



# Newcastle University ePrints

Catalá Carrasco JL. [La transgresión de la tradición: La noche es virgen \(1997\) de Jaime Bayly](#). *TONOS: Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 2012, 23.

**Copyright:**

Copyright Jorge L. Catalá Carrasco

This article was first published in *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 2012, and is available at:

[http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-5-la\\_transgresion\\_de\\_la\\_tradicion.htm](http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-5-la_transgresion_de_la_tradicion.htm)

**Date deposited:** 17<sup>th</sup> July 2013

**Version of file:** Author final



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0 Unported License](#)

ePrints – Newcastle University ePrints

<http://eprint.ncl.ac.uk>

## LA TRANSGRESIÓN DE LA TRADICIÓN: *LA NOCHE ES VIRGEN* (1997) DE JAIME BAYLY

Jorge L. Catalá Carrasco  
(Newcastle University)  
[jorge.catala-carrasco@newcastle.ac.uk](mailto:jorge.catala-carrasco@newcastle.ac.uk)

### Resumen

*La noche es virgen* (1997), cuarta novela de Jaime Bayly, pretende transgredir un discurso literario peruano ya existente y basado en aspectos como la oralidad del lenguaje, Lima como Arcadia / *la horrible* o el erotismo. Bayly combina dichos aspectos en una novela inconformista que incorpora la tradición con el propósito último de confrontarla. El habla limeña fluye con sorprendente agilidad y Lima excede sus opuestos en una realidad inaprensible. El tratamiento del erotismo en la novela se estudia a través de la trilogía de Michel Foucault *Histoire de la sexualité*.

### Abstract

Jaime Bayly's fourth novel *La noche es virgen* (1997) attempts to go beyond an existing Peruvian literary discourse based on aspects such as the orality of language, Lima as Arcadia / *la horrible* and eroticism. Bayly combines those aspects in a non-conformist novel which incorporates the tradition with the ultimate purpose of confronting it. Limeño's speech flows astonishingly quickly and Lima exceeds contrasting poles in an ungraspable reality. The treatment of eroticism in the novel is studied through the work of Michel Foucault in his trilogy *Histoire de la sexualité*.

**Palabras clave:** erotismo, literatura peruana, oralidad, espacio carcelario.

Transgredir es, según el diccionario etimológico de Corominas, "pasar a través" y proviene de la voz latina *transgrēdi*. Su uso en lengua española data de al menos 1571 (Corominas, 2000, p. 580). Aunque si revisamos la definición que aporta el diccionario de la Real Academia Española, el significado ya está impregnado de las connotaciones de su uso más actual,

es decir, transgredir significa “quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto” ([www.rae.es](http://www.rae.es)). En la novela de Jaime Bayly *La noche es virgen* (1997) 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 *épater* a un lector transnacional.

La identidad sexual en el espacio amenazador urbano planea sobre la obra de Jaime Bayly, exponente de lo que se ha llamado con displicencia literatura *light*, sin evaluar en profundidad su novedoso discurso homoerótico en el contexto de la novelística peruana reciente. El crítico peruano Marcel Velázquez Castro, en una reseña para la revista literaria digital *Ajos & Zafiros*, aun reconociendo debilidades literarias en la obra de Jaime Bayly, lo ha calificado como el narrador joven peruano más importante de la década de los noventa (Velázquez, 1998).<sup>i</sup> Sin embargo Iván Thays, una de las voces más relevantes de las letras peruanas en la actualidad, ha definido a Bayly como un escritor comercial, subrayando el poco oficio literario con el que dota a sus novelas (Thays, 1998). El análisis de *La noche es virgen*, cuarta novela de Bayly, ganadora el mismo año del XV Premio Herralde de Novela en España, tiene el propósito de argumentar no sólo la pertenencia del texto a una tradición literaria definida sino la adecuación y la transgresión de esa misma tradición en el marco de la realidad limeña de fin de siglo.

Los tres planos que guían la discusión, es decir, La oralidad del lenguaje, Lima como síntesis de *locus eremus / amoenus* y el erotismo al margen, son aspectos parcialmente elaborados con anterioridad por otras voces literarias<sup>ii</sup> pero que en manos de Bayly consiguen sorprender al lector sobre una realidad que se le presenta con total crudeza, a medio camino entre el sarcasmo y la autocrítica denigratoria. La obra de Michel Foucault, en especial sus certeras reflexiones en torno a la sexualidad en su trilogía *Histoire de la sexualité* y su estudio sobre el nacimiento de la prisión en *Surveiller et punir*, servirán de marco teórico en el que encuadrar nuestro

análisis. No en vano la relación entre la sexualidad y el espacio sugiere una tecnología de control del segundo sobre el primero (Foucault, 1980, p. 150).

### **Consideraciones previas**

La novela utiliza un narrador homodiegético protagonista de la historia, Gabriel Barrios, un *enfant terrible* de la burguesía acomodada limeña. Presentador de televisión con éxito y ambiguo en su orientación sexual, Gabriel conoce una noche a Mariano, el líder de un grupo musical de los bajos fondos limeños, con el que mantiene una relación amorosa que le hace pensar en una ilusoria felicidad. La novela refuerza la interacción amor/odio del protagonista con su espacio vital a la vez que se desarrolla una identidad sexual que viene en gran medida predeterminada por el *locus eremus* y/o *amoenus* que es Lima. Por esta razón, el tema del erotismo junto con la apropiación de géneros estratégicos del protagonista, es uno de los ejes del texto y merece una especial atención.

La masificación de Lima, causada por los flujos migratorios durante el siglo XX, ha supuesto para la nómina de narradores peruanos una resemantización de la capital, que de Arcadia ha mutado a *la horrible*, erigiéndose como epicentro de una parte significativa de la narrativa peruana de los noventa. Karl Kohut menciona, en la introducción al volumen recopilatorio del Simposio Internacional de enero de 1994, una clara tendencia de la narrativa de los noventa, al sugerir que “[l]a literatura habría seguido las enormes corrientes migratorias de estos años que llevaron a millones de habitantes de la sierra a la capital” (Kohut, 1998, p. 15). Esa voluntad por narrar Lima (o como veremos, una parte de Lima) tiene su origen tanto en los procesos demográficos aludidos, como en la profunda crisis que ha soportado el país, agudizándose en los ochenta con los inoperantes gobiernos de Belaúnde Terry (1980-1985) y Alán García (1985-1990), que dejaron el país a finales de los ochenta en una situación de inusitado caos y violencia. David Wood, retomando un análisis de Carlos Iván Degregori sobre la migración en el Perú, señala una manifiesta diferencia en

las migraciones de los años cincuenta y sesenta de las que se produjeron dos décadas después. Mientras las primeras respondían a un período de expansión y apertura política que facilitaba la inserción de los migrantes en el espacio urbano, los movimientos demográficos de los ochenta fueron una escapada de la violencia política que golpeó las zonas rurales durante el conflicto armado contra Sendero Luminoso (Wood, 2000, p. 20).

Por otro lado, como ha destacado James Higgins, la narrativa de las dos últimas décadas de siglo carece de aquellas novelas totales que en los sesenta, de la mano de José María Arguedas y Mario Vargas Llosa, trataron de ofrecer una visión panorámica de la sociedad en obras como *Todas las sangres* (1964) y *Conversación en la catedral* (1969) (Higgins, 2000, p. 5). La explicación más socorrida, menciona Higgins, es que la realidad peruana contemporánea es tan compleja que resulta casi imposible formarse una clara idea de hacia dónde va el Perú como nación. Un razonamiento que acaso invita a la reflexión sobre los dramáticos cambios de las últimas décadas en Perú pero que está lejos de aportar una explicación satisfactoria que esclarezca tal complejidad.

La ausencia de dichas novelas totales en la década de los noventa ha sido cubierta por obras que aportan una dosis de visibilidad a una parte de la sociedad peruana (limeña en gran medida) que hasta la fecha había permanecido silenciada. El crítico Marcel Velázquez en *El revés del marfil* (2001) se refiere a la aparición del sujeto homoerótico en la novela peruana como una nueva aportación en la década de los noventa, destacando los nombres de Jaime Bayly y Carmen Ollé (Velázquez, 2002, pp. 194-195). Con la salvedad de escasos antecedentes en esta tradición, *Duque* (1934) de José Diez-Canseco, *En busca de Aladino* (1993) de Oswaldo Reynoso y *Salón de belleza* (1994) de Mario Bellatin, nos encontramos ante un nuevo escenario que problematiza un discurso no incursionado hasta el momento. Lima se sitúa como el centro de una corriente literaria que aborda cuestiones de género e identidad. Escritores como Bayly u Ollé ahondan en una temática que, desde el contexto ciudadano de Lima, se aproxima a las dificultades para desarrollar una sexualidad alternativa. En la novela de Ollé, *Las dos caras del*

*deseo*,<sup>iii</sup> se propone un discurso en torno a la indefinición sexual, postura antagónica a la de Bayly en la novela que nos ocupa, ya que pese a las inconsistencias del protagonista con respecto a su identidad sexual, hay una clara voluntad por definirse dentro de un sistema binario marcado por la dualidad homo/hetero.

### **La liberación lingüística del relato**

A nivel lingüístico, *La noche es virgen* destaca por el uso coloquial del lenguaje,<sup>iv</sup> virtud que ha recogido la crítica de manera unánime (Thays, 1998; Faverón, 1998; Planas, 1998; Cueto, 2000, p. 39; Fontaine, 2000, p. 51; Bermúdez, 2000, p. 86; Ruz, 2003, p. 30; McAleer, 2009, p. 187-189). Es indudable la importancia del lenguaje oral en *La noche es virgen*, mezcla de registros y fusión de narración con diálogo a través de un narrador protagonista en una suerte de acelerada lectura que asemeja la página escrita con un interlocutor informal:

me contestó la vieja y yo todo respetuoso le dije *buenos días, ¿está mariano por favor?*, y ella con una voz de amargada brava me dijo *¿quién lo llama?*, y yo pensé *y a ti qué chucha, pásame con el puto de tu hijo y no jodas*, pero le dije con mi voz de flemático señorito inglés *de parte de gabriel*, y ella, ya con manifiestas ganas de joder, *¿gabriel qué?* y yo pensé *gabriel qué te importa, necia, llama al fumón de tu hijo y deja de inflarme las pelotas*, pero siempre educadito como me enseñó mi mamá *gabriel barrios* (Bayly, 1997, p. 30-31).

Del mismo modo, al abordar el monólogo interior la narración no pierde su ritmo, siendo ésta una de las características globales de la novela, que se presenta a modo de correcales limeño:

(aclaro, *by the way*, que eso no es del todo cierto. no voy a negar que a veces he salido medio pichangueado o estén en mi

programa, pero ésa es la excepción a la regla. la regla, ¿cuál es la regla? ya no me acuerdo. lo único que sé es que cuando a tu hembrita no le viene la regla, estás jodido.)  
no te distraigas, chino, estábamos en el haití.  
he entrado para llamar por teléfono a mi carnal mariano...

(Bayly, 1997, p. 96).

Bayly equipara el lenguaje hablado al escrito, prescindiendo de reglas ortográficas que impiden expresar ese continuo fluir de conciencia. Se apoya en la hipérbole al abordar las prosopopeyas que lindan con lo grotesco: “qué fea eres, desgraciada. Pareces una momia paracas, eres fiel retrato de la itinerante momia juanita. Yo, con esa cara, me corto las venas y me dejo ir nomás, porque es un insulto a la sociedad civil salir a la calle con esa carótida” (Bayly, 1997, p. 51). Como se ha apuntado el carácter oral que imprime Bayly a la novela le sirve para acelerar la narración que tiene su correlato en la historia narrada, con una sucesión vertiginosa de escenas en las que prima la inmediatez y la agilidad. Por otro lado, pese a desarrollar en términos generales una narración en primera persona a lo largo de la obra, Bayly oscila entre la primera y la segunda persona en ciertas ocasiones, con el fin de crear una esfera íntima con el lector:

no hay como vivir en la casa de tus padres, digo yo. quédate allí mientras puedas, corazón. te lo digo yo, que ahora vivo solo y extraño a morir el calor de un hogar cristiano donde te lavan a mano ajada tus calzoncillos y te sirven tres comidas calientitas todos los días y encima, con suerte, siempre hay una empleada traviesa y ricotona con la que te puedes ganar un poquito. quédate en la casa de tus viejos y olvídate de miami, cariño. hazme caso (Bayly, 1997, p. 56).

La narración es precipitada pero elaborada al mismo tiempo, cuidada en su aparente despreocupación. Precisamente, Bayly destaca por el juego autobiográfico que desarrolla en sus novelas con el que consigue confundir y

atrapar al lector. El propio Bayly, en una conferencia dictada en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), aclara la clave del éxito de un escritor: “contar bien una buena historia y contárnosla con recursos tan ricos y fascinantes que el lector no pueda resistirse a ella [...] y que no dude un segundo de que esas mentiras que ha inventado, de forma taimada, el escritor son, en realidad, verdades incuestionables” (Bayly, 2000, p. 27-28). Bayly recuerda a Vargas Llosa<sup>v</sup> quien ya reflexionó sobre el papel del escritor como mentiroso y las verdades que, paradójicamente, residen en el dominio de la mentira (Vargas Llosa, 1990, p. 12). El juego autobiográfico que elabora Bayly en sus novelas, tiene un correlato anterior en Vargas Llosa, quien en *La tía Julia y el escribidor* (1977) retoma las vivencias de su primer matrimonio con Julia Urquidi. Aunque no es ésta la única influencia, ya que *La tía Julia y el escribidor* recrea los seriales radiofónicos con un evidente protagonismo del carácter oral del lenguaje, además de un juego polifónico que también vemos en *La noche es virgen*. El registro coloquial de Bayly, aparentemente despreocupado, con abundantes préstamos del inglés, con evidentes usos de *Spanglish*, convierten la lectura de la obra en un correccalles limeño, definido y estructurado.

Desde el punto de vista lingüístico, *La noche es virgen* muestra unas claras influencias respecto al uso del lenguaje oral, que la vincula con dos escritores peruanos precedentes: Ricardo Palma (1833-1919) y Oswaldo Reynoso (1931). Con respecto a Palma, me adscribo a la postura de Héctor Fernández quien destaca la adaptación del argot de ciertos sectores de la población limeña con fines paródicos. Fernández subraya que mientras Palma combina la ironía, el entretenimiento, el saber de la historia y el lenguaje popular, Bayly usa modismos de la juventud, se aprovecha de la jerga de la drogadicción para ofrecer una representación irreverente de la realidad limeña (Fernández, 1998, p. 9).

De Reynoso, Bayly toma el uso específico del dialectalismo urbano limeño, que utilizó en novelas como *Los inocentes* (1961) o *En octubre no hay milagros* (1965). Reynoso, perteneciente a la Generación del 50, fue el introductor del lenguaje de la *collera*, llevado de la calle a la narrativa



impresa. No en vano en sus primeros libros, el autor insertó glosarios para una mejor legibilidad. Más recientemente en *El goce de la piel* (2005) el vetusto escritor desarrolla una aproximación al homoerotismo de manera más natural a como lo hiciera en *Los inocentes*. Fue Reynoso un pionero en la introducción del dialectalismo y el lenguaje de la collera, más próximo al expresionismo que al realismo (Valero 2003: 210). Por tanto, el protagonismo de la oralidad en *La noche es virgen* tiene antecedentes concretos en las figuras de Ricardo Palma, Oswaldo Reynoso y Vargas Llosa. Jaime Bayly se decantará por combinar los espacios de clase alta, con los de clase media-baja, manteniendo un registro dialectal uniforme, coloquial, pero con evidentes visos en el protagonista de su educación superior y de sus salidas al extranjero (por el uso de marcas, referencias espaciales y expresiones estadounidenses).

La liberación lingüística de la narrativa peruana, en palabras de Luis Fernando Vidal, cabría buscarla en Vargas Llosa y Oswaldo Reynoso (Vidal, 1987, p. 33).<sup>vi</sup> Con Reynoso y Vargas Llosa, dice Vidal, los personajes adquieren una vital naturalidad y espontaneidad liberándose de eufemismos y circunloquios. Pero más aún, Vidal recalca que en estos dos escritores, el erotismo y la sexualidad brotan de manera libre y franca, sentando un precedente para la posterior narrativa peruana. Jaime Bayly recoge dicha herencia literaria pero le aporta una dosis de sarcasmo y crudeza, con la finalidad de *épater* no sólo a la clase media limeña, sino que ha traspasado fronteras hasta alcanzar una dimensión internacional tanto en Latinoamérica, como en el sur de los EE.UU. y España. Según Ruz, dos son las razones de su éxito: en primer lugar una voluntad deliberada por el escándalo y el consecuente interés de los medios de comunicación. En segundo lugar, Bayly ha desarrollado un estilo que comulga con parte de la *narrativa joven* peruana pero con la intención de llegar a un público lector más amplio (Ruz, 2003, p. 29-30). No en vano, *La noche es virgen* aterrizó en España con el reconocimiento del premio Herralde bajo el brazo y pronto se convirtió en un éxito de ventas. Fue un momento especialmente propicio cuando en España

las novelas de la "Generación X" coincidían con la obra de Bayly en temática, oralidad, estilo y captación de público lector.

Bayly se distanciará del discurso de la collera para retratar, en un juego autobiográfico, las frustraciones de un joven de buena familia en su búsqueda de una sexualidad propia. La liberación lingüística del relato adquiere en Bayly unas altas cotas de expresividad, fruto de su fusión del discurso directo e indirecto, del diálogo con el monólogo interior, esgrimiendo un lenguaje coloquial limeño con un ritmo narrativo trepidante. Si para un limeño es un lenguaje fácilmente reconocible, para un español se produce un deleite basado en la extrañeza, una suerte de neo-barroco postmoderno. Otros escritores peruanos como Alonso Cueto, que en lo formal se acercan al ejercicio estilístico de oralidad que practica Bayly, han reconocido influencias en su obra, llegando a elogiar el manejo de su lenguaje oral como uno de los logros más importantes que haya alcanzado un escritor en lengua española hoy día (Cueto, 2000, p. 39). Bayly adecua la oralidad del lenguaje al contexto limeño de los noventa, sin acomodarse en una predecible traslación del estilo de Reynoso o Vargas Llosa en un contexto más actual. Afina el oído y azuza la escritura para actualizar sus modelos y ofrecer al lector un discurso propio, estilizado y transgresor en su propia vuelta de tuerca lingüística. Una vez analizados los aspectos lingüísticos de *La noche es virgen*, la discusión debe girar hacia el componente espacial de la novela.

### **Amor/Odio en Lima la horrible**

Para comprender el contrapunteo entre el *locus amoenus* y *eremus* que simboliza Lima en la novela, cabe remontarse hasta las *Tradiciones Peruanas* (1860) de Ricardo Palma, quien ensalzó el periodo colonial de manera nostálgica, representando Lima en una suerte de Arcadia idealizada que pervivió en el inconsciente colectivo peruano hasta el discurso desmitificador de Sebastián Salazar Bondy en *Lima la horrible* (1968). Para Salazar Bondy "Ricardo Palma resultó, enredado en su gracia, en el más afortunado fabricante de aquel estupefaciente literario" (Salazar, 1968, p.

13). En un esfuerzo por devolver a la realidad del siglo XX la ciudad de Lima, Salazar Bondy destaca la presencia del indígena, que de la sierra se asienta en la ciudad en una frustrada integración urbanística que ya en los años noventa culmina con los barrios chabolistas denominados eufemísticamente “pueblos jóvenes”. Palma y Salazar Bondy son portadores de dos discursos antagónicos que en manos de Bayly se aúnan de manera consciente a cómo se vio en la sección anterior al tratar la liberación lingüística del relato. Se acepta la tradición, se utiliza y se adecua con afán de superación.

En la novela el espacio limeño presenta características carcelarias, aspecto que también ha señalado Ruz: “Lima can thus both symbolize a prison and constitute a site of freedom at the same time” (Ruz, 2003, p. 27). El referente carcelario fue elaborado con anterioridad por Julio Ramón Ribeyro o Enrique Congrains, cuyos relatos enfatizan los compartimentos estancos que son espacios normados de la ciudad (Vidal, 1987, p. 33). En Bayly, esos espacios normados se tratan a través de una óptica erótica, por lo que el discurso foucaultiano se antoja pertinente. Para Foucault la tradicional asignación binaria respecto a la sexualidad es un método de control individual de carácter coercitivo, similar al que opera en una prisión:

toutes les instances de contrôle individuel fonctionnent sur un double mode: celui du partage binaire et du marquage (fou-non fou; dangereux-inoffensif; normal-anormal); et celui de l’assignation coercitive, de la répartition différentielle (qui il est; où il doit être; par quoi le caractériser, comment le reconnaître; comment exercer sur lui, de manière individuelle, une surveillance constante (Foucault, 2007, p. 232).

En *Surveiller et punir* ([1975] 2007) tienen todavía un peso considerable las metáforas de la línea divisoria y el círculo, “lugares comunes que organizan el pensamiento occidental y que al mismo tiempo presuponen y afirman la nítida demarcación de zonas opuestas” (Sharman, 1999, p. 34). A medida que el pensamiento del filósofo francés evoluciona, las metáforas del tejido y la espiral dan cuenta de la compleja trama entre dos tipos de poderes, *Le*

*Pouvoir y les pouvoirs*. Este segundo plano, entrelazamiento de micro poderes (*pouvoirs*) y su efecto de conjunto (*Pouvoir*) que se proyecta como resultado de esas interacciones, es el que interesa para este análisis. Gabriel se enfrenta a ese binarismo (a la metáfora de la línea divisoria) que opera en la sociedad limeña y que responde a una tradición común en todo Occidente que privilegia la heterosexualidad frente otras prácticas eróticas. Gabriel, por tanto, está dentro de la condición *anormal*, al no comulgar con los dictámenes de una moral, que se cree natural y no construida. La novela se tensa entre los espacios de libertad que deja la ciudad y aquellos que imponen su control individual y su vigilancia sobre el individuo. En otras palabras, hay una constante interpelación entre el espacio normado de la ciudad y aquellos territorios en los que distintos poderes entran en conflicto, como ocurre durante la noche, un espacio de mayor permeabilidad para el individuo, en el que puede re-construirse de nuevo e interactuar en una red distinta de *pouvoirs*.

En la novela se ejemplifica una de las características esenciales del sistema carcelario: la vigilancia. Dicha característica ya es mencionada por Marcel Velázquez cuando se refiere a que la ciudad *oficial* se instaura como un gran vigilante en la novela, dominada por valores tradicionales (Velázquez, 2002, p. 228). Esta mirada coercitiva es ejercida por los habitantes de Lima sobre Gabriel en virtud de la profesión del protagonista. Gabriel presenta un programa de entrevistas en el que provocativamente conversa con personajes famosos del Perú. Su trabajo es definido por él mismo como una cárcel (Bayly, 1997, p. 105), otra más de las numerosas referencias que inundan la novela y contribuyen a generar ese sentimiento claustrofóbico en la obra. La profesión del protagonista sirve de ejemplo para la problemática de la vigilancia que se apunta. A través de su *late night show* Gabriel consigue llegar a miles de televidentes que lo observan y *vigilan* constantemente. La televisión funciona en la novela como catalizador de la vigilancia. El que aparece en el televisor, Gabriel, es vigilado metafóricamente como le ocurre a un preso: 'Il est vu, mais il ne voit pas; objet d'une information, jamais sujet dans une communication' (Foucault,

2007, p. 234). La pantalla es también un medio de control e incluso un mecanismo de excitación erótica como postula Alonso Cueto en su novela *Grandes miradas*, en la que se recrea el perverso juego voyeurístico de Vladimiro Montesinos, asesor personal de Alberto Fujimori durante la década de 1990: “Los tiene a su merced en esa pantalla. Sus ojos son órganos sexuales que penetran en la mente y la piel ajenas, la cámara es la extensión del falo, la posesión es una operación vasta y detallada” (Cueto, 2008, p. 98-99). Pero la pantalla, con sus goces eróticos que también utiliza Gabriel Barrios en la novela de Bayly, también puede volverse contra uno.<sup>vii</sup> El sujeto que aparece en la pantalla carece de visión, lo que evidencia una libertad restringida frente al conjunto de la sociedad limeña.

La televisión se define como un medio de comunicación masivo, sin embargo, funciona de manera inversa para el protagonista de la novela. Gracias al efecto de la televisión, Gabriel se convierte en objeto de una información. La televisión, por tanto, se resemantiza en la novela como un dispositivo de vigilancia que invierte la dirección y el número de los vigilantes y los vigilados. Si recordamos la idea de García Canclini de la teleparticipación, los televidentes en la novela participan a distancia de las correrías de este presentador de moda. Es más, fuera del horario televisivo, Gabriel es preguntado por ciudadanos anónimos que *le conocen* pero que *él no conoce*. Conocimiento parcial y deficiente, al estilo de sombras chinescas sobre el que se construye una verdad edulcorada. Por lo tanto, la propuesta de análisis toma la estructura panóptica de modo inverso a como lo plantea Foucault. De un solo individuo que vigila a cientos de presos, pasamos por efecto de la televisión, a muchos individuos (televidentes) que vigilan a un solo preso (Gabriel).

En el establecimiento penitenciario la torre central mantiene una visión panóptica sobre el conjunto de los reclusos: ‘Le Panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu: dans l’anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir; dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu’ (Foucault, 2007, p. 235). La visión que se obtiene desde la torre, recalca Foucault, es matizada por el efecto de las sombras en las celdas de

los reclusos. Existe una deficiencia en esa vigilancia que impide ver la imagen completa, el cuerpo físico. En la ciudad, la televisión es el medio que ejerce esa visión panóptica (y también el punto de vista), con la diferencia de que hay un cambio en la dirección de la vigilancia y en el número de vigilantes. Gabriel va a ser un individuo vigilado, expuesto a las miradas de miles de vigilantes que a su vez de manera recíproca reciben un conjunto de modelos de comportamiento que determinan cómo debe ser la audiencia. Una vigilancia recíproca, a fin de cuentas, una interacción de *pouvoirs* en la que ni Gabriel es tan solo un exitoso presentador, ni los televidentes meros consumidores de dieta televisiva. Jesús Martín-Barbero nos recuerda que el consumo es un espacio para la creación de significados (Martín-Barbero, 2001, p. 91). Los televidentes-vigilantes (y vigilados) van a tener acceso a una visión sesgada y parcial como ocurre en el establecimiento penitenciario. No van a ver más allá de la imagen que Gabriel ha fabricado para salir en pantalla. Los consumidores ven un personaje artificialmente construido para ese espacio concreto. Sin embargo, para los televidentes esa identidad del personaje que ven frente a ellos se asume como auténtica, lo cual delata una respuesta condicionada por los modelos a los que son expuestos.

La situación de vigilancia descrita, impone en Gabriel una conciencia de su restringida libertad que le persigue en su vida diaria: *"necesito ir a comprar coca porque en hora y media arranca el programa, y siento que la gente me mira y dice manya, ahí va el atorrante de barrios"* (Bayly, 1997, p. 101). La violencia de este espacio agresor deriva en un constante sentimiento de escape de la capital peruana, que se mezcla con un sentimiento nostálgico por la ciudad donde ha crecido. Se encuentran variados ejemplos de esta paradoja durante la novela: *"ser gay o bi en lima es una cosa muy fuerte, créanme [...] pronto me voy a ir de esta asquerosa ciudad donde no puedo ser como me da la gana de ser [...] sabes que es una ciudad perdida y sin futuro, pero es tu ciudad y la quieres así. me acaricia, eso sí, un vientecillo fresco y risueño. porque no hay como el clima delicioso de mi lima natal. qué nostalgia [...] en ese momento odio lima. puede ser una ciudad tan deprimente. y conste que no pido mucho, sólo pido una*

ciudad donde pueda caminar de noche sin que me salten ratas encima” (Bayly, 1997, p. 64; p. 78; p. 83; p. 92).

### **“yo soy gay pero tampoco soy dogmático, cariño”**

El análisis conduce a plantearse el tratamiento del erotismo en la novela. Bayly introduce en el discurso de la collera a un protagonista joven y exitoso, de clase media-alta, frívolo y clasista. Lima se convierte en escenario desde el que problematizar un erotismo al margen del discurso oficial, en una sociedad conservadora de raíces católicas a la que Gabriel pertenece y con la que comulga respecto a las representaciones de clase que de ella se derivan. Es una destacable novedad en la narrativa peruana y cabe reconocerle a Bayly haber dado presencia literaria al erotismo no normativo. En el atropellado discurso de Gabriel Barrios no existe una definición clara – y por ende tranquilizadora, conforme a la norma –de su sexualidad. Bayly emplaza su protagonista en un espacio contestatario en el que no es *exclusivamente* ni homosexual ni heterosexual. Es una actitud consciente de situarse en un discurso indócil frente a una categorización sexual estable y aceptada socialmente. Es por tanto una postura política que, lejos de abogar por una reivindicación de minorías gays, lesbianas o bisexuales que no le interesan, reclama un espacio público para la vindicación de una identidad sexual distinta a la norma. Es una postura política a la vez que egocéntrica, reivindicadora al igual que profundamente individualista.

En este punto se propone la obra de Foucault en torno a la sexualidad, con la finalidad de establecer un posible marco comparativo para entender la erótica en *La noche es virgen*. En *L’Usage des plaisirs* (1984), Foucault reflexiona sobre la bisexualidad en la Antigua Grecia, entendida como la libre elección que se otorgaban respecto a los dos sexos, no como una estructura de deseo dual y ambivalente, sino como el apetito con que la naturaleza había dotado a los seres humanos hacia sus semejantes *bellos*, sin importar su sexo (Foucault, 2000, p. 245). Dicha estructura erótica, que diferenciaba claramente en el cortejo erótico entre *erastes* y *eromenos* (adulto y

muchacho), incorpora gradualmente a la mujer en el discurso sexual, pero sobre todo en aquel centrado en el amor. En *Le Souci de soi* (1984), Foucault recalca que el discurso sobre la sexualidad se circunscribe en una acusada preocupación por el propio individuo, pero también en una progresiva equiparación ética de las relaciones eróticas con la mujer en una concepción global más amplia, que no censurará el amor hacia los muchachos pero que va a privilegiar, con el paso del tiempo, la relación heterosexual y más concretamente aquella entre esposos (Foucault, 2001, p. 262-263).

En *La noche es virgen*, además de presenciar dicha evolución de la erótica entre varones (entre Gabriel y Mariano) y la incorporación de la mujer en el discurso (en el personaje de Nina), se erosiona la división binaria en el ámbito sexual (aquella basada en el sexo, no en el género) ya que, frente al discurso que categoriza y ordena el comportamiento del individuo, la novela se posiciona en un terreno que cuestiona esas rígidas designaciones: “yo soy gay pero tampoco soy dogmático, cariño, y si no me puedo agarrar un chico, me levanto a una hembrita nomás” (Bayly, 1997, p. 104). Es manifiesta la voluntad del protagonista por eludir un discurso que concuerde con una estructura monocorde y ortodoxa que entiende la sexualidad como un sistema binario de relaciones en el que un individuo como Gabriel Barrios no tiene cabida.

A la hora de describir a Mariano, Gabriel incide en su belleza pero también destaca al referirse a su pelo largo que “te daba un aire andrógino a hembrita confundida [...] ¿por qué coño será que me gusta siempre la gente confundida?” (Bayly, 1997, p. 20). Se cuestiona en la obra la estabilidad natural de los sexos por un espacio más dinámico de los géneros. El deseo erótico se supedita a la belleza (como nos recuerda Foucault en la Antigua Grecia), no al sexo del objeto de deseo. Gabriel se define gay aunque también siente deseos eróticos hacia las mujeres. El protagonista intenta definir su sexualidad desde el homoerotismo aunque muestre un carácter más amplio en esa sexualidad, que le lleva a considerar tanto la belleza del cuerpo del hombre, como de la mujer.



Ahora bien, el punto de inflexión sobre la sexualidad en ambos periodos vendría marcado por la influencia de la religión cristiana y la reprobación de las prácticas homoeróticas en cualquier contexto. La doctrina cristiana las censura por contravenir la sexualidad orientada hacia la reproducción y asumida como natural, es decir, la heterosexualidad bajo la institución del matrimonio. El espacio privado deviene público, agudizando aspectos como el de la moralidad ya en la época romana pero que pervive hasta nuestros días.

Se debería explicar en este punto cómo se entendían las relaciones adulto-chico y bajo qué parámetros morales y cívicos gozaban de aceptación en la Grecia Antigua. Foucault se encarga de desmentir el mito de que las relaciones homoeróticas entre adultos disfrutaban de respetabilidad en la Antigua Grecia ya que solamente las relaciones adulto-chico eran las aceptadas socialmente, siempre y cuando no se excediera la edad límite del muchacho cuando entraba en la edad adulta: "la première barbe, on le sait, passait pour cette marque fatidique, et le rasoir qui le coupait devait rompre, disait-on, le fil des amours" (Foucault, 2000, p. 259). Dicha puntualización nos remite a la idea general de Foucault sobre las relaciones interpersonales como relaciones de poder. Entre un adulto y un muchacho existía una relación de poder y de placer, pero solamente el adulto podía disfrutar abiertamente de ese placer, siendo el chico su objeto placentero. El muchacho tenía la opción de responder al adulto y recompensar la dedicación y las atenciones que le prestaba, en una prueba de gratitud, perfectamente aceptada y encuadrada dentro de la moral y la ética griega. Este planteamiento entra en relación con los roles activo/pasivo, maestro/alumno que configuraban las relaciones homoeróticas de carácter socrático entre un adulto y un chico.

El homoerotismo entre adultos (ni siquiera existía una palabra para tal práctica, menciona Foucault) era censurado ya que en esa relación uno de los dos adultos tendría que ejercer un rol pasivo y el deber cívico de todo ciudadano varón respecto a la república era incompatible con la sumisión a otro hombre. Por consiguiente, las relaciones adulto-chico, tenían un periodo

temporal específico, una reglamentación y una metodología, que de traspasarla llevaría al adulto a incurrir en su desprestigio social, dada su falta de moderación. En *La noche es virgen*, Gabriel va a tomar el rol del *adulto* que corteja al *chico*, que lo busca y le presta numerosas atenciones para conseguir sus favores. Gabriel conoce a Mariano en un espacio público (un club nocturno), como ocurría en la antigüedad, ya que los adultos cortejaban a los muchachos en los espacios abiertos, siendo el gimnasio el lugar por excelencia. En el club nocturno, Gabriel admira de Mariano su estética rockera, con ropas ajustadas, sudado por el concierto, como también lo estaba el adolescente en el gimnasio. En ambos casos, tenemos a una persona que busca, que corteja, que persigue a su objeto de placer.

La noche es el momento y el espacio preciso para la caza. Durante la noche Gabriel puede confundirse más fácilmente y escapar temporalmente de la constante vigilancia a la que está sometido. La noche equipara los estatus sociales de los individuos, que se mezclan en lugares comunes, clubes nocturnos, salas de conciertos, bares, donde pueden aparentar ser otra persona y/o adoptar una identidad distinta a la que mantienen a la luz del día. La noche es un espacio de fluctuación de *les pouvoirs* que escapa al ojo vigilante de *Le Pouvoir*. Las relaciones homoeróticas están dentro del dominio del silencio en *La noche es virgen*, por subvertir la ley natural reproductiva que incita hacia lo que Adrienne Rich definió como *compulsory heterosexuality*.<sup>viii</sup> Pese a ello, la noche permite espacios de mayor libertad, en los que tantear el juego erótico y es precisamente lo que hace Gabriel cuando conoce a Mariano. Pero mientras ese cortejo era aceptado socialmente en la Antigua Grecia, Gabriel debe tener cautela para no mostrar su deseo públicamente y su acercamiento debe ser sutil, seduciendo sin mostrar una explícita atracción que podría ocasionarle un descrédito ante la sociedad limeña. En la Antigua Grecia, por el contrario, el descrédito no provenía de la relación homoerótica *per se* sino de la pérdida de la moderación en el cortejo del gimnasio. En ambos casos, el cortejo implica una metodología con el fin de evitar una censura social, ya sea ésta completa

por efecto de una cultura patriarcal y cristiana o parcial en caso de inmoderación para los antiguos griegos.

Gabriel, de la misma forma que un ciudadano buscaba a un *eromenos* en el gimnasio, intenta conseguir los favores de Mariano comportándose como si de un mecenas de la música se tratara: “le di la plata a mariano y él me agradeció emocionadísimo y me dijo que se iba a comprar una guitarra [...] y que con esa guitarra iba a dar un concierto de putamadre el próximo sábado, y yo orgullosazo, sacando pecho, dándomelas de mecenas criollo” (Bayly, 1997, p. 131). En el primer acto homoerótico entre Mariano y Gabriel es éste el que penetra a Mariano. Se repite de este modo el esquema del homoerotismo en Grecia, siendo el adulto el que ejerce un rol que Foucault describe como *activo* sobre su objeto de placer, que corresponde a las atenciones tomando el rol *pasivo* (Foucault, 2000, p. 279-280). Según este discurso las relaciones sexuales implican poder y dominación entre los individuos. Pero en el contexto limeño, las categorías *activo* y *pasivo* adquieren otras connotaciones. Como apunta Ruz al mencionar un estudio de de M. Arboleda, el rol activo se refiere a aquél que goza de una mayor aceptación social, muchos de los cuales llevan una doble vida. *Pasivo*, en cambio, define a aquellos con una baja estimación social y que usan el término *gay* para identificarse. Arboleda usa una tercera categoría, la de *moderno*, para referirse a aquellos que son flexibles en sus roles sexuales, no limitándose al *activo* o *pasivo* (Ruz, 2003, p. 21).

Las relaciones homoeróticas en la novela implican un mutuo deseo y un placer compartido. En la Antigua Grecia las relaciones adulto-*eromenos* eran por definición asimétricas respecto al poder y solamente el adulto podía acceder al placer, ya que para el chico sería una pérdida de honor disfrutar de la posición subordinada en el encuentro homoerótico. Para Gabriel y Mariano, los roles *activo* y *pasivo* son intercambiables e independientes respecto al disfrute de la relación sexual. Son, en definitiva, *modernos*.<sup>ix</sup> La asimetría del mundo helénico se transforma en un terreno más dinámico que deja paso a géneros estratégicos, contruidos. El tabú social en el contexto de la novela implica ir en contra de la mencionada ley natural de la

reproducción, que orienta a los seres humanos hacia el heterosexismo. En la Antigua Grecia tal tabú existía cuando un adulto aceptaba el rol subordinado, evidenciando una rigidez en el acto sexual que se reflejaba en el estatus que cada ciudadano debía ocupar en la sociedad. Disfrutar del placer de la subordinación implicaba una inmoderación en ese placer. La aserción del poder deviene un aspecto esencial de su ética sexual.

Finalmente, las relaciones eróticas adulto-chico solían evolucionar de la *aphrodisia* (la erótica) a la *philia* (la amistad) una vez se había traspasado el periodo establecido para tales relaciones eróticas. En la novela de Bayly encontramos un indicio de esta situación y una distorsión de este comportamiento. En primer lugar, Mariano escoge a una mujer (Nina) en sustitución de Gabriel al final de la novela, quedando éste desconsolado. Esta elección puede interpretarse como una forma de adecuarse a las normas de la sociedad que impulsa al hombre a buscar una mujer con la que formalizar una relación de pareja convencional. En la Antigua Grecia, pasado el periodo concreto para tales prácticas eróticas, el chico se debía orientar hacia una relación con una mujer y de esta manera cumplir con el progreso de la república mediante la reproducción. Por tanto, en la sociedad griega el paso del erotismo a la amistad entre un adulto y un chico se debía a una ética social y a un profundo sentido de la responsabilidad para con la república. En *La noche es virgen*, ese paso viene marcado por una moral cristiana, que comparte la preocupación por la reproducción pero que desautoriza las relaciones homoeróticas de cualquier índole.

Los tres planos que se anunciaban al comienzo del ensayo como ejes de la discusión tenían en común haber sido tratados con anterioridad por la historia literaria peruana desde enfoques diversos. El motivo por el que Bayly recupera e inserta su novela en dicha tradición bien pudiera responder a la voluntad del escritor por incorporar sus fuentes literarias por un lado, respondiendo de esa manera a las acusaciones de escritor comercial o de producir literatura *light*. Con *La noche es virgen* Bayly no sólo trasciende la mera incorporación de su narrativa en un discurso literario limeño –más que peruano –sino que transgrede dicho discurso situándose en un territorio

contestatario y polémico, alentado por la referencia autobiográfica. El corpus lingüístico del habla limeña es desbordante y fresco, un retrato sociológico de cuidada factura. 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. El tercer y último aspecto, el erotismo, ha sido negativamente criticado por escritores como Oswaldo Reynoso que ven la obra de Bayly como esperpéntica y caricaturesca. Reynoso retomó la temática homoerótica en *El goce de la piel* (2005) a través de una novela corta que exalta el homoerotismo como una proyección vital o en palabras del narrador al referirse a Malte, protagonista de la obra, "El disfrute puro sin ningún apetito de posesión o de pertenencia" (Reynoso, 2005<sup>a</sup>, p. 50). El escritor subraya que "en este libro yo dignifico la homosexualidad como un método, como un estilo de vida, para encontrar la realización; pero no en el sentido de la caricatura, del esperpento para hacer reír, como en el caso de Bayly. No" (Reynoso, 2005b). Dos enfoques diferenciados, que se relacionan con una nueva corriente narrativa escrita por mujeres (ejemplificada en Carmen Ollé) en la que el tratamiento de la sexualidad con desinhibición así como la representación de Lima como ciudad caduca (Bartet, 2000, p. 40-41), confirman la existencia de una tendencia en la narrativa peruana de los años noventa en la que el tema del homoerotismo o, de manera más amplia, las prácticas eróticas fuera de una norma tradicional, están en el centro de un discurso que nunca antes había recibido tanta atención.

## BIBLIOGRAFÍA

Bartet, Leyla. 2000. "Narrativa peruana contemporánea. Ellas también cuentan". En: RODRÍGUEZ-SAONA, R. (ed.). *New Peruvian Writing*. Leeds: Trinity and All Saints, p. 35-42.

- Bayly, Jaime. *La noche es virgen*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- , "El dios confundido" *Conferencia en Lima. Realidad y ficción en la literatura de Bayly*. Lima: UPC, 2000, p. 19-32.
- Bermúdez Gómez, Javier. "La palabra de la calle: su protagonismo en la novela *La noche es virgen*". En: CORBALÁN TORRES, R. (ed.) *Monografías de ALDEEU. Acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio*. Pennsylvania: ALDEEU, 2000, p. 85-90.
- Corominas, Joan. *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Gredos: Madrid, 2000.
- Cueto, Alonso. "La aventura y la apariencia" *Conferencia en Lima. Realidad y ficción en la literatura de Bayly*. Lima: UPC, 2000, p. 35-39.
- , *Grandes miradas*. Anagrama: Barcelona, 2008 [2003].
- Catalá Carrasco, Jorge L. "La alteridad sexual en *Las dos caras del deseo* (1994) de Carmen Ollé". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* (vol. 38 n. 1 mayo), 2009, p. 57-71.
- Diccionario Real Academia Española*. [www.rae.es](http://www.rae.es)
- Faverón Patriau, Gustavo. "Por favor, díselo a todos" *Quehacer* (111), 1998. <http://www.desco.org.pe/quehacer-todas.shtml?x=663>
- , "El amor es un dios materialista: Sobre *El goce de la piel* de Oswaldo Reynoso". *Hueso Húmero* (47), 2005. <http://huesohumero.perucultural.org.pe/4711.shtml>.
- Fernández L'Hoeste, Héctor D. "Rediagramando la ciudad de los virreyes: Lima en la obra de Jaime Bayly". *Congress of the Latin American Studies Association*, Chicago, 1998, p. 1-15.
- Fontaine, Arturo. "La realidad como ficción" *Conferencia en Lima. Realidad y ficción en la literatura de Bayly*, Lima: UPC, 2000, p. 49-62.
- Foucault, Michel. "The Eye of Power" *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon Books, 1980, p. 146-165.
- , *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, Saint-Amand: Gallimard, 2000.
- , *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, Saint-Amand: Gallimard, 2001.
- , *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Saint-Amand: Gallimard, 2007.
- Habermas, Jürgen. *Ensayos políticos*. Trad. Ramón García Cotarelo. Barcelona: Península, 2002.
- Higgins, James. "Towards a Rainbow Nation: Changing Social Attitudes in The Recent Peruvian Novel". En: RODRÍGUEZ-SAONA, R. (ed.). *New Peruvian Writing*. Leeds: Trinity and All Saints, 2000, p. 5-15.
- Kohut, Karl. "Introducción" En: KOHUT, K. (ed.) *Literatura peruana hoy. Crisis y creación*, Madrid: Iberoamericana, 1998, p. 11-20.
- Martín-Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburgh: Nuevo Siglo, 2001.
- McAleer, Paul. "Transsexual identities in a transcultural context: Jaime Bayly's *La noche es virgen* and the comic Bildungsroman" *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 15: 2, 2009, p. 179-198.

- Planas, Enrique. "Sin dolor ni memoria" *Quehacer* (111), 1998.  
<http://www.desco.org.pe/quehacer-todas.shtml?x=663>
- Reynoso, Oswaldo. *El goce de la piel*, Lima: San Marcos, 2005a.
- , 'Oswaldo Reynoso "Los grupos pitucos creen ser la literatura peruana"' *Perú21*, 2005b. <http://peru21.pe/impres/noticia/oswaldo-reynoso-grupos-pitucos-creen-literatura-peruana/2005-07-27/122374>
- Rich, Adrienne. "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". En: ABELOVE, H. et al. (ed.) *The Lesbian and Gay Studies Reader*, London: Routledge, 1993., p. 227-254.
- Ruz, Robert. "Queer Theory and Peruvian Narrative of the 1990s: The Mass Cultural Phenomenon of Jaime Bayly" *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12:1, 2003, p. 19-36.
- Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*, México: ERA, 1968.
- Sharman, Adam. "'Las comillas tienen su importancia': Foucault y la constitución de la 'sexualidad'". En: *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura*, Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, 1999, p. 29-44.
- Thays, Iván. "Lo actual antes que lo moderno", *Quehacer* (111), 1998.  
<http://www.desco.org.pe/quehacer-todas.shtml?x=663>.
- Valero Juan, Eva M. *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*, Lleida: Univ. Lleida, 2003.
- Vargas Llosa, Mario. *La verdad de las mentiras*, Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Vidal, Luis Fernando. "La ciudad en la narrativa peruana" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (13: 25), 1987, p. 17-39.
- Velázquez Castro, Marcel. "Jaime Bayly. *La noche es virgen*" *Ajos & Zafiros*, 1998 <http://ajosyzafiros.perucultural.org.pe/gal2.htm>
- , *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*, Lima: Univ. Nacional Federico Villarreal, 2002.
- Wood, David. "¿Cambio de guardia? Life and Literature in Modern Peru" En: RODRÍGUEZ-SAONA, R. (ed.). *New Peruvian Writing*, Leeds: Trinity and All Saints, 2000, p. 17-34.

## Notas

<sup>i</sup> No se indica la página por tratarse de un texto digital. En lo sucesivo si la referencia carece de página implica una fuente digital. En ese caso se copia la dirección en la sección de obras citadas.

<sup>ii</sup> En primer lugar, Ricardo Palma, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique y Oswaldo Reynoso han desarrollado un discurso con una primacía de la oralidad del lenguaje en gran parte de sus obras. En segundo lugar, Palma y Sebastián Salazar Bondy son el contrapunteo necesario entre Lima como Arcadia y Lima *la horrible*. Por último, Bayly retoma la figura del marginado reconstruyéndola en *outsider* (José Diez-Canseco incorporó la figura del marginado de la urbe limeña a la literatura nacional) desde parámetros nuevos. Los protagonistas de sus novelas son de clase media-alta limeña, pero su marginalidad reside en su apuesta por una sexualidad fuera de la norma.

---

<sup>iii</sup> Para un análisis de esta obra ver Jorge Catalá Carrasco 'La alteridad sexual en *Las dos caras del deseo* (1994) de Carmen Ollé' en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* (vol. 38 n. 1 mayo 2009).

<sup>iv</sup> Tener hambre o sueño 'nazi' para indicar intensidad, así como el uso de sufijos o prefijos aumentativos como en 'conchudazo' o 'superrefinada' son algunos de los múltiples ejemplos. Expresiones del tipo 'tuve un cherry con mi enamorado', 'cantó mostro', 'es muy churro' o 'se caga de risa', conforman la novela como un documento sonoro del habla limeña.

<sup>v</sup> Vargas Llosa fue el valedor de Jaime Bayly en España, asegurándole un contrato para su primera novela, *No se lo digas a nadie*, con la casa editora Seix Barral, con la que Vargas Llosa ha publicado gran parte de su obra.

<sup>vi</sup> Una primera versión reducida de este texto en forma de ponencia para el seminario 'Problemas, imágenes y concepciones de lo urbano en el Perú', celebrado en noviembre de 1985 para conmemorar los 20 años del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo – DESCO– fue posteriormente publicado con el mismo título en *Presencia de Lima en la literatura* (1986).

<sup>vii</sup> Cuando en el año 2000 apareció el primer *Vladivideo* (con este nombre se conocen los vídeos en los que aparecía el asesor Vladimiro Montesinos sobornando a líderes políticos, empresarios o periodistas no afines al régimen de Fujimori) supuso la caída automática de Fujimori y del propio Montesinos.

<sup>viii</sup> Adrienne Rich acuñó la frase *compulsory heterosexuality* en un artículo publicado en la revista *Signs* en 1980. Véase 'Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence' en *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove et al. (London: Routledge, 1993), pp. 227-254.

<sup>ix</sup> Irónicamente, la palabra *moderno* comienza a ser utilizada en el siglo V, recuerda Habermas, con el fin de delimitar el presente cristiano del pasado romano-pagano (Habermas, 2002, p. 375).