175)<sup>280</sup>

En síntesis, las tres escenas citadas exhiben dinámicas de afectos que provocan efectos entre los personajes. Si conectamos la propuesta de los pensadores franceses con la narrativa analizada, encontramos una serie de afectos, ‘desconocidos o mal conocidos’, como el aburrimiento exhibido en el ocio y tedio mostrados en el episodio donde Baylys avizora la ruptura con su novio argentino Martín. O la piedad o compasión expresadas en la escena donde Baylys acompaña el dolor y miedo de la muchacha Aydeé. Al fin, el devenir de los personajes en su conexión afectiva queda evidenciado en el reencuentro con la madre. Si a esto sumamos que la historia con la madre comienza antes de *La noche es virgen* y continúa hasta *El canalla sentimental*, podemos seguir una trayectoria, el devenir de las emociones y conexiones afectivas de los protagonistas y personajes.

Se expone la voz del protagonista y en el otro, son citadas, en diálogos o discusiones que privilegian la oralidad, las voces de los otros, de las otras en la exposición de tensiones, contrapuntos, que diseñan una serie de ambigüedades que analizamos en esta tesis. En la novela del joven Barrios, las figuras del padre y la madre sintetizan, de forma caricaturesca, dos de las instituciones más influyentes en la construcción de la cultura latinoamericana. Es decir, el machismo militarista del padre y el discurso religioso católico de la madre se exponen con padecimiento, rabia y desamparo, en la voz del joven animador de televisión. Por otro lado, la reacción y afecciones de los peatones en esa Lima novelada dan cuenta del rechazo y prejuicio contra la voz gay del narrador. Años después, el narrador Baylys actúa como padre, ya está separado de su ex esposa, se configura con esto una propuesta subjetivada de la institución de la familia. Confirmamos, entonces, la fuerza de la inestabilidad y adaptación individual de lo que en la modernidad apareció como uno de los pilares del orden social. Bayly exhibe el problema y Giddens propone:

---

<sup>280</sup> Deleuze, G, Guattari, F (1993). *¿Qué es filosofía?* Barcelona, Anagrama.

“la posible emergencia de lo que llamaré una democracia de las emociones en la vida diaria. Una democracia de las emociones, estimo, es tan importante como la democracia pública para mejorar la calidad de nuestras vidas. Esto vale para las relaciones padre-hijo igual que para otros ámbitos. Éstos no pueden, ni deben, ser materialmente iguales. Los padres deben tener autoridad sobre los niños, en interés de todos. Pero deberían presumir una igualdad como principio. En una familia democrática la autoridad de los padres debería estar basada en un contrato”<sup>281</sup> (p.31)

Por otro lado, Barrios y Baylys son famosos, es decir, son abordados, interrumpidos o enriquecidos por voces, actores que no conoce pero se permiten un pacto comunicativo que se parece demasiado a la dinámica que se practica con los más cercanos. Efectos de la falsa cercanía de la televisión, también extensiones de las travesuras y actuaciones que practica el animador en la pantalla. La organización de estos encuentros, su análisis, arroja que las palabras, frases y gestos que se enuncian en las novelas también se pueden organizar a partir de las tonalidades negativas, molestas, de juicio persistente y defensa de una sola posición. Lo que Bajtín propone como voz monofónica, jerarquizante, autoritaria. En el caso de las novelas de Bayly, esta posición predomina en las bocas expresivas de los personajes que pertenecen a las esferas íntimas. Esta situación habla de los otros, también habla del protagonista y, por consecuencia dialógica, habla ahí una voz determinada que expresa juicios, complicidades. Se concentran, ambas novelas, en las figuras individuales que asumimos ya como protagonistas y sugiere lo que advierte Viart:

“El éxito de la prensa del corazón es un síntoma manifiesto de la necesidad actual de enrostrar los datos sociopolíticos, o sea de - literalmente - darles rostro, de sustituir todo análisis conceptual por una experiencia vivida, una puesta en escena del testimonio biográfico: es hacer discurso sin discurrir.”<sup>282</sup> (p.66)

Barrios, por ejemplo, habla con su madre, una autoridad, y recibe reproches porque atacó, ironizó, desacralizó la imagen del santo padre. También, como dinámica comunicativa de registro íntimo, escucha un sermón veloz desde la voz de su padre, autoritario. Después escuchará ofensas y críticas de la madre de Mariano, su enamorado. Tres adultos. Dos mujeres y un hombre. Las frases son pocas, pero la profundidad de la metáfora es intensa. Lo religioso se luce en las palabras de la madre<sup>283</sup>. Lo militar

<sup>281</sup> Giddens, Anthony (1999). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*.

Versión digital <http://www.siu.uan.mx/Archivos/2009/Bibliografia%20basica%20estudiantes/anexo.pdf>.

<sup>282</sup> Viart, Dominique. “Dime quién te obsesiona. Paradojas de lo autobiográfico”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, ISSN 0011-250X, N° 621, 2002

<sup>283</sup> Ilumina sobre la figura de la madre el estudio sobre la novela gay en Latinoamérica de

autoritario sale desde las órdenes y recomendaciones del padre. La tozuda ideología frente al consumo de mariguana, ergo represión, viene directamente de la voz de la otra madre de este triángulo. Las situaciones de confrontación en las que se mueve Barrios se expresan en el reducto familiar y se instalan como voces representantes de una imagen de autoridad que, lo sabemos, vive, padece un temblor, la transformación.

Se expresa, con esto, la declinación de la voz autoritaria que es cuestionada, sobre todo, en el monólogo íntimo, levemente interior, que usa como técnica discursiva el narrador. Se dirige a sí mismo y, con esto, simultáneamente, a la comunidad lectora. En la mayoría de estos diálogos, tanto Barrios como Baylys, no interpelan a los otros personajes. Todo lo contrario, guardan un silencio que se convierte en complicidad al compartir con la comunidad lectora las imágenes grotescas, los epítetos vulgares, la crítica ácida o la ridiculización más o menos alegre de Baylys. Se puede especular que la crítica directa hacia el otro que se muestra autoritario y defensor de discursos en crisis, modernos para denominarlos de algún modo, también forma parte del fracaso y/o proceso de transformación de las instituciones modernas interpeladas, a decir, nación, trabajo, familia, iglesia, entre otras. Y en las novelas de Jaime Bayly, el diálogo horizontal y cómplice se practica con el público lector, con esto, se forman comunidades críticas, afectivas, mediatizadas por la imagen televisiva, y por las novelas.

### **Respuestas a las preguntas enunciadas en La ambigüedad de Bayly frente al contexto histórico social y heterogeneidad literaria y cultural peruana<sup>284</sup>**

En el capítulo dedicado a las narrativas mediáticas, como lenguaje que transita entre el discurso literario y el discurso televisivo, analizamos, también, las relaciones que proponen las novelas de Bayly entre el autor y las voces narradoras. Entonces, el concepto de autoficción, neologismo de breve data, que ya traía en su corta tradición, explica la ambigüedad que se presenta entre autor y protagonista narrador. Las novelas analizadas son

---

Foster, William (1997). *La diáspora homoerótica en América Latina*. Versión digital en <http://es.scribd.com/doc/151801467/Foster-la-Diaspora-Homoerotica-en-America-Latina>

<sup>284</sup> Es necesario advertir que en nuestra tesis, la lectura política ocupa un lugar periférico. Pero, considerando la validez de su inclusión, abordamos la ambigüedad de Bayly con el fin de complementar nuestro análisis.

relatos en primera persona y, según nuestra investigación, presentan una extensa serie de referencias, guiños e informaciones que hacen coincidir al autor Bayly con los personajes narradores de Barrios y Baylys. A esto se suma la imagen televisiva del autor, que también, en registros de internet, funciona como referente que comprueba la similitud o coincidencia entre autor y protagonistas narradores. Esta serie de mensajes televisivos actúa en los diálogos que practican estos narradores protagonistas con los demás personajes. A pesar de ser desconocidos, el trato es cercano, amistoso, confesional a veces, íntimo. Se establece, entonces, un pacto comunicativo y societal que aparece como si los interlocutores fueran grandes amigos mientras solo es el encuentro fortuito entre un famoso y el telespectador. Nos preguntamos, entonces, por esta dinámica comunicativa que, en nuestra tesis, se entiende con el concepto de ambigüedad.

Si retomamos la propuesta de Benjamin sobre la mimesis y semejanza, citadas ya en la página 7 de esta tesis, podemos conectar esta práctica comunicativa expuesta en ambas novelas analizadas, y aplicable a toda la producción literaria de Bayly. Los personajes eventuales hablan de sus vidas privadas, de sus trabajos y familias, amores y desamores, y de las diferentes actuaciones de Barrios y Baylys en sus programas televisivos, o lo que se publica sobre ellos en la prensa escrita o virtual. Por un lado, intimidades de personajes anónimos, por el otro, las intimidades hechas públicas por el animador televisivo. Se presentan como semejantes, en lo privado, íntimo y en esas vivencias. Es decir, las voces narradoras exponen esas temáticas. Se expone una relación horizontal, entre iguales en la expresión de las rutinas privadas. Paralelamente, Barrios y Baylys describen un tipo de vida propio de los millonarios y famosos, a decir, viajes, casonas, mansiones, hoteles. Vidas socialmente opuestas se exponen como si fueran cercanas, y efímeras al mismo tiempo.

En nuestra tesis, abordamos esta dinámica de cercanía y confianza como estrategia de escritura y como uno de los efectos de la fama televisiva. Y para responder sobre la función de la ambigüedad en esa dinámica, recurrimos a la propuesta de Benjamin. Se instala el motor de la semejanza, o mimesis, para diseñar un mundo, en este caso en cuanto a las relaciones entre individuos, en el sentido de la población que habita en las novelas y

en la imagen que los narradores muestran de esta población. Es decir, funciones sociales y discursos de la esfera íntima.

Por un lado, Baylys y Barrios son Jaime Bayly, y no lo son. En la semejanza que expone en sus encuentros con otros socialmente diferentes, la fama actúa como dispositivo que abre los registros de lo íntimo, de lo cercano, de lo horizontal. Para respondernos sobre la función de esa ambigüedad, recurrimos a algunas propuestas sobre lo que Bhabha denomina ambivalencia:

“es la fuerza de la ambivalencia lo que le da al estereotipo colonial su valor: asegura su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes; conforma sus estrategias de individuación y marginalización; produce ese efecto de verdad probabilística y predictibilidad que, para el estereotipo, siempre debe estar en *exceso* de lo que puede ser probado empíricamente o construido lógicamente. Y sin embargo la función de la ambivalencia como una de las estrategias discursivas y psíquicas más importantes del poder discriminatorio, ya sea racista o sexista, periférico o metropolitano, queda por cartografiar.”<sup>285</sup> (p.91)

Por un lado, la narrativa analizada se forma con lo cotidiano, episodios realistas, referentes espaciales, culturales, objetos y acciones que dan cuenta de vidas urbanas que entendemos como latinoamericanas contemporáneas, fines del siglo xx y principios de este xxi. Por otro lado, estas novelas practican la inclusión de discursos y actos de otros personajes y, también, la exclusión radical de otras dimensiones que forman al sujeto. A decir, problemáticas económicas, posiciones políticas, violencias concretas o simbólicas que ocurren, y ocurrieron históricamente. En ambas novelas, la exclusión o silenciamiento de estos discursos se relatan a través de los encuentros individuales entre ambos narradores protagonistas y el resto de la población de personajes. Estos personajes, eventuales en escenas breves, aparecen como estereotipos, siguiendo a Bhabha, expuestos como ‘semejantes’ a los dos protagonistas y como ‘no semejantes’, simultáneamente. En este sentido, la ambigüedad, que identificamos como fuerza que organiza las novelas analizadas, expone al individuo limeño o bonaerense, pero, en el relato, lo estereotipa y con eso limita la concepción de sujeto. Entonces, a la pregunta sobre la función de la ambigüedad, no solo como estrategia discursiva, nos respondemos que en la narrativa de Bayly se diseña un mundo social, habitado por personajes individuales, por otros donde el sujeto

---

<sup>285</sup> Bhabha, Homi (2002). El lugar de la cultura. Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL.

“pierde su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico, de establecer su propio discurso institucional y oposicional.”<sup>286</sup> (p.52).

Esta población de personajes se expresa, a través de citas y relatos de los narradores, pero su expresividad se limita a la función social y a la vida íntima, y a sus comentarios sobre la actuación televisiva de los protagonistas Barrios y Baylys. El otro, parafraseando a Bhabha, pierde su poder de significar, es Bayly quien se los arrebató, al limitar su expresividad.

La ambigüedad que se instala en esta relación entre lo real, autor, y lo ficticio, narrador y protagonista, funciona, según nuestra respuesta, para liberar o restar responsabilidad a la persona del autor. Tal como lo desarrollamos en el capítulo sobre autoficción, las novelas entregan una incontable serie de pistas referenciales que dan cuenta de la vida del autor y de episodios televisivos, que forman algunas aventuras en sus narraciones. También se lee una serie repetida de declaraciones donde se explicita que es ficción, a veces, y en otras ocasiones los narradores declaran que son escenas sacadas de vivencias reales. En este sentido, nos enfocamos en el uso de las ofensas, agresivas y grotescas, que practica Barrios, y nos respondemos que es el uso de la parodia que representa el discurso no expresado de la oligarquía peruana, por ejemplo. Luego, páginas después, el mismo Barrios elogia a sus conciudadanos con palabras de afecto alegre. En esta contradicción, o cambio de ánimo, las expresiones de ofensa y elogio, para nosotros, forman la posición ambigua que trabajamos en esta tesis.<sup>287</sup>

Las verbalizaciones de elogios y ofensas se extienden también a las ciudades que recorren los protagonistas, a algunas relaciones con otros personajes de la esfera íntima, se

---

<sup>286</sup> Ibid.

<sup>287</sup> Una propuesta interesante la hace Ewelina Szymoniak, en el artículo “*La obsesión del yo: el caso Bayly (El canalla sentimental)*”. Versión online en: [https://books.google.cl/books?id=JLgWBgAAQBAJ&pg=PT247&lpg=PT247&dq=ewelina+szymoniak+La+obsesión+del+yo:+el+caso+Bayly+\(El+canalla+sentimental\)&source=bl&ots=CkIJBEGKU-&sig=ACfU3UIQ7ku46gNvoZQkWBXsJj5N7jL-Lw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwibgoS8pJfvAhXtK7kGHer-A2IQ6AEwAnoECAQQA#w=onepage&q=ewelina%20szymoniak%20La%20obsesión%20del%20yo%3A%20el%20caso%20Bayly%20\(El%20canalla%20sentimental\)&f=false](https://books.google.cl/books?id=JLgWBgAAQBAJ&pg=PT247&lpg=PT247&dq=ewelina+szymoniak+La+obsesión+del+yo:+el+caso+Bayly+(El+canalla+sentimental)&source=bl&ots=CkIJBEGKU-&sig=ACfU3UIQ7ku46gNvoZQkWBXsJj5N7jL-Lw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwibgoS8pJfvAhXtK7kGHer-A2IQ6AEwAnoECAQQA#w=onepage&q=ewelina%20szymoniak%20La%20obsesión%20del%20yo%3A%20el%20caso%20Bayly%20(El%20canalla%20sentimental)&f=false) En este artículo expone la importancia de la televisión en el autor Bayly y defiende el concepto de responsabilidad social al participar en un medio de comunicación de masas. La autora polaca está reseñada en el capítulo dedicado a los análisis y comentarios críticos a la obra de Bayly.

aplican también al oficio de escritor y de animador de televisión, entre otras temáticas expresadas con ambigüedad.

Cuando Baylys y Barrios expresan sus opiniones y juicios sobre otros personajes eventuales que encuentra en espacios públicos. En varios episodios, los narradores describen estos encuentros, y las reacciones de los demás personajes, que hablan del protagonista famoso y sobre sus propias vivencias. Entonces creemos que, en este caso, la ambigüedad diseña la conexión con los otros-otras. Destacamos y nos enfocamos, sobre todo, en los discursos agresivos y ofensivos. Es decir, en relación a las ofensas y agresiones, el reducto de la ficción aparece como coartada, cuando los narradores hacen la declaración ambigua de ser el autor Bayly, y no serlo. Además de ofensas y elogios, nos interesa responder por la exposición ambigua de los demás personajes eventuales que aparecen en varios episodios. Frente a esta pregunta, establecemos conexiones con algunas reflexiones de Homi Bhabha cuando propone un “proceso de identificación en la analítica del deseo”, donde explica cómo se articulan las relaciones colonizador-colonizado. Aplicamos estas nociones a los dos narradores protagonistas analizados en esta tesis.

Bhabha propone tres condiciones para comprender este proceso de identificación. Primero, habla del deseo colonial que articula la relación entre nativo y colono, pone el énfasis la relación con el lugar del otro. En segundo lugar, plantea que el nativo acepta y recibe la invitación del colonizador. Recibe esta invitación de forma ambivalente, como “el artificio” del hombre blanco inscripto en el hombre negro, Bhabha nombra el concepto de ‘évalué’ para complementar esta condición del proceso de identificación. En tercer lugar, afirma que:

“la cuestión de la identificación nunca es la afirmación de una identidad dada, nunca una profecía autocumplida: siempre es la producción de una imagen de identidad y la transformación del sujeto al asumir esa imagen. La demanda de identificación (esto es, ser *para* un Otro) implica la representación del sujeto en el orden diferenciante de la otredad.”<sup>288</sup> (p.66)

De acuerdo a la exposición de Bhabha, respondemos a la pregunta sobre el uso de la ambigüedad en las novelas de Bayly. Creemos que se puede aplicar la relación colonizador-

---

<sup>288</sup> Bhabha, Homi (2002). El lugar de la cultura. Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL.

nativo que desarrolla el pensador de la teoría poscolonial y las relaciones entre individuos que relata Bayly en sus novelas. Tanto Baylys como Barrios proponen y practican diálogos donde se instala cierta igualdad, horizontalidad, temas comunes, como si fueran dos conocidos cercanos. Se borra, en esa dinámica comunicativa, las diferencias sociales, económicas, territoriales entre el famoso millonario y el ciudadano limeño, bonaerense o taxista de Miami. En este sentido, entendemos que los discursos de los otros, eventuales y anónimos en las aventuras narradas por Bayly, actúan en un proceso de identificación, consolidan su condición de colonizados y semejantes en esa instancia eventual. Barrios y Baylys vuelven a su dimensión diferente, concreta y materialmente, después de compartir un episodio evanescente frente a gente sencilla, por ejemplo, regresa a Miraflores, a la televisión, a su casona en Key Biscayne, Miami. Entonces, la ambigüedad ahí, entendida como ambivalencia también, funciona para instalar una zona de convivencia donde el proceso de identificación activa la “évalué”, la validación del colonizado, en este caso el personaje eventual, como un artificio del hombre blanco, Barrios o Baylys.

Creemos también que el tercer tipo de identificación que describe Bhabha sirve para responder a nuestra pregunta. El yo “Bayly” se expresa y transforma al dialogar con los otros personajes, que también aceptan ese pacto comunicativo. Se convierten, en cierto modo, en vidas privadas e íntimas, en anécdotas familiares y laborales, en sobornos pequeños, en travesuras amorosas, en logros y esfuerzos meramente individuales. Por lo tanto, se proyecta y extiende el lugar que ocupan Barrios y Baylys en la vida social. Dicho de otra manera, los narradores colonizan a los demás personajes que hablan y expresan temáticas de lo que llamaríamos el mundo Bayly. A decir, televisión, intimidad, amoríos, espectáculos, escándalos, trabajo. En cada uno de esos episodios, se exhiben individuos que se identifican con los intereses y prácticas temáticas de nuestro autor, y de los narradores que ha inventado, Barrios y Baylys.

En palabras bajtinianas, se exponen encuentros con diferentes personajes, como si se expusiera polifonía. Pero, como la mayoría de los discursos pertenecen a los registros, aventuras individuales e íntimas, ya consolidados de la prosa de Bayly, entendemos que se organizan a partir del concepto monofonía. Bajtín denomina el momento dialógico como

acontecimiento. La novela administra voluntades de acontecimiento para formar ese acontecimiento. En el caso de Bayly, se instala una sola voluntad de acontecimiento, es decir, se narra solo y exclusivamente esa voluntad individual de los narradores inventados por Jaime Bayly.

Para responder, entonces, a la pregunta sobre la función de la ambigüedad, respondemos que el mundo social que exponen las novelas analizadas se presenta con una superficie de variedad, de ciudades y países por ejemplo, o de participación variada de personajes, por un lado. Por el otro, las temáticas y problemas relatados se exhiben a partir de la individualidad e intimidad de los protagonistas. Con esto, se excluyen contextos históricos, sociales, políticos y problemas que rodean las aventuras de los protagonistas, sin conexión ni efectos. La ambigüedad, en este caso, exhibe para ocultar. La historia y culturas heterogéneas peruanas, y latinoamericanas, se limitan a la biografía y recorridos de los dos protagonistas. Por lo tanto, la ambigüedad funciona para dar la impresión de heterogeneidad, de variedad, de polifonía, por un lado. Por el otro, funciona para expresar la voz y vivencias de un individuo que habita en espacios exclusivos, Miraflores y Miami, relata recorridos y aventuras limitadas por su trabajo de famoso de la televisión y representante de lo que se conoce como oligarquía peruana. En otras palabras, se instala una dinámica ambigua entre una heterogeneidad superficial y un profundo individualismo expresados por los narradores protagonistas Barrios y Baylys, y el autor Jaime Bayly.

### **Palabras finales:**

Para cerrar esta investigación, proponemos dos miradas. En la primera, tomamos la reflexión de Eagleton sobre el posmodernismo.<sup>289</sup> En la segunda, volvemos a la imagen de los protagonistas Barrios y Baylys como individuos afectivos. Recordemos que el mundo social expuesto por Bayly está formado por la clase alta que habita en Miraflores, en un barrio exclusivo de Miami, en hoteles y restaurantes exclusivos. El centro laboral de ambos protagonistas es la televisión, es decir, cuenta con fama y dinero. Recordemos, también, que sus relatos breves se concentran en historias de vidas íntimas, incluso y a pesar de que relaten encuentros públicos con personajes que solo conocen a los protagonistas a través de

---

<sup>289</sup> Eagleton, Terry (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*. Paidós, Buenos Aires.

la pantalla de televisión. Al decir relaciones íntimas, privadas, estamos proponiendo que ambos protagonistas limitan sus historias a sus vivencias, percepciones, intereses que usan el discurso confesional para sus relatos. El ambiente social en el que se mueven los protagonistas, y la comparsa de personajes, quedan circunscritos a una clase o grupo social, exclusivo. Propone el teórico estadounidense que:

“La gente será abstractamente nivelada en los niveles legal y político sólo para ser vastamente desigual en el social y el económico.” (p.174)

El panorama posmoderno de Eagleton queda expuesto en las novelas de Bayly. En el diseño de sus aventuras, las conexiones eventuales y los encuentros con personajes de los ámbitos íntimos ocurren en esa dinámica de nivelación legal y de convivencia política. Así quedan sugeridas las charlas y acciones amables, alegres, cómplices. Por otro lado, desaparecen las desigualdades sociales que ocupa el contexto histórico social del Perú de esos años, de esas diferencias económicas. Tanto Key Biscayne, San Isidro como Miraflores se convierten en burbujas que cubren las narraciones analizadas. Es decir, las relaciones interpersonales se enmarcan en esos sectores sociales donde habitan, y habitaron, las clases sociales altas latinoamericanas. El resto de la ciudad, no aparece en las novelas analizadas. La posmodernidad, en la narrativa de Bayly, se expone claramente en esa imagen parcelada de lo social. Por un lado, se exhiben relaciones entre iguales, niveladas, y, por el otro, se silencia o anula la desigualdad social que palpita y existe en esa realidad peruana, y en las literaturas que también se estaban escribiendo.

Cuando se investigue la historia del individualismo del fin de siglo xx y de principios del xxi, se podrán encontrar evidencias y ejemplos notables en la narrativa de Jaime Bayly. Creemos que su obra literaria exhibe esa matriz que pone en el centro al individuo y sus límites sensoriales, perceptuales, afectivos y socializados, todos enfocados en sí mismo. En este caso, las aventuras y reflexiones de los protagonistas Barrios y Baylys glorifican al individuo, por lo tanto, se muestra una propuesta, también individual, de sociedad. Por ejemplo, ambos narradores hablan del Perú, y en rigor, se refieren a las vivencias en los barrios donde habitan ambos protagonistas. Hablan de Lima, y se produce la misma imagen. Los nombres de los sectores de cada ciudad latinoamericana que habita y visita, sus habitantes, las problemáticas, las demandas y necesidades que transitan quedan

cubiertas, o enmudecidas, a partir del uso de la voz confesional, individual de los protagonistas de las novelas analizadas. Por lo tanto, los discursos dan cuenta de miradas individuales que exhiben un mundo social y, al mismo tiempo, confiesan sus vínculos íntimos, sus afectos y afecciones.

Por otro lado, esa glorificación del individuo nos permitió analizar desde la propuesta sobre el giro afectivo. Se puede encontrar un índice del estado de una sociedad a partir de sus relaciones afectivas. En estas narraciones se exhibe un recorrido que va desde la rabia inicial en Barrios hasta un uso mucho más alegre y amable del lenguaje, en el caso de Jaime Baylys. Se acerca, de algún modo, a la propuesta de Boris Cyrulnik, etólogo francés:

“Cuando la narración vuelve a dar coherencia al mundo alterado, cuando la relación instauro un vínculo que inspira seguridad, se restablece el buen funcionamiento de la sinapsis. / ¡La biología encuentra una explicación del efecto mágico de las palabras!”<sup>290</sup> (p.123)

El padre y la madre son voces individuales y, al mismo tiempo, se integran como ejes representativos de un estilo de vida que, en las novelas, aparecen explícitamente sujetos a las fuerzas de la transformación. La metamorfosis convierte al padre del pasado, patriarca y autoritario, en un frágil cuerpo enfermo que pide hablar con su hijo, a través de la madre, pero cuando Baylys llega de visita, no se pronuncia, no expresa sino que sigue repitiendo frases que transitan en la plenitud de la banalidad, los lenguajes de lo cotidiano. No olvidemos que son los detalles los que activan las zonas profundas de la comprensión emocional en un discurso estético:

“Comprensión y valoración. Es imposible la comprensión sin valoración. No se puede separar comprensión sin valoración: son simultáneas y constituyen un acto total.”<sup>291</sup> (p.364)

La versión de los hechos que han contado las otras novelas es revisada, cambiada, inclinada hacia la comprensión. Esa serie de tragedias individuales, vividas por los niños y adolescentes que también se llaman Bayly, en el sentido autoficcional ya propuesto, ingresan al lenguaje del protagonista adulto y se activan la dimensión de la ternura, del reconocimiento, de la transformación del presente que mira al pasado terrible. Al final del episodio, el hijo pide perdón. En un lado el pasado, en el otro está el presente.

---

<sup>290</sup> Cyrulnik, Boris (2006-2007). *De cuerpo y alma. Neuronas y afectos: la conquista del bienestar*. Gedisa, Barcelona.

<sup>291</sup> Bajtín, Mijaíl (2002). *Estética de la creación verbal*. Siglo xxi, Buenos Aires.

Hemos descrito, analizado y explicado el funcionamiento de los afectos y del discurso melodramático en dos novelas de Jaime Bayly. También investigamos las relaciones conflictivas y complementarias entre los discursos de televisión y el discurso de la novela, además de explicar las conexiones y contradicciones entre las figuras de autor, narrador y protagonista, a través de la revisión y concepto de autoficción. En este trabajo nos interesó, también, las relaciones entre la cultura local, expuesta en las novelas analizadas, y las propuestas sobre literaturas nómadas y las literaturas antinacionales. Estos conceptos, creemos, se diseñan y exponen, en *La noche es virgen* y en *El canalla sentimental*, a través de la presencia del concepto de ambigüedad, con sus consecuencias y antecedentes. Para cerrar esta exposición, citamos nuevamente a la pensadora Josefina Ludmer, inspiradora de la mayoría de nuestras reflexiones, especialmente porque creemos que, de alguna forma, apunta a lo que descubrimos en esta investigación. La literatura de Jaime Bayly:

“se sitúa en lo que podría llamarse una etapa posliteraria, después del fin de las ilusiones modernas: después del fin de la autonomía y del carácter alto, estético, de la literatura. Y se sitúa después del fin de las ilusiones nacionales disciplinarias, edificantes, liberadoras o subversivas de la literatura” (p.167)<sup>292</sup>

---

<sup>292</sup> Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires.

## Bibliografía

### Textos centrales de análisis:

Bayly, Jaime.

*La noche es virgen*. (1997) Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.

*El canalla sentimental*. Lima, Editorial Planeta, 2008

Bayly, Jaime (1996). *Extrañando a Diego*. Versión virtual  
<http://www.unc.edu/~amejias/ExtranandoaDiego-Bayly.html>

Bayly, Jaime (2000). *El dios confundido*. Versión digital  
<http://www.laprensadelazonaeste.com/libros/Bayly,%20Jaime%20-%20El%20Dios%20Confundido.html>

Aguiló Mora, Francisca (2013) "*La representación de la "chola" limeña en la narrativa (¿light?) de Jaime Bayly*," Versión digital <http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas/vol3/iss1/3>

Aínsa, Fernando (2010). *Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia*. Versión virtual en <https://scielo.conicyt.cl/pdf/alpha/n30/art05.pdf>

(2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid.

(2014). *Nueva cartografía de la pertenencia. La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana*. Versión digital en <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/viewFile/1086/768>

Alarcón, Daniel y Diego Trelles. "*Enter the Post-Post Boom*." *Zoetrope: All-Story* 13

Alberca, Manuel (2005-2006). "*¿Existe la autoficción latinoamericana?*" Cuadernos del cilha N° 7/8 (2005-2006)

(2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Amar Sánchez, Ana María (2000). *Juegos de seducción y traición*. Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires.

Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada*. Ediciones Trilce, Montevideo.

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: F. C. E., 2007.

Augé Marc (1992-2000). *Los "no lugares" Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa, Barcelona.

Avelar, Idelber (2012). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Versión digital en:

[https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias de derrota la ficcion postdictatorial y el trabajo del duelo - idelber avelar.pdf](https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/09/alegorias_de_derrota_la_ficcion_postdictatorial_y_el_trabajo_del_duelo_-_idelber_avelar.pdf)

Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Ediciones Manantial SRL

Bajtín, Mijaíl (2000). *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Taurus, México.  
(2005). *Estética de la creación verbal*. Siglo xxi, Buenos Aires.  
(2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. F.C.E, México.  
(2005). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial

Balderston, D. y Quiroga, J (2005). *Sexualidades en disputa. Homosexualidades, literatura y medios de comunicación en América Latina*. Libros de Rojas. Buenos Aires.

Baricco, Alessandro (2008). *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama.

Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Versión virtual en [https://www.u-cursos.cl/usuario/8c884c218360cd1a814d73bccaf3ff9a/mi\\_blog/r/culturaysimulacro\\_jeanbaudrillard.pdf](https://www.u-cursos.cl/usuario/8c884c218360cd1a814d73bccaf3ff9a/mi_blog/r/culturaysimulacro_jeanbaudrillard.pdf)

Bauman, Zygmunt (1998-2010). *La globalización. Consecuencias humanas*. F.C.E. México.  
(2001). *La sociedad individualizada*. Ediciones Cátedra, Madrid.  
(2007). *Miedo líquido*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Beauvoir, Simone de (1956). *Para una moral de la ambigüedad*. Buenos Aires, Schapire.

Benjamin, Walter (1936-1991). *El narrador*. Versión digital en [http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin\\_el\\_narrador.pdf](http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/benjamin/benjamin_el_narrador.pdf).  
(2007). *Obras Walter Benjamin. Libro 2, volumen I*. Madrid, Abada Editores, S.L.

Billard, Henry (2009). *McOndo contra Macondo: Una confusao de gêneros?* Versión virtual en

Bolaño, Roberto (2004-2009). *Notas alrededor de Jaime Bayly*. En *Entre paréntesis*. Anagrama, Barcelona.

Borón, Atilio (2019). *El hechicero de la tribu. Vargas Llosa y el liberalismo en América Latina*. Akal/Inter pares, México.

Bourdieu, Pierre (1988). *La dominación masculina*. Versión digital en <http://www.nomasviolenciacontramujeres.cl/wp-content/uploads/2015/09/Bondiu-Pierre-la-dominacion-masculina.pdf>

Brooks, Peter (1995). *Melodramatic imagination Balzac, HenryJames, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale UniversityPress, New Haven.

Bryce Echenique, Alfredo (2004). *¿Hablando se entiende la gente?* Versión virtual en  
Candia, Alexis (2006). "McOndo y el espejo trizado: la diseminada modernidad latinoamericana." En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.

Capra, Fritjof (1975) *El tao de la física*. Versión digital <http://despertardivino.cl/site/wp-content/uploads/2014/10/Fritjof-Capra-El-Tao-De-La-Fisica-doc.pdf>

Cárdenas, María Teresa (2001). *A tintero vuelto*. Santiago: Aguilar Chilena de Ediciones.

Castany, Bernat (2007). *Literatura posnacional*. Versión virtual en <http://libros.um.es/editum/catalog/book/1171>

Castañares, Wenceslao (1995). *Nuevas formas de ver, nuevas formas de ser: el hiperrealismo televisivo* en *Revista de Occidente*, Madrid.

Castaño, Martha Cecilia (2012). *Una aproximación a Michel Maffesoli*. Versión digital <http://www.funlam.edu.co/revistas/index.php/RCCS/article/viewFile/494/468>

Catalá Carrasco, Jorge (2012). *La transgresión de la tradición: La noche es virgen (1997) de Jaime Bayly*. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/812>

Catelli, Nora (2007). *La era de la intimidad seguido de: El espacio autobiográfico*. Beatriz

Costas, Consuelo (2104). *La noche es virgen de Jaime Bayly: La confesión kitsch de una masculinidad en crisis* Versión digital en <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/129726/La-noche-es-virgen-de-Jaime-Bayly.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Corbacho, Luis (2004). *Mi amado Mister B*. Santiago: Editorial Planeta Chilena.

Cornejo Polar, Antonio (1989) *Apéndice: La literatura peruana: totalidad contradictoria*. En *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Versión virtual en: [http://www.letras.ufmg.br/padrao\\_cms/documentos/profs/romulo/literaturaperuanatotalidadcontradictoria.pdf](http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/literaturaperuanatotalidadcontradictoria.pdf)

Cuadros, Ricardo (1996). *McOndo como síntoma de un estado de la cultura*. Versión virtual en <http://www.literatura.edu.bo/index.php/recursos/archivo/55-mcondo-como-sintoma-de-un-estado-de-la-cultura.html>

(2003) *Mcondo Revisitado*. Versión virtual en [https://www.academia.edu/17004361/Mc\\_Ondo\\_revisitado](https://www.academia.edu/17004361/Mc_Ondo_revisitado)

Cyrulnik, B. Morin, E (2005). *Diálogos sobre la naturaleza humana*. Ed. Paidós. Barcelona.

(2006-2007). *De cuerpo y alma. Neuronas y afectos: la conquista del bienestar*. Gedisa, Barcelona.

(2010). *Me acuerdo. El exilio de la infancia*. Gedisa, Barcelona.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 1995.

De la Fuente, José Luis (1999). *La narrativa del «post» en Hispanoamérica*. Madrid: En Anales de Literatura Hispanoamericana, vol. 28.

Deleuze, G, Guattari, F (1993). *¿Qué es filosofía?* Barcelona, Anagrama.

Deleuze, Gilles (2004). *Clase de Deleuze 1983*. Versión virtual en <http://clasesdeleuze.blogspot.com/2009/04/clase-de-deleuze-1983.html>

Eagleton, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Esteban, Ángel y Montoya Juárez, Jesús. *¿Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*. Versión virtual en [http://www.iberamericana.net/files/pdf/Introduccion\\_521624.pdf](http://www.iberamericana.net/files/pdf/Introduccion_521624.pdf)

Faverón, Gustavo (1998). *Por favor, díselo a todos*. En *Literatura: El Baylyboom*. Revista Quehacer 111. Lima. Digital <http://www.desco.org.pe/node/663>

Fernández Christlieb, Pablo (1991). *El emplazamiento de la memoria colectiva: crónica psicosocial*. Revista de psicología social 6 (2), México.

Fernández Porta, Eloy (2010). *After pop. La literatura de la implosión mediática*. Anagrama, Barcelona.

Fornet, Jorge (2005). "Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana." College Park: Latin America Studies Center, University of Maryland.

Foster, William (1997). *La diáspora homoerótica en América Latina*. Versión digital en <http://es.scribd.com/doc/151801467/Foster-la-Diaspora-Homoerotica-en-America-Latina>

Franco, Jean (1981). *Narrador, autor, superestrella. La narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas*. Revista Iberoamericana.  
(2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Random House Mondadori S.A., Barcelona.

Fuguet, A. y Gómez, S (1996). *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.

García Jiménez, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

García Miranda, Carlos Alberto "De críticos, novelistas y otros bribones. Un acercamiento a la narrativa peruana en los años noventa". En [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/garcia\\_miranda\\_carlos\\_alberto/de\\_criticos.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/garcia_miranda_carlos_alberto/de_criticos.htm)

Giddens, Anthony (1992). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Versión digital (1998) <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2014/07/Anthony-Giddens-La-Transformacion-de-la-Intimidad-124-pags.pdf>

(1999). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Versión digital

<http://www.siu.uan.mx/Archivos/2009/Bibliografia%20basica%20estudiantes/anexoe.pdf>.

Gutiérrez Giraldo, Rafael (2009). “Adiós a macondo: anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea.”. Versión virtual en [https://www.academia.edu/2902993/Adiós\\_a\\_Macondo\\_anotaciones\\_sobre\\_narrativa\\_latinoamericana\\_contemporánea](https://www.academia.edu/2902993/Adiós_a_Macondo_anotaciones_sobre_narrativa_latinoamericana_contemporánea)

Guyau, Jean-Marie (2009). *Esbozos de una moral sin sanción ni obligación*. Versión digital en <https://puncocritico.com/ausajpuncocritico/documentos/Jean%20Marie%20Guyau-Esbozos%20de%20una%20moral%20sin%20sancion%20ni%20obligacion.pdf>

Herlinghaus, Hermann (2000). *Hacia una hermenéutica de la comunicación. Narraciones anacrónicas de la modernidad en América Latina*. Versión virtual en [https://www.researchgate.net/publication/331892416\\_Hacia\\_una\\_hermeneutica\\_de\\_la\\_comunicacion\\_Narraciones\\_anacronicas\\_de\\_la\\_modernidad\\_en\\_America\\_Latina](https://www.researchgate.net/publication/331892416_Hacia_una_hermeneutica_de_la_comunicacion_Narraciones_anacronicas_de_la_modernidad_en_America_Latina)

(2002). “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. En *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Editorial Cuarto Propio, Santiago.

(2002). “Lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales”. En *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Editorial Cuarto Propio, Santiago.

(2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago, Editorial Cuarto Propio.

(2004). *Narración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.

Huamán, Miguel Ángel (1992). “¿Existe una narrativa *light* en el Perú?”. *Cuestión de Estado* 24: 71-74, 1992, p. 71.

Hutcheon, Linda (1993). “*La política de la parodia posmoderna*”. Edición especial de homenaje a Bajtín, julio, pp. 187-20. En *Criterios*, La Habana.

Illouz, Eva (2007). *Intimidades congeladas: Las emociones en el capitalismo*. Katz Ediciones, Buenos Aires.

(2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Katz Editores, Buenos Aires.

Imbert, Gerard (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Gedisa Editorial, Barcelona.

(2004). *De lo espectacular a lo especular (apostilla a La Sociedad del Espectáculo)* Digital <http://es.scribd.com/doc/31560289/Gerard-Imbert-Apostilla-a-La-Sociedad-del-Espectaculo>

(2010). “La televisión como juego de identidades prestadas” en <http://gerardimbert.blogspot.com/2011/01/la-television-como-juego-de-identidades.html>.

Jenks, Charles (1981). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona.

Jimeno, Myriam (2010). *Emoções e política: a vítima e a construção de comunidades emocionais*. Versión virtual [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132010000100005&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132010000100005&script=sci_arttext)

Jost, François (2002). *El culto a la televisión como vector de identidad*. Versión digital <http://www.periodismo.uchile.cl/cursos/psicologia/archivos/02Culto.pdf>

(2003). *La cotidianeidad como modelo de la realidad televisiva*. Versión digital <http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/375/La%20cotidianeidad%20como%20modelo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

(2003). *El simulacro del mundo*. En <http://es.scribd.com/doc/51140144/Francois-Jost-El-simulacro-del-mundo>

Kundera, Milan (1988). *El arte de la novela*, México: Editorial Vuelta.

Laddaga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de la realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora.

Lejeune, Philippe. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

(2001) “El pacto autobiográfico 25 años después” en *Autobiografía en España, un balance : actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*

Lévy, Pierre (2004). *Inteligencia Colectiva*. Versión virtual en <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org>

Lipovetsky, Gilles (2000). *El crepúsculo del deber*. Barcelona, Anagrama.

(2002). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona.

(2002). *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación y empresa*. Anagrama, Barcelona.

(2007) *La felicidad paradójica*. Barcelona, Anagrama.

Ludmer, Josefina (2012). *Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura*. Versión virtual en <https://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>

(2007). “Literaturas posautónomas”, *Ciberletras*. Revista de crítica literaria y de cultura, Nº 17. También en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

(2007). *Literaturas postautónomas* 2.0. Digital en <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/>

(2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia editora. Buenos Aires.

(2010). Notas para Literaturas Posautónomas III. Versión virtual en <https://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>  
(2010). *Lo que viene después*. Versión digital [http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes\\_doc03.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/litydes_doc03.pdf).

Liotard, Francois (1987). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Versión digital <http://catedraepistemologia.files.wordpress.com/2009/05/la-condicion-posmoderna-de-jean-francois-lyotard.pdf>

Maalouf, Amin (1999, 2009). *Identidades asesinas*. Versión digital [https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/s\\_identidades\\_Asesinas.pdf](https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/s_identidades_Asesinas.pdf)

Maffesoli, Michel (1985-1996). *De la orgía. Una aproximación sociológica*. Editorial Ariel S.A. Barcelona

(1999). *El nomadismo fundador*. En *Nómadas* (Col), núm. 10, abril, 1999, pp. 126-142. Versión digital <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114274011>

(2000). *El tiempo de las tribus El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Versión digital, página 68 <http://www.um.es/tic/LIBROS%20FCI-II/Maffesoli%20Michel%20-%20El%20Tiempo%20De%20Las%20Tribus.pdf>

(2000-2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Versión digital <http://www.um.es/tic/LIBROS%20FCI-II/Maffesoli%20Michel%20-%20El%20Tiempo%20De%20Las%20Tribus.pdf>

(2001). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Paidós, Buenos Aires.

(2005). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. F.C.E. México.

(2005). *La tajada del diablo: compendio de la subversión posmoderna*. Versión digital <http://www.kilibro.com/en/book/preview/924043/la-tajada-del-diablo>

(2007). *El reencantamiento del mundo*. Versión digital <http://alvarezteran.com.ar/wp-content/uploads/2010/02/Maffesoli-El-Reencantamiento-del-Mundo1.pdf>

(2007). *En el crisol de las apariencias: Para una ética de la estética*. Versión digital en [http://books.google.cl/books?id=DGekBkVi2N0C&pg=PA9&hl=es&source=gbv\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](http://books.google.cl/books?id=DGekBkVi2N0C&pg=PA9&hl=es&source=gbv_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false)

(2009). *Iconologías. Nuestras idolatrías posmodernas*. Ediciones Península, Barcelona.

Man de, Paul (1991). "La autobiografía como desfiguración". En *Suplementos Anthropos* 29.

Manzoni, Celina (2015) *Poéticas del retorno. Las pesadillas del regreso en la cultura latinoamericana contemporánea*. Versión virtual <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1258/1274>

Martín Jiménez, Alfonso (2016) *Mundos imposibles: autoficción*. Versión digital en <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0>

Martín-Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili S.A. Barcelona.

(1992). *Introducción en Televisión y melodrama*. Versión digital  
<http://es.scribd.com/doc/8800117/Television-y-Melodrama>

Martínez Pérsico, Marisa (2012). *Contemporáneos, nómadas y multilingües. La posnacionalidad de la narrativa latinoamericana actual*. Versión digital en  
<http://www.litere.uvt.ro/vechi/COLINDANCIAS/colindancias3.pdf>

Massumi, Brian (2002). *Parables for the Virtual Movement Affect Sensation Post-Contemporary Intervention*. Versión virtual en  
[https://monoskop.org/images/d/dc/Massumi\\_Brian\\_Parables\\_for\\_the\\_Virtual\\_Movement\\_Affect\\_Sensation\\_Post-Contemporary\\_Interventions.pdf](https://monoskop.org/images/d/dc/Massumi_Brian_Parables_for_the_Virtual_Movement_Affect_Sensation_Post-Contemporary_Interventions.pdf)

Mezzadra, Sandro (2005). *Derecho de fuga*. Versión digital en  
<http://tintalimon.com.ar/libro/DERECHO-DE-FUGA>

Monsivais, Carlos (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.

(2006) “*Se sufre porque se aprende (De las variedades del melodrama en América Latina)*”. En *Educación y la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen* de Dussel, I. y Gutiérrez, D. Buenos Aires: Manantial/ FLACSO, OSDE

Mora Álvarez, Luis. *La representación del antihéroe en la literatura peninsular y latinoamericana*. Versión digital  
<file:///C:/Users/NOTEBOOK/Downloads/PDF%20datastream.pdf>

(2011). *La identidad migrante y su reflejo literario en libros sobre inmigración en los Estados Unidos*. En *Imposibilita* N° 2. Versión digital  
[http://www.academia.edu/2524557/La\\_identidad\\_migrante\\_y\\_su\\_reflejo\\_literario\\_en\\_libros\\_sobre\\_inmigracion\\_en\\_los\\_Estados\\_Unidos](http://www.academia.edu/2524557/La_identidad_migrante_y_su_reflejo_literario_en_libros_sobre_inmigracion_en_los_Estados_Unidos)

Morino, Angelo (2006). *Jaime Bayly entre autobiografía y autoficción*. Versión digital en  
<http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista6/testi/bayly.asp>

Noemí, Daniel (2008). *La narrativa latinoamericana en los tiempos post... y después*. Versión virtual  
[https://www.academia.edu/8547387/La\\_narrativa\\_latinoamericana\\_en\\_los\\_tiempos\\_post\\_y\\_después](https://www.academia.edu/8547387/La_narrativa_latinoamericana_en_los_tiempos_post_y_después)

Noguero, Francisca (2008). *Narrar sin fronteras*. Versión digital en  
<http://www.mcu.es/archivoswebmcu/verines/pdf/275.pdf>

Nugent, José Guillermo (1992). *El laberinto de la choledad*. 1. ed. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1992.

Onfray, Michel. *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados 'Perros'*. (2002) Buenos Aires; Paidós.

Palacios, Max (2006). *¿Y AHORA K PASA, EH?* (Un acercamiento a la narrativa joven de los 90s). Digital en <http://amoresbizarros.blogspot.com/2006/08/y-ahora-k-pasa-eh-un-acercamiento-la.html>

Peller, Diego (2009). *Josefina Ludmer. Los tonos antinacionales del presente (entrevista)*. Versión digital en <http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-18-primavera-2009/josefina-ludmer-los-tonos-antinacionales-del-presente>

Peres Alós, Anselmo (2007). *A letra, o corpo e o desejo –uma leitura comparada de Puig, Abreu e Bayly-*. Versión digital <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/11156>

Planas, Enrique (1998). *Sin dolor ni memoria. En Literatura: El Baylyboom*. Revista Quehacer 111. Lima. Digital en <http://www.desco.org.pe/node/663>

Planas, Thays y Faverón en la Revista Quehacer 111, de 1998. Versión digital en <http://www.desco.org.pe/node/663>

Pluta, Nina (2004). “El aprovechamiento de la conversación en tres obras de la narrativa actual.” Versión digital <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1079037>

Pozo García, Antonio (2017) *Autoficción en la novela: realidad, ficción y autobiografía*. Versión virtual en <http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/51394/1.1%20Pozo%20165.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Reguillo, Rossana (2000). *Textos fronterizos. La crónica: una escritura a la intemperie*. Versión digital <http://www.narrativas.com.ar/Apuntes/Cronica%20Reguillo.pdf>

Resende, Beatriz (2008). “*O escritor latino-americano e a nacao: um problema*” en *Contemporaneos expressoes da literatura brasileira no século XXI*. Río de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

Reisz, Susana (2016) *Formas de autoficción y su lectura*. Versión virtual <http://www.scielo.org.pe/pdf/lexis/v40n1/a03v40n1.pdf>

Rincón, Omar (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.

Rivas, Víctor (1997). En torno a la heterogeneidad: Diálogo con Antonio Cornejo-Polar. Versión virtual en: [https://escholarship.org/content/qt9sr4q6pn/qt9sr4q6pn\\_noSplash\\_66d48837e250b8ab0454f850d9c460d0.pdf](https://escholarship.org/content/qt9sr4q6pn/qt9sr4q6pn_noSplash_66d48837e250b8ab0454f850d9c460d0.pdf)

Rojas González, Margarita (2006). “*La ciudad y la noche. La nueva narrativa Latinoamericana*”, San José: Farben.

Roncagliolo, Santiago (2006). *Abril rojo*. Alfaguara, Argentina.

(2007) *La cuarta espada. La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*. Debate, Buenos Aires.

Ruiz, Patricia (2001). *Subversiones masculinas. Imágenes del varón en la narrativa joven*. Flora Tristan. Lima.

Ruz, Robert (2005) en *Contemporary Peruvian narrative and popular culture: Jaime Bayly, Iván Thays and Jorge Eduardo Benavides*. Tamesis, Woodbridge.

Santos, Lidia (2001). *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Iberoamericana Vervuert, Madrid.

(2004). "Cómo la ficción consume las series: Radionovelas, telenovelas y la narrativa latinoamericana contemporánea". En *Global Media Journal*, N° 002, Monterrey.

Sarlo, Beatriz (1994). *Cap. II El sueño insomne*. En *Escenas de la vida posmoderna*. Versión digital <http://ebooks.zoro.com/ebooks/Salud-Publica/Otros/Sarlo/EscenasPosmodernas.pdf>

(2003). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo xxi editores.

(2018). *La intimidación pública*. Seix Barral, Buenos Aires.

Saxton-Ruiz, Gabriel T (2010), "Ambigüedades éticas y estéticas: La narrativa peruana contemporánea y la violencia política." PhD diss., University of Tennessee.

Sibilia, Paula (2008). *La intimidación como espectáculo*. FCE, Buenos Aires.

Szymoniak, Ewelina (2013) *El homo sexualis\* latinoamericano de la época tardíomoderna: La narrativa de Jaime Bayly* (2013). Versión virtual en [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Romanica\\_Silesiana/Romanica\\_Silesiana-r2013-t8-n2/Romanica\\_Silesiana-r2013-t8-n2-s105-113/Romanica\\_Silesiana-r2013-t8-n2-s105-113.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Romanica_Silesiana/Romanica_Silesiana-r2013-t8-n2/Romanica_Silesiana-r2013-t8-n2-s105-113/Romanica_Silesiana-r2013-t8-n2-s105-113.pdf)

(2015). *La faceta violenta de la sociedad peruana según Jaime Bayly* En *Violencia y discurso en el mundo hispánico. Género, cotidianidad y poder*. Versión digital en [https://books.google.cl/books?id=Bna\\_CwAAQBAJ&pg=PA125&lpg=PA125&dq=tesis+sobre+Jaime+Bayly&source=bl&ots=gNI1bt1jds&sig=ACfU3U1xpx8Ex4UHRWFvj890W AQPF4zqRA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiUrrCpkrHpAhWvGbkGHU20Dqk4ChDoATAAegQICBAB#v=onepage&q=tesis%20sobre%20Jaime%20Bayly&f=false](https://books.google.cl/books?id=Bna_CwAAQBAJ&pg=PA125&lpg=PA125&dq=tesis+sobre+Jaime+Bayly&source=bl&ots=gNI1bt1jds&sig=ACfU3U1xpx8Ex4UHRWFvj890W AQPF4zqRA&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiUrrCpkrHpAhWvGbkGHU20Dqk4ChDoATAAegQICBAB#v=onepage&q=tesis%20sobre%20Jaime%20Bayly&f=false)

(2014) "La obsesión del yo: el caso Bayly (*El canalla sentimental*)". Versión online en: [https://books.google.cl/books?id=JLgWBgAAQBAJ&pg=PT247&lpg=PT247&dq=ewelina+szymoniak+La+obsesión+del+yo:+el+caso+Bayly+\(El+canalla+sentimental\)&source=bl&ots=CkIJBEGkU-&sig=ACfU3U1Q7ku46gNvoZQkWBXsJj5N7jL-Lw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwibgoS8pJfvAhXtK7kGHer-A2IQ6AEwAnoECAQQA#v=onepage&q=ewelina%20szymoniak%20La%20obsesión%20del%20yo%3A%20el%20caso%20Bayly%20\(El%20canalla%20sentimental\)&f=false](https://books.google.cl/books?id=JLgWBgAAQBAJ&pg=PT247&lpg=PT247&dq=ewelina+szymoniak+La+obsesión+del+yo:+el+caso+Bayly+(El+canalla+sentimental)&source=bl&ots=CkIJBEGkU-&sig=ACfU3U1Q7ku46gNvoZQkWBXsJj5N7jL-Lw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwibgoS8pJfvAhXtK7kGHer-A2IQ6AEwAnoECAQQA#v=onepage&q=ewelina%20szymoniak%20La%20obsesión%20del%20yo%3A%20el%20caso%20Bayly%20(El%20canalla%20sentimental)&f=false)

Thays, Iván (1998). Lo actual antes que lo moderno. *En Literatura: El Baylyboom*. Revista Quehacer 111, Lima. Digital en <http://www.desco.org.pe/node/663>

(1999). «La edad de la inocencia. Acerca de la narrativa peruana última», originalmente publicado en *Vórtice* 5: 43-45.

Thompson, John (1998). *Los media y la modernidad*. Barcelona, Paidós.

Velásquez Castro, Marcel (1998). “Jaime Bayly. *La noche es virgen*” Ajos y zafiros, 86-88.

Thomson, Rebeca. *Todos somos cholos: Choledad como construcción de identidad en la literatura peruana contemporánea*. Versión digital

<https://es.scribd.com/document/435493516/THOMPSON-Rebecca-Todos-Somos-Cholos-La-Identidad-Desde-Los-Margenes-Andinos-de-La-Literatura-Peruana>

Trelles, Diego (2006). “¿Qué hay detrás de la ventana?”. En desco / Revista *Quehacer* Nro. 161 / Jul. – Ago.

Verdu, Vicente (2003). *El estilo del mundo: la vida en el capitalismo de ficción*. Anagrama, Barcelona.

Viart, Dominique (2002). “Dime quién te obsesiona. Paradojas de lo autobiográfico”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, ISSN 0011-250X, N° 621, 2002

Virilio, Paul (1998). *La máquina de la visión*. Versión virtual en <http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/libreria/Virilio-Maquinadelavision.pdf>

Virno, Paolo (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Virtual en [http://doctoradosociales.com.ar/wp-content/uploads/2012/08/virno\\_gramaticadelamultitud1.pdf](http://doctoradosociales.com.ar/wp-content/uploads/2012/08/virno_gramaticadelamultitud1.pdf)

(2003). *Virtuosismo y revolución. La acción política en la época del desencanto*. Traficantes de sueños, Madrid. Digital <http://www.traficantes.net/libros/virtuosismo-y-revolucion>

(2011). *Ambivalencia de la multitud. Entre la innovación y la negatividad*. Tinta de limón ediciones. Versión digital en

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:vW0layDZo64J:tintalimon.com.ar/download.php%3Flibro%3D987-23140-0-4+Virno+chiste&cd=9&hl=es&ct=clnk&client=firefox-a>

Voloshinov, Valentín (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje. Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje*. Ediciones Godot, Buenos Aires.

Yudice, George (2005). *¿Una o varias identidades? Cultura, globalización y migraciones*. Versión digital [http://www.nuso.org/upload/articulos/3314\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/3314_1.pdf).

Zavala, Iris (1996). *Escribir desde la frontera*. En <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/iris-zavala.htm>

Yudice, George (2005). *¿Una o varias identidades? Cultura, globalización y migraciones*.  
Versión digital [http://www.nuso.org/upload/articulos/3314\\_1.pdf](http://www.nuso.org/upload/articulos/3314_1.pdf).

Zerzan, John (2002). *La catástrofe del posmodernismo*. En <http://www.primitivism.com>