

LA CÁRCEL DE LA VIOLENCIA:
BIOY DE DIEGO TRELLES PAZ Y
EL NEOPOLICIAL LATINOAMERICANO

Alejandro Susti
Universidad de Lima
Lima, Perú
asusti@ulima.edu.pe

RESUMEN / ABSTRACT

Este artículo examina la novela *Bioy* (2012) de Diego Trelles Paz (Lima, 1977) a partir de sus vínculos con el género policial clásico y la novela negra norteamericana. En primer lugar, se examinan los efectos que produce la violencia en los cuerpos y subjetividades de los personajes masculinos y femeninos representados en la novela empleando las tres dimensiones de la violencia propuestas por Johan Galtung. En segundo lugar, se identifican las rupturas en *Bioy* con algunas convenciones del policial clásico y la novela negra, en particular aquellas que atañen al sistema de sus principales personajes y su configuración, así como la adopción de múltiples voces y puntos de vista narrativos, todo ello a partir de la capacidad de un género narrativo proteico signado por un *principio de obsolescencia* (término adoptado por Jacques Dubois) idóneo para la representación de una sociedad en crisis atravesada por la violencia.

PALABRAS CLAVE: Diego Trelles Paz, novela neopolicial latinoamericana, literatura y violencia, masculinidades, novela negra.

THE PRISON OF VIOLENCE:
DIEGO TRELLES PAZ'S *BIOY* AND
THE NEW LATIN AMERICAN DETECTIVE STORY

This article examines the novel *Bioy* (2012) by Diego Trelles Paz (Lima, 1977), considering its links with the traditional detective story and the American *hardboiled* novel. It explores the

effects of violence in bodies and subjectivities of masculine and female characters employing the three dimensions of violence proposed by Johan Galtung. In addition, the article identifies a break with some of the *hardboiled novel's* elements, particularly those related with the system of characters, as well as the use of multiple voices and narrative perspectives, all this considering the ability of a genre whose history has been typified by a principle of obsolescence (a concept proposed by Jacques Dubois) suitable for a narrative that portrays a society in crisis and exposed to violence.

KEYWORDS: Diego Trelles Paz, Latin American detective story, literature and violence, masculinities, *Noir* fiction.

Recepción: 23/12/2020

Aprobación: 06/02/2022

Publicada en 2012, después de recibir el Premio de Novela Francisco Casavella, *Bioy* de Diego Trelles Paz¹ se inscribe en el ciclo de novelas peruanas que tienen por marco histórico la guerra interna en el Perú de las dos últimas décadas del siglo XX. La novela recrea una época en que la violencia se instala como un mecanismo que deshumaniza y descompone sistemáticamente una sociedad en la que todo sucumbe y se corroe bajo su poder expansivo: a la manera de un veneno inoculado en la sangre de un paciente indefenso, las convulsiones del cuerpo social se expresan bajo la forma del odio racial, la corrupción del poder político, el desprecio por la vida humana, la cosificación de los cuerpos y la violación sistemática de los derechos de los más indefensos. En tal sentido, *Bioy* da cuenta del retorno del imperio de la violencia en un país nacido bajo las marcas del despojo y la violación, así como de su protagonismo como una fuerza incontrolable que contamina los resquicios de la ficción y castiga incluso a sus propios perpetradores instalándose en sus cuerpos y subjetividades.

¹ Diego Trelles Paz (Lima, 1977) ha publicado el libro de cuentos *Hudson el redentor* (2001) y *Adormecer a los felices* (2015), y las novelas *El círculo de los escritores asesinos* (2005), *Bioy* (2012, Premio de novela Francisco Casavella, España, y finalista del Premio Rómulo Gallegos, Venezuela) y *La procesión infinita* (2017, finalista el Premio Herralde). Asimismo, las antologías de cuentos *Zoetrope All Story: The Latin American Issue*, co-editado con Daniel Alarcón (2009), *The Future Is Not Ours: New Latin American Fiction* (2012) y *El futuro no es nuestro. Narradores de América Latina nacidos entre 1970 y 1980* (2008, 2009).

Narrar la violencia, pero sobre todo, el horror producido por esta², supone un desafío como señala el narrador en las primeras líneas de la novela: “¿Cómo se narra el horror si es más poderoso que cualquiera de mis palabras? ¿Cómo se nombra lo que duele imaginar? Mejor detenerse, soltar el lápiz, negar” (11). Este breve paréntesis metaficcional situado en la primera página insinúa el fracaso de llevar a cabo la representación de lo real en su versión más siniestra mediante los mecanismos de la ficción. Supone la idea de que para las dimensiones y excesos de la crueldad humana no bastan las palabras o que, en todo caso, estas solo pueden servir para esbozarla, pero no representarla. Una afirmación semejante se repite en la segunda parte de la novela, esta vez en boca de uno de sus protagonistas, el delirante Marcos, personaje que asume la tarea de llevar a cabo una sangrienta venganza contra quienes torturaron y violaron a la senderista Elsa –el mayor Bustamante, el capitán Sergio Gómez y el suboficial Ricardo Franco–, a quien equivocadamente reconoce como su madre: “Máxima: la literatura –la ficción– es un vano simulacro, un fraude irrelevante incapaz de suprimir el dolor sostenido de la vida” (190)³.

Simulacro, sí; pero, ¿acaso, vano? Como sabemos, la pregunta sobre la inutilidad de la literatura o del arte para representar la naturaleza de lo real es un tópico que se remonta a la Antigüedad, pero merece reformularse para entender la tarea del creador ante las dimensiones y excesos del horror. Para ello, podemos remitirnos a una obra artística en la que históricamente se intenta *simular* los horrores de la guerra; me refiero a la serie de grabados titulados los *Desastres de la guerra* de Francisco de Goya (1746-1828), producidos entre 1812 y 1815, durante la invasión napoleónica de España, en los cuales el pintor, a falta de un testimonio directo, se vio obligado a recurrir a los “demonios de su imaginación”, como señala Todorov:

Es imposible que Goya (o cualquier otra persona) pudiera ser testigo presencial de todos esos maltratos, de ese espantoso catálogo de la violencia de la guerra [...] En dos ocasiones Goya escribe en el grabado “Yo lo vi”, pero incluso en estos casos la composición cuidada y equilibrada del grabado nos hace dudar de que sea una transcripción directa de sus impresiones. La verdad que reivindica

² “Narrar el horror” es, precisamente, la frase que Estrada incluye en un trabajo dedicado a la novela de Trelles Paz

³ Para González Vigil, el fragmento constituye una reelaboración de la conclusión del ensayo “Nueva refutación del tiempo” de Jorge Luis Borges: “La ficción es trampa y laberinto, un falso consuelo ante el horror verdadero del día al día” (3).

es la del arte, no la de la copia de lo real [...] Su imaginación, por lo demás alimentada por los relatos que sin la menor duda circulaban, multiplica y diversifica las escenas que ha visto, lo que da origen a los *Desastres*. (112-113)

En su obra, Goya opta por el aguafuerte, técnica en la que se elimina el uso del color para privilegiar el contraste entre luz y sombra y, además, crear texturas de una mayor expresividad mediante la representación del lenguaje corporal de los personajes: a la manera de una película muda en la que reina la muerte, Goya crea un despiadado inventario de los horrores de la guerra y sus efectos devastadores entre los más débiles. Cada estampa se encadena con las demás para mostrar la insensibilización del ser humano en su grado sumo, estado en el que se confunden verdugos y víctimas. El simulacro de los horrores de la guerra que el pintor español ilustra en sus estampas es, en última instancia, el testimonio artístico de atrocidades en las que los límites entre la vida y la muerte se diluyen bajo el tenue trazo del estilete mientras el desbordante universo de la violencia amenaza con devorar al propio espectador.

Sin embargo, la violencia representada en el arte difiere de aquella otra que es la propia de la literatura. Si en el primero es posible identificar los rostros y gestos de aquellos que reconocemos inmediatamente como los agentes de la muerte, en la literatura –y, en particular, en la novela que nos ocupa– la violencia parece esconderse en los intersticios del lenguaje, es decir, en el universo de sentido diseminado y normalizado por las palabras que dan cuenta del odio racial, la discriminación social, la sumisión de la mujer y otros vestigios de una sociedad aún anclada en el pasado colonial⁴. Esta diseminación de la violencia en la representación de la sociedad peruana de la época puede interpretarse en los términos planteados por Galtung: tanto la violencia personal o directa como la violencia estructural e indirecta⁵ –más

⁴ Estrada, por ejemplo, utiliza los conceptos de “violencia subjetiva” y “violencia simbólica” propuestos por Žižek (2009) para analizar el caso de la novela de Trelles Paz: “Hablo de una violencia que no está, como en las fotografías, en primera plana, sino detrás de estas, oculta, ahí donde termina una toma y comienza el plano de lo indescriptible. A diferencia de la violencia subjetiva, aquella que ejerce un agente identificable, dejando huellas y marcas visibles en diversos actos de terror, la violencia simbólica se esconde en el lenguaje, en el discurso hegemónico, en la aparente normalidad de las cosas, en las causas invisibles, escurridizas, y no en los efectos tangibles, palpables” (233).

⁵ “We shall refer to the type of violence where there is an actor that commits the violence as personal or direct, and to violence where there is no such actor as structural or indirect” (“Violence” 170).

adelante nos ocuparemos del tercer vértice del triángulo de la violencia, la violencia cultural, propuesto por el autor— están implantadas en el seno de una nación escindida desde el encuentro traumático y disruptivo de la Conquista cuyas “estructuras de dominación colonial permanecieron incólumes” aun con la llegada de la República (Manrique 56)⁶. La primera se ejerce indistintamente sobre los cuerpos y subjetividades de los personajes femeninos y masculinos —como sucede con el agente del Servicio de Inteligencia del Ejército, Humberto Rosendo Hernández, asesinado por el capitán Mejía (269-27), entre otros—; la segunda, mediante la inicua distribución del poder y la riqueza, y las consecuencias que se derivan del sometimiento de la mayoría de los personajes a la violencia en el sentido en que la define Galtung: “Violence is here defined as the cause of the difference between the potential and the actual, between what could have been and what is” (“Violence” 168). En tal sentido, el marco temporal de la novela no abarca solo los límites de la Guerra Interna, sino que se extiende, en realidad, a la historia de una nación fracturada en múltiples sentidos: étnico, cultural y social, por mencionar solo algunos⁷. Estas fracturas, en particular el racismo, se expresan a lo largo de la narración, como señala el agente Hernández:

En Perú basta que seas blanco y atractivo, que lleves una vida azarosa y llena de escándalos para que la televisión te haga un reportaje y la gente apenada se pregunte cómo es que aquello terminó tan mal. Si eres cholo, chino o zambo, lo más probable es que esa misma gente te persiga a pedradas quiera ajusticiarte con kerosene en plena vía pública. (94)

⁶ En “Violencia e imaginario social en el Perú contemporáneo”, artículo publicado originalmente en 1990, Manrique sostiene que la sociedad peruana “ha venido acumulando una hipoteca histórica a largo de cinco siglos, y ya no es viable en la forma cómo se ha constituido históricamente” (61).

⁷ Estos sentidos, incluso, suelen confundirse. Para Manrique, por ejemplo, la distinción entre etnicidad y racismo ha sido en muchos casos obliterada entre los intelectuales peruanos: “En el Perú se acepta que existen conflictos de carácter étnico derivados de la coexistencia de culturas distintas, siendo resultado principalmente de la manera traumática en que la conquista española puso en contacto a Occidente con las sociedades originarias andinas. No existe, en cambio, igual consenso en torno a la existencia de conflictos raciales, discriminación racial y racismo. En este terreno, las diferencias son muy grandes, existiendo quienes reconocen la existencia del racismo como un fenómeno contemporáneo, pero niegan que su origen se remonte a la conquista hispana, considerándolo más bien un fenómeno específicamente republicano. Otros simplemente niegan la existencia del racismo” (325).

En igual medida, el sostenimiento de la violencia estructural se traduce en el empleo de la violencia personal y directa a través de la intervención de las fuerzas del orden –la policía y el ejército⁸–, de grupos militares preparados especialmente para la lucha contrainsurgente como los Sinchis, unidad paracaidista de la Policía Nacional del Perú, cuyas atrocidades contra la población civil fueron develadas en el Informe de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación y representadas en el relato por el mayor Bustamante:

Actuar fríamente como hacían los Sinchis, que llegaban de la costa en helicóptero y se acuartelaban en Huamanga y desde ahí salían como comandos a los pequeños poblados y ponían orden con mano dura. No creían en nadie los Sinchis. A los sospechosos de terrorismo los torturaban y los mataban y eso nunca era rápido ni simple: los Sinchis se aburrían, jugaban con los presos, váyanse, escápanse por donde puedan, ya son libres les decían, y apenas corrían desesperados, bam, bam, bam, abajo, como en un videojuego se iban cayendo todos como ciervos. (77)

Una vez terminada la guerra, esas atrocidades –que permanecen en la memoria de las víctimas– son sistemáticamente negadas por el poder político, como testimonia retrospectivamente el capitán Sergio Gómez quien participa en la masacre de Putis –en diciembre de 1984, donde son asesinados más de un centenar de campesinos–. Años después, una vez reinsertado en el seno de la sociedad, comprueba que ya “nadie habla de Putis”:

Se acaba el paréntesis. Dieciocho años de esto y tú, Sergio Gómez, sigues un poco vivo y un poco muerto. Tuviste suerte: en Lima nadie habla de Putis porque para Lima no existe tal pueblo y si hubo muertos y violaciones y desaparecidos y fantasmas, es mejor dejar aquello en paz. Pero no hubo, no. Todo es inventado. Todo es quimera, insidia, leyenda negra. La guerra en el Perú se acabó señores, ¿para qué mirar atrás? Belaúnde, García, Fujimori, todos dieron inmunidad, anonimato, silencio cómplice. (22)

⁸ Recién a partir de 1983, el entonces presidente Belaúnde “encargó la represión del levantamiento senderista a las fuerzas armadas –que asumieron el combate contra Sendero Luminoso a partir del primero de enero de 1983–” (Manrique 187).

La supuesta invención de los hechos –expresada a través de palabras como “quimera”, “leyenda negra”– es una forma de violencia cultural⁹ que pretende borrar o tergiversar la verdadera naturaleza de lo ocurrido y, de paso, legitima la posición dominante de una clase social aliada con el poder político –los gobernantes de turno– alojado en la capital de la nación; asimismo, el silencio que sigue a las masacres contra los indígenas¹⁰, el nulo impacto que tiene en el conjunto de la sociedad peruana la muerte de miles de campesinos, confirma la vigencia del racismo en el país:

La gran mayoría de las víctimas de la violencia fueron indígenas, tradicionalmente considerados el último peldaño de la escala social en el país; personas que a lo más tienen una ciudadanía de segundo orden y que no se percibe que tengan iguales derechos que los integrantes de la sociedad dominante. En un país fuertemente fragmentado no solo por las brechas económico sociales, étnicas y regionales, donde el racismo antiindígena construye escalas de humanidad diferenciales, según las cuales los indios no son tan humanos como los otros peruanos, no existe una conciencia generalizada de que la desaparición forzada de miles y la matanza de decenas de miles de personas constituye una tragedia nacional. (Manrique 25)

En lo que respecta a los roles de género y la forma como se definen, la novela también proporciona ejemplos del trato que un hombre “debe dar” a una mujer; en este caso, el capitán Gómez se dirige al aparentemente “lisiado y estúpido” Marcos. El discurso del militar legitima la supuesta superioridad del hombre sobre la mujer y justifica el uso de violencia:

¿Ya te cachaste a una hembrita, Marcos? [...] a las jermas les gustan los gallos, los faites, los hijos de puta. Tú mandas *siempre* y ella dice siempre que sí y el día que se atreva a decirte que no me la mueles

⁹ “Por violencia cultural nos referimos a aquellos aspectos de la cultura, la esfera simbólica de nuestra existencia –materializada en la religión y la ideología, en el lenguaje y el arte, en la ciencia empírica y la ciencia formal (la lógica, las matemáticas)– que puede ser utilizada para justificar o legitimar la violencia directa o la violencia estructural” (Galtung, “La violencia” 149).

¹⁰ Este silencio, naturalmente, es lo que más conviene a la clase dirigente: “Puestos a elegir entre una situación de violencia en ebullición o una sociedad en estado de hibernación y apática como reacción a un estado de grandes necesidades y depresión, no cabe la menor duda que la clase dominante preferiría esto último” (Galtung, “La violencia” 155).

a golpes. Ya luego le das lo que quiere. [...] Si un día la muy puta te desaira, si un día se ahuevona o te responde feo, agárrala del cogote, fuerte, no importa en dónde estés ni con quién, no importa nada, tú me la aprietas el cuello *bien fuerte* y, mirándola, le dices que la próxima vez la matas, ¿me entendiste? (27)

En los dos ejemplos se hace evidente no solo el modo en que se perpetúa en la sociedad la violencia estructural mediante la violencia personal contra quienes ocupan una posición inferior en el orden social (los indígenas, las mujeres), sino cómo ello se legitima desde un discurso inserto en la cultura: “La cultura predica, enseña, advierte, incita, y hasta embota nuestras mentes para hacernos ver la explotación y/o la represión como algo normal y natural, o posibilita la alienación para vivir aparentando que no se sienten sus consecuencias” (Galtung, “La violencia” 155). Los tres vértices del triángulo (vicioso) de la violencia contribuyen a representar en toda su amplitud el término violencia (154).

En el escenario de una sociedad desbordada por la corrupción de sus políticos, el desencadenamiento de la peor crisis económica de su historia, así como la irrupción y devastación que produce la violencia desatada por la Guerra Interna, síntomas todos de una suerte de régimen autodestructivo que amenazó con dinamitar las bases de una república carente de instituciones sólidas, en *Bioy* se representa este escenario a través de la adaptación de lo que su autor describe como una matriz incompleta de la novela negra (Trelles Paz, *Detectives perdidos* 121).

BIOY Y LA NOVELA NEGRA

Una de las posibilidades que se le ofrecen al crítico para analizar cómo en *Bioy* se representa la descomposición del universo aludido consiste en aproximar la novela a la luz del género de novela negra que surge en los años veinte del siglo XX, en el contexto de otra sociedad en crisis, la norteamericana, traspasada también por la corrupción, las contradicciones sociales, la crisis económica y la violencia¹¹. La analogía, obviamente, no pretende eludir las notables diferencias

¹¹ “Esta literatura se originó en años de corrupción y libertinaje, Ley Seca, mafias, guerras entre bandas de criminales y también años de desempleo y una profunda crisis económica a la que se recuerda con el nombre de la ‘Gran Depresión’. En esos años una generación de grandes escritores norteamericanos desarrolló una narrativa de enfoque realista crítico en el que la temática criminológica llegó ser extraordinariamente popular” (Giardinelli 18).

que se pueden establecer al comparar estas dos sociedades separadas no solo por una distancia histórica sino, sobre todo, por las discordantes realidades de sus estructuras económicas y sociales. En todo caso, el énfasis que pretendo darle a esta analogía se basa en prestar atención a las estrategias narrativas que hacen posible la producción y circulación de sentidos en el universo de la ficción, la construcción de sus diversos personajes, así como el reconocimiento de las relaciones de poder que se establecen entre estos: hombres y mujeres, verdugos y víctimas, militares y terroristas, entre otras dicotomías.

Al acercar la novela de Trelles Paz al género policial y, más específicamente a la novela negra, no pretendo imponer un modelo de análisis basado en la tipificación de un género narrativo extensamente estudiado¹² y, más aún, olvidar que su adaptación al contexto latinoamericano fue el resultado de un largo proceso inaugurado a fines del siglo XIX¹³. Como señala Trelles Paz, ello supuso una inadecuación que se tradujo en una aparente artificialidad dadas las circunstancias políticas y sociales de mediados del siglo XX que se vivían en Latinoamérica y que contribuyeron a desprestigiar a aquellas instituciones identificadas con el mantenimiento del orden y la legalidad del estado: “Combatir esa artificialidad, abordar el género desde una perspectiva novedosa para hacerla plausible a un lector latinoamericano escéptico, que poco o nada sabe de detectives prodigiosos, pero conoce de sobra las prácticas represivas de las fuerzas del orden, promueve una manera menos dócil e impostada de asimilarlo” (Trelles Paz, *Detectives perdidos* 114). Por ello, la matriz de la novela negra se prestó a la incorporación y reelaboración de “algunas de sus estructuras y convenciones” en su versión latinoamericana (121). Este traspaso, sin embargo, también implicó el desmantelamiento de algunos de los postulados centrales del código de la novela negra, entre ellos, por ejemplo, “el necesario castigo del criminal y la incorruptibilidad de los investigadores” (121). De allí se deduce que toda pretensión de acercar el modelo de la novela negra a la narrativa latinoamericana ha de partir del reconocimiento de aquellas variantes que hacen visibles las desviaciones de un canon caracterizado desde sus orígenes por su capacidad de adaptación.

¹² Solo a manera de ejemplo citaré los trabajos sobre el policial clásico de Boileau y Narcejac (1975), Todorov (2003), Dubois (2006) y el de Giardinelli sobre la novela negra.

¹³ “Argentina es el precursor en la producción de relatos policiales en Latinoamérica. ‘El candado de otro’, cuento de Paul Groussac (publicado en 1884 y luego republicado en 1896 en la revista *La Biblioteca* con el nombre de ‘La pesquisa’), es considerado, aunque no por unanimidad, el primer relato argentino con tendencia policíaca” (Trelles Paz, *Detectives perdidos* 39).

Como señala Dubois, el policial es por definición un género camaleónico ya desde su nacimiento en el siglo XIX, época en la que hizo explícita la obsolescencia que lo caracterizaría de allí en adelante¹⁴. Nacido y considerado por mucho tiempo como un producto menor en comparación con la gran literatura, hubo de sufrir la marginación de ciertos escritores y críticos que lo consideraban una literatura de consumo masivo indisolublemente ligada a la aquiescencia y la satisfacción rápida de los lectores. Esta que podría parecer la principal debilidad del género –al menos para sus detractores– habría de convertirse en su arma más poderosa, pues se erige como un modo narrativo idóneo para representar las complejas y contradictorias realidades del mundo moderno. Abierto a la experimentación y cuestionamiento de sus propias bases no resulta insólito hallarlo apto para la representación de historias protagonizadas por la acción, la violencia y las mutaciones de un universo social signado por su inestabilidad y precariedad.

MARCOS: ¿HÉROE/ANTIHÉROE?

Una de las bases del edificio del policial clásico es precisamente la figura angular del héroe –el detective– que, dotado de una inteligencia suprema, descifra enigmas cómodamente instalado lejos de la escena del crimen. Este modelo en cierta forma fue heredado por la novela negra, aunque con importantes modificaciones como ocurre con Marlowe, protagonista de las novelas de Raymond Chandler (1888-1959), detective profesional que se enfrenta a maleantes, sicarios y policías corruptos que pueblan el mundo del hampa¹⁵.

¹⁴ “Dès l’origine, le récit policier se voue à l’obsolescence, à la rapidité d’usage et d’usure que est propre à chacun de ses exemplaires. Vite lu et vite oublié. Laissant peu de traces. [...] Vite écrit même, d’une écriture journalistique que tire vers l’avant. Produit fini, conditionné, contraint dans ses limites” (Dubois 47).

¹⁵ En la novela *El largo adiós*, el propio personaje se encarga de ofrecer una descripción de sí mismo: “Soy un investigador privado con licencia y llevo algún tiempo en este trabajo. Tengo algo de lobo solitario, no estoy casado, ya no soy un jovencito y carezco de dinero. He estado en la cárcel más de una vez y no me ocupo de casos de divorcio. Me gustan el whisky y las mujeres, el ajedrez y algunas cosas más. Los policías no me aprecian demasiado, pero hay un par con los que me llevo bien. Soy de California, nacido en Santa Rosa, padres muertos, ni hermanos ni hermanas y cuando acaben conmigo en un callejón oscuro, si es que sucede, como le puede ocurrir a cualquiera en mi oficio, y a otras muchas personas en cualquier oficio, o en ninguno, en los días que corren, nadie tendrá la sensación de que a su vida le falta de pronto el suelo” (Chandler 124-125).

A pesar de sus limitaciones y de los errores que en algún momento comete, Marlowe al fin y al cabo logra siempre sobreponerse a los obstáculos con su perseverancia e ingenio: aun cuando le son atribuibles ciertas debilidades, se configura como un héroe que resuelve casos y restituye con ello, al menos temporalmente, el orden en un mundo violento y corrupto, y le da al conjunto de la novelas de Chandler unidad y cohesión.

Nada de ello puede hallarse en *Bioy*. Una de las primeras constataciones reside en el hecho de que no existe un punto focal fijo desde el cual se ordenan las acciones y sucesos. Este descentramiento de la enunciación es ya un anuncio de la naturaleza fragmentaria de la novela y del mundo que se pretende representar: no una sino múltiples voces se encargan de narrar y configurar gradualmente el espejo de lo representado simbólicamente trizado por la violencia de la acción. La analogía, en tal sentido, resulta coherente, pues si, finalmente, la propia existencia de los protagonistas pende siempre de un hilo la tarea de narrar es delegada a voces y puntos de vista situados en diversos escenarios y tiempos, cada uno inmerso en su propia lucha por sobrevivir. Así, en la primera parte un narrador omnisciente adopta la perspectiva de Elsa, integrante del SOPO –organismo generado por el grupo terrorista Sendero Luminoso durante la Guerra Interna–, quien ha sido capturada por la policía:

Los mira en contrapicado, alzando la barbilla y tensando las venas del cuello en señal de resistencia. Aunque yace desnuda y con los brazos abiertos, la apócrifa sensación de tumba abierta, de cuerpo inerte a punto de enterrarse, le resulta menos pasmosa. Su punto de vista es el de la moribunda agonizante en la sala de emergencias. Los rostros que la rodean llevan tapabocas y pinzas y guantes y están luchando en equipo por salvar su vida. Su punto de vista es el de una mujer desmayada en pleno centro de Lima, que enrojece sus mejillas mientras los curiosos le echan aire y piden calma a gritos. Su punto de vista es de la niña durmiendo boca arriba sobre las piedrotas angulosas de La Punta. (30)

El descentramiento de la narración implica no solo la cesión de la voz narrativa a los diversos personajes de la ficción, sino a aquellas otras voces que habitan en su subjetividad. De esta manera, quien presuntamente se identifica con la figura del verdugo puede también convertirse en la víctima de aquellos que ocupan posiciones superiores a la suya, como sucede con el suboficial Franco:

Con o sin Fujimori, Hermoza no se quedaría preso pero para eso necesitaba la tranquilidad de los suboficiales que habían vuelto a prisión. Y aunque los suboficiales no significaran nada para los superiores de alto rango como él, aunque en el fondo los despreciaran y los subestimaran y les importara una buena mierda su suerte, de alguna manera, pensaba ingenuamente Franco, su inmunidad, su reputación, su familia, su carrera, su libertad, ahora más que nunca, dependían enteramente de su silencio. Los sacrificados, en todo caso, ¿no habían sido ellos? ¿Y cuál había sido su delito? Cumplir órdenes, obedecer a los superiores, hacer su maldito trabajo mientras el Perú se caía a pedazos. (46)

La fragmentación de los puntos de vista es un signo del sometimiento e impotencia de los personajes ante las fuerzas que rigen sus destinos; en tal sentido, en *Bioy* se asiste al desmantelamiento de la perspectiva que prevalecía en el policial clásico identificada con el detective héroe que resuelve enigmas y que, más tarde, comienza a resquebrajarse en la novela negra con la figura del detective antihéroe que, incluso, se confunde con las figuras del hampa. Desde este ángulo, la novela de Trelles Paz adopta algunos de los procedimientos narrativos de las novelas del *boom* latinoamericano, heredadas a su vez de las innovaciones técnicas introducidas por novelistas europeos y norteamericanos de comienzos del siglo XX (Joyce y Faulkner, entre otros); es decir, incorpora en el universo de la acción, el suspenso y la intriga propios del policial —y la llamada literatura de consumo— una genuina preocupación por los modos de representación del mundo narrado, acercándose a otros autores(as) del *posboom* latinoamericano¹⁶.

Existe, sin embargo, un rasgo adicional que acerca la novela al género policial y que se vincula con la figura de un personaje inicialmente marginal que poco a poco va adquiriendo mayor protagonismo. Se trata de Marcos, personaje que adopta sucesivas máscaras para llevar a cabo el sanguinario proyecto de vengar a quien, según él, es su madre, Elsa. De manera perversa, delirante y ambigua, Marcos encarna la figura de un detective que va desenmarañando

¹⁶ Piénsese, por ejemplo, en la obra de escritores como Roberto Bolaño, Jorge Ibargüengoitia, Ricardo Piglia y muchos otros. Al respecto señala Giardinelli que “la novela policial ha ejercido una extraordinaria influencia sobre la moderna narrativa latinoamericana, y esa influencia deviene, casi completamente, de la novela negra estadounidense. Esa ‘norteamericanidad’ está en el espíritu mismo que recorre los textos de la mayoría de los escritores latinoamericanos de lo que se ha dado en llamar el *post-boom* y no es otra cosa que el crudo realismo de la acción novelada, la rudeza y la verosimilitud de los diálogos” (218).

los hilos de la ficción para realizar un plan siniestro: dotado de una brillante inteligencia representa, sin embargo, todo lo opuesto a la figura del héroe detectivesco que busca recomponer el orden y sentido quebrantados por el crimen, pues, paradójicamente, el orden y sentido a los que sirve son los del delirio y los demonios de su propia conciencia. Significativamente, Marcos se desplaza siempre lejos del escenario de la acción y los lectores poco o nada saben de sus pesquisas y hallazgos –pero sí de los métodos con los que lleva a cabo su proyecto secreto–. Lo siniestro del personaje se halla en las múltiples caretas tras las cuales esconde su verdadera personalidad: muchacho inválido, cura jesuita, tipo joven que aparece en Miami para asesinar al mayor Bustamante; autor de un blog (anti)literario titulado “La gente es fea” bajo el seudónimo de Eme Zunz –quien asume además los alias de *Diegoulause* el exterminador y Damián el joto– y de un cuaderno de pensamientos y estrategias; muchacho confundido por Elsa con su verdadero hijo, Tomasito –fruto de su unión con el senderista Abel–; *hacker* y, finalmente, liberador de su presunto padre, Bioy.

Asimismo, las diversas máscaras con que oculta su identidad –si es que finalmente puede asignársele una– lo configuran como un antihéroe, condición que, como señala Hamon, se vincula necesariamente con una serie de códigos culturales y “su participación en un espacio moral privilegiado” (90). Marcos, como se advierte en sus diferentes máscaras, es caracterizado siempre como un transgresor, aun en los casos que finge asumir la postura de quien intenta recomponer el orden moral del mundo que lo rodea; incluso, en su continuo aislamiento simula imitar una de las caracterizaciones propias del héroe en un sentido canónico¹⁷. Sus sucesivas identidades, además, refieren a la tercera de las categorías propuestas por Hamon para una semiología del personaje que él denomina personajes-anáforas¹⁸ en la medida en que, a pesar de la multiplicidad de caretas y las dificultades con que el lector pueda reconocer

¹⁷ “Certains personnages apparaissent toujours en compagnie d’un ou de plusieurs autres personnages, en groupes fixes à implication bilatérale (P1 → P2 et P2 → P1) alors que le héros apparaît seul, ou conjoint avec n’importe quel autre personnage. Cette autonomie est soulignée par le fait que le héros seul dispose du monologue (stances), alors que le personnage secondaire est voué au dialogue (voir dans théâtre classique)” (Hamon 91-92).

¹⁸ “Ces personnages tissent dans l’énoncé un réseau d’appels et de rappels à des segments d’énoncés disjoints et de longueur variable (un syntagme, un mot, un paragraphe...); éléments à fonction essentiellement organisatrice et cohésive, ils sont en quelque sorte les signes mnémotechniques du lecteur: personnages de prédicateurs, personnages doués de mémoire, personnages qui sèment ou interprètent des indices, etc.” (Hamon 96).

su presencia, contribuye a dar coherencia interna a la narración a la manera de una gramática “caracterizada probablemente por una cierta hipertrofia de lo anafórico sobre lo referencial y lo denotativo” (96). Esta tendencia a desarrollar múltiples identidades es confirmada por el narrador en la última parte de la novela: “Desde muy joven descubrió que esa necesidad anómala por disolverse en múltiples personas hasta desaparecer, era más compleja y persistente que cualquier refugio infantil” (253).

La paradójica figura de Marcos, por otra parte, produce una despiadada crítica no solo de la literatura sino de la naturaleza del género policial en su versión más artificiosa en la medida en que desvirtúa por completo la naturaleza del héroe detectivesco: Marcos es, sin lugar a dudas, la figura del detective desquiciado que acaba secuestrado por su propia imaginación y deseo, personaje que jamás se libera de las redes de la ficción lo cual podría interpretarse como una crítica al carácter ficcional de la literatura, rasgo que expresa en su blog:

El final de *La gente es fea* es el final de todo lo que ha sido creado y recreado por el hastío y el delirio. Mi idea, desde el inicio, era trabajar sobre lo imaginado y lo real, yuxtaponiendo ambos planos hasta confundirlos. Nunca me he sentido conforme con la sugestión pasiva y uniformizada de las letras. La inacción me enferma. Hay que actuar sobre la realidad. Cambiarla solo en el papel es hipócrita y cobarde. La literatura no sirve para nada. (223)¹⁹

A pesar del desprecio que le suscita la inacción de las letras, Marcos no puede eludir el hecho de convertirse en presa de sus propias elucubraciones: su proyecto secreto lo conduce a un final apócrifo en el que cree reencontrarse con un padre agonizante, Bioy, cuya muerte es, al fin y al cabo, también la suya, pues una vez agotadas las razones de su venganza la novela y el propósito de su vida llegan a su fin. De esta manera, fracasa en su intento de resolver el enigma que rodea la muerte de su madre: la suya es la empresa del uróboro que acaba atragantado por sus propias fabulaciones.

¹⁹ Existen otros pasajes de la novela en los que se confirma la pretendida inutilidad de las letras que postula Marcos, uno de ellos es Humberto Rosendo Hernández, agente infiltrado del Servicio de Inteligencia del Ejército, quien paradójicamente se confiesa admirador de la obra de Julio Ramón Ribeyro: “¿Qué hacer con los adjetivos cuando suenan a poco, cuando su poder y su color y todo su ornamento se vuelve hueco y falaz y uno no puede dejar de sentirse un embustero intentando capturar algo que está siempre en movimiento? La realidad es más rápida y astuta y horrible que la imaginación. La realidad siempre gana” (106).

Por otra parte, si como asume Daniel Link, en el policial el detective es el encargado de comprender y revelar la verdad al lector, “el que ve lo que está allí pero nadie ve”, es decir, “quien inviste de sentido la realidad brutal de los hechos, transformando en indicios las cosas, correlacionando información que aislada carece de valor, estableciendo series y órdenes de significados que organiza en campos” (s/p), en *Bioy*, Marcos no ve aquello que sí ven los demás personajes de la ficción. Probablemente la escena que mejor ejemplifica esa incapacidad es aquella en que su abuela María de Jesús describe a la policía cómo el adolescente de quince años descubre en un baúl suyo un grupo de fotografías al lado de un recorte periodístico en el que se habla de Elsa Carhuayo:

No sé cómo se las ingenió Marcos para abrir mi baúl. Tenía doble candado y el muchacho del demonio los abrió sin romperlos. Cuando encontró las fotos junto al recorte, por el parecido físico entre ambas sin duda, mi nieto pensó que Myrna y Elsa eran la misma persona. Creyó que por fin había encontrado a su madre, sin decirme nada, sin siquiera reclamarme, salió a buscarla. (274-275)

Si el baúl opera como una metáfora de la trama de la novela, en él Marcos solo ve aquello que desea: actúa a la manera del detective/lector que decodifica erróneamente los indicios y, al hacerlo, altera por completo la verdad o el sentido de los hechos. Si, Marlowe en un pasaje de *El largo adiós* se define como un oyente profesional, Marcos acusa una sordera e incapacidad evidentes para organizar los campos semánticos, tarea que, según Link, es la propia del detective.

BIOY: ¿CULPABLE, SOSPECHOSO O VÍCTIMA?

Una primera aproximación al nombre del protagonista reside en considerar sus posibles significados. El escritor Adolfo Bioy Casares (1914-1999) –cuyo apellido fonéticamente también guarda semejanza con el de nuestro personaje: Cáceres²⁰– se refiere al nombre de este modo:

²⁰ González Vigil sostiene que “el personaje elegido para dar título a la novela alude a Bioy Casares. De otro lado, la huella de Borges, el amigo-maestro de Bioy Casares resulta patente” (3).

En cuanto al significado del nombre Bioy, me llegaron diversas versiones: para la que juzgo mejor, Bioy significaría ‘uno contra dos’; para la peor, sería una deformación de *béroile*, bonito; para la tercera versión, menos honrosa tal vez que la primera pero también menos ridícula que la segunda, significaría ‘dos robles’ . (147)

De acuerdo con la primera acepción, el nombre –formado por una sola sílaba, hecho que lo diferencia de la gran mayoría de los nombres propios existentes en el español– por su brevedad y sonoridad produce una cierta disonancia que despierta la curiosidad de quien lo escucha:

–Bioy... –contesta de pronto el cabo con frialdad, sin levantar la mirada, con una rara palabra que suena extranjera.
 –¡¿Qué mierda has dicho?! –interviene Gómez, curioso, incrédulo, harto ya de toda la situación.
 –He dicho mi nombre Bioy, mi capitán. Mi nombre... Solo he dicho mi nombre. (87-88)

Esta primera mención del nombre se produce en el cierre de la primera parte de la novela. A partir de allí, el cabo Cáceres se transforma en Bioy, abandona esa primera identidad para transformarse en un *otro sujeto* que, más tarde, rehúye toda descripción:

Bioy.
 Su mirada, su silencio, su lenta furia.
 Lo imagino ahora y la incertidumbre regresa con las mismas preguntas: ¿cómo describirlo, sin sentir que me equivoco? ¿Qué hacer con los adjetivos cuando suenan a poco, cuando su poder y su color y todo su ornamento se vuelve hueco y falaz y uno no puede dejar de sentirse un embustero intentando capturar algo que está siempre en movimiento? La realidad es más rápida y astuta y horrible que la imaginación.
 La realidad siempre gana. (106)

Estas palabras vertidas por el único personaje de la novela que parece tener una conciencia del lenguaje y que se constituye en una suerte de alter ego del narrador²¹, el agente Hernández –quien revela su vocación de escritor y su

²¹ Me remito al breve paréntesis metaficcional referido líneas arriba: “¿Cómo se narra el horror si es más poderoso que cualquiera de mis palabras? ¿Cómo se nombra lo que duele imaginar? Mejor detenerse, soltar el lápiz, negar” (11).

afición a la lectura de escritores peruanos como Ribeyro o latinoamericanos como Onetti–, reflexiona acerca de la incapacidad del lenguaje para dar cuenta de lo real. En este caso, sin embargo, el referente no es el horror producido por los desbordes de la violencia, sino la enigmática naturaleza del protagonista de la novela. Si, como Marcos, Bioy es un personaje elusivo y escindido, la primera acepción formulada por Bioy Casares cobra una nueva forma: su nombre, traducido como “uno contra dos” –fórmula que refiere a la confrontación entre las diversas facetas del personaje y niega, de paso, la presunta unidad y coherencia que gobierna los actos de un personaje literario– evidencia su condición de *signo* que asume nuevos significados con el transcurso de la narración. En tal sentido, el nombre ‘Bioy’ puede ser entendido como una metáfora de la imposibilidad de la fijación del significado y la representación de lo real a través del lenguaje como ocurre con otros pasajes de la novela.

En una de las escenas inaugurales, por ejemplo, a pesar de mostrar empatía con la situación de la mujer torturada, presionado por las amenazas del mayor Bustamante, el capitán Gómez y el suboficial Franco, Bioy viola a Elsa como parte de una violación colectiva, una de las prácticas sistemáticas llevadas a cabo por los militares peruanos durante la Guerra Interna²². La violación constituye para él una suerte de ritual iniciático que le abre las puertas al mundo de la violencia y la depredación humanas: la experiencia es también una suerte de bautizo –recordemos que hasta ese momento en la novela ha sido siempre conocido como el “cabo Cáceres”–. Paradójicamente, más adelante, se sugiere la posibilidad de que Bioy es homosexual y su apariencia es feminizada²³. Si

²² “*Bioy* muestra que la violencia que ejercen los militares en contra de las prisioneras está ligada a la sexualidad y que, en el contexto de la guerra peruana, era una práctica sistemática y totalmente aceptada por los miembros del ejército. Las violaciones eran parte fundamental de las torturas a las senderistas y, a pesar de que algún soldado pudiera estar en contra, como Cáceres, debía hacerlo sin cuestionar porque era su trabajo y si quería conservarlo debía seguir las instrucciones que le dictaban” (Morales-Muñoz 12).

²³ Algunos ejemplos presentes en la novela: “–Cosas del mayor. Le tiene camote al cabo. Yo tengo la teoría, zambo, de que a Cáceres le gustan los hombres, ¿tú qué piensas? –dijo Gómez” (39). “Bioy parecía un actor: uno de esos tipos con sombrero de copa, corbata y gabardina que aparecen en las películas de Al Capone. Nosotros no pasábamos de choros, de forajas, de delincuentes marcados como ganado por chuzos y tatuajes de mujeres calatas. [...] Bioy era alto, castaño, fornido, un tipo parado y fachoso. Tenía el rostro terso, la nariz recta, los labios húmedos y delgados y unos bellos y penetrantes ojos verdes que intimidaban desde el primer contacto. En la calle, algunos lo llamaban el Dandy. Había otros, sin embargo, que lo trataban de afeminado o decían en secreto que era un rosquete oculto” (108-109).

la violación grupal y la violencia ejercida sobre el cuerpo de las mujeres es entendida como una forma de humillación, derrota moral y feminización del enemigo²⁴, así como expresión de la hipermasculinización del soldado, en el caso de Bioy ello adquiere un signo ambiguo: a partir de la segunda parte de la novela no hay indicios en él de una hetero u homosexualidad explícita, sino una suerte de homoerotismo, como se observa en el pasaje narrado por el agente infiltrado Hernández, en que es testigo de la sodomización de Cristal, la amante de este último: “Bioy miraba sin que pudiera verle el rostro. Ese era el juego. Miraba la violación de mi mujer y me forzaba a mirarla con él. Hasta ese momento de mi vida, nada había sido tan dañino y maligno como eso” (163). En la escena, Bioy juega el papel del *voyeur* que contempla y comparte imaginariamente el placer y la brutalidad del violador además del sometimiento forzado de la víctima: la violación de la muchacha representa, en tal sentido, el castigo infligido al traidor representado en la figura del agente Hernández. En ella, a diferencia del caso de Elsa, el cuerpo de la mujer se transforma en el botín de una guerra declarada ya no contra la subversión sino contra la propia sociedad, aun cuando el mundo del cual proviene Cristal es el del lumpen. Inmerso en el laberinto de la degradación, para Bioy no parece haber ya diferencias entre la violación de una terrorista o una prostituta²⁵: lo que importa en todo caso es que se perpetúe sobre el cuerpo de una mujer el dominio de un mundo creado y gobernado por los hombres.

En lo que concierne al parentesco de la novela y su protagonista con el género policial existen algunos indicios que podrían vincularlo a una variante de la figura del sospechoso –no la del culpable– de varios crímenes cuya naturaleza no llega a revelarse. Bioy es un personaje enigmático: su complejidad, ambigüedad y, sobre todo, el misterio que se cierne sobre él desde el momento en que asume la identidad del líder desalmado y cocainómano de la banda que dirige, lo convierten en el eje de la acción: como tal, orquesta

²⁴ “¿Por qué se ejerce tanta violencia contra las mujeres y por qué las agresiones son sexuales en una guerra? Rita Segato responde que se debe a que ‘es en la violencia ejecutada por medios sexuales donde se afirma la destrucción moral del enemigo, cuando no puede ser escenificada mediante la firma pública de un documento formal de rendición. En este contexto, el cuerpo de la mujer es el bastidor o soporte en que se escribe la derrota moral del enemigo’” (Morales-Muñoz 15).

²⁵ Cristal es descrita cuando aún es sometida a la violencia de un proxeneta apodado el Manso: “De pie sobre sus tacos altos, enfrentando de nuevo las luces de la avenida Iquitos: el cerquillo tapando el ojo deformado por los nudillos del Manso, la boca roja ocultando los labios destrozados por las cachetadas del Manso, los cabellos mojados cubriendo los chichones que le hicieron las patadas y los puñetazos del Manso” (107).

sus acciones, somete a escrutinio a quienes aspiran a formar parte de la banda y, finalmente, actúa con inusitada violencia cuando las circunstancias lo requieren. Hombre de pocas palabras, Bioy trasunta la figura del criminal inescrutable y duro de la novela negra al que no hay forma de atribuir crimen alguno y cuya identidad solo puede vislumbrarse en la imagen que tienen de él sus subordinados.

La elipsis temporal que se interpone entre el pasado del endeble cabo Cáceres y el criminal Bioy se ve también respaldada por el manejo de la cronología en la novela²⁶ y ese silencio, además, se condice con el laconismo del personaje. Sin embargo, la vulnerabilidad de Bioy permanece latente debido a que la violación de Elsa no basta para borrar las marcas de su vida anterior, más bien se constituye en el evento que indirectamente ocasiona su muerte: si bien esta obedece al delirio de Marcos –quien está convencido de poder salvarlo del mundo del hampa–, la paradoja reside en que, finalmente, Bioy termina pagando una culpa de la cual no tiene conciencia, al menos hasta el pasaje en que el narrador se dirige a él en las últimas páginas:

Quizás en este punto no sea difícil echarle la culpa al azar: repudiar el malentendido, aferrarte a la vacua creencia de que es por la suerte que estás a merced de un demente. Morir engañado, enfurecido, enfrentado a la fatalidad, sin advertir que el destino de los hombres es por naturaleza trágico y tú, Bioy Cáceres, como todos nosotros, naciste vencido. (299)

En tal sentido, la inversión del modelo del policial, en cuyo desenlace el detective logra develar la identidad del asesino y restablecer con ello el orden social y moral del mundo, se hace evidente en la novela de Trelles Paz: la intervención de Marcos en el destino de Bioy solo sirve para subrayar el hecho de que en un mundo sumido en la violencia *todo*, finalmente, es posible: culpables y víctimas intercambian sus papeles indistintamente. Así, las pesquisas y crueles venganzas llevadas a cabo por el detective desquiciado conducen a la proliferación del sinsentido en el mundo de la ficción. Bioy, a su vez, es victimizado como producto de un accidente –no por cometer uno o varios crímenes como dicta el código del género policial–, sino simplemente por el hecho de ser ese padre imaginado por Marcos, que en cierta forma

²⁶ Sobre el tema puede consultarse el trabajo de Mármol (2019).

opera como un modelo para él²⁷. De este modo, como sucede con Marcos, cuyas acciones lo acercan al modelo tanto del detective como al del asesino/culpable, en *Bioy* el desplazamiento se realiza entre los ejes de la dicotomía sospechoso/víctima.

LAS (VERDADERAS) VÍCTIMAS

Queda, por último, referirse a las víctimas de la novela, la mayoría de ellas mujeres. Si como sostiene Dubois, en el policial clásico la víctima es “la figura misma de la ausencia”, ausencia que remite “la negatividad irrefutable de la muerte”²⁸, en *Bioy* esta caracterización resulta problemática. En la novela las mujeres sufren a manos de los hombres una violencia generalmente brutal –sexual, verbal, psicológica– que responde a una masculinidad exacerbada, respaldada por una sociedad que cosifica y estigmatiza a toda mujer que no satisface el modelo de feminidad, y que la reduce a madre y esposa sumisa. Tanto militares como delincuentes –incluido el propio Marcos, a pesar de su aparente marginalidad– infligen un tratamiento denigrante y violento a todas aquellas mujeres con las que se relacionan; entre estas, las jóvenes Elsa, Myrna y Cristal sufren las peores consecuencias: las dos primeras, por el hecho de ser terroristas son asumidas por las fuerzas del orden como enemigas del estado y la sociedad; aun cuando la primera de ellas sobrevive a las torturas y violaciones a las que es sometida, acaba recluida en el hospital psiquiátrico Larco Herrera y fallece a consecuencia de las heridas sufridas durante su cautiverio; respecto de la segunda –que guarda un parecido físico con Elsa–, en el testimonio que su madre, María de Jesús, da a la policía en la última parte de la novela hace notar sus dotes de seductora de hombres:

²⁷ Mármol coincide en parte con esa idea: “Marcos establece así como figura paterna a un modelo de conducta para él y a alguien al cual, en última instancia, espera derrotar. La vía para ello es el asesinato, con el cual imponer su violencia a la de él y acabar de vengar a su ‘madre’. Esa es la forma de superar al padre. La novela se puede leer como una dialéctica entre Marcos y Bioy que se sustenta en la tentativa del primero por imponerse al segundo” (116-117).

²⁸ “Par définition, la Victime, et pour autant que le crime d’origine soit entièrement accompli, est la figure de même de l’absence. C’est sa mise hors-jeu que permet le jeu. Elle est porteuse de l’irrefutable négativité de la Mort, du Néant” (Dubois 99).

Le decía que Myrna, ya desde jovencita, había cedido a la tentación del maligno para corromper todas las cositas lindas que le dio Dios. Tenía una inclinación natural hacia los pensamientos y los actos impuros (me lo decían las amigas del barrio). De la noche a la mañana se había vuelto blasfema y superficial [...] Le gustaba que la miraran; no importaba qué varón fuera, jovencito, cura, padre de familia o viejo verde, a la mocosa infernal le daba igual con tal de que la miraran con apetito y fuera la adoración de todos los señores en plena misa. (246)

Myrna se enrola más tarde en las filas senderistas y, tiempo después, regresa a casa de María de Jesús, embarazada de Abel; cuida a su hijo Marcos durante dos meses y lo deja a cargo de su madre para ocultarse del ejército hasta que, finalmente, es capturada en Huaraz –de acuerdo con el testimonio de Abel– y desaparece sin dejar rastro. Por último, la historia de Cristal reviste un tono aún más dramático en tanto su padre –un hombre que nunca pudo abandonar el alcohol y que además era drogadicto– muere durante su adolescencia y su madre –también alcohólica– se resigna a que sus tres hijos –Cristal es la mayor– sean asumidos por sus abuelos, a quienes la muchacha rechaza. A los dieciséis años tiene un novio artista drogadicto y se prostituye por primera vez. Más tarde vive de la prostitución y suele ser castigada por el proxeneta, el Manso, y, finalmente, es asesinada por los integrantes de la banda de Bioy.

En los tres casos se trata de mujeres jóvenes en cuyos cuerpos quedan marcadas las huellas de la exclusión y la violencia, en una sociedad en que la masculinidad “pasa por un comportamiento violentamente superior y de control hacia el sujeto femenino con el cual se reafirma la hombría” (Almenara 161); la cosificación y violencia que padecen son la prueba de que deben ser disciplinadas y dominadas por los hombres. Asimismo, las mujeres representadas en la novela no tienen una voz propia y cuando la asumen son asesinadas²⁹. Ello ocurre con María de Jesús, asesinada por su nieto Marcos

²⁹ “En *Bioy* las mujeres que pueden ser queridas se ven, pero no se oyen. Si la voz de ellas se escucha, tienen que ser sacrificadas. Humberto Rosendo afirma en su manuscrito que el amor hacia Cristal se le ha escapado de las manos y le ha hecho vulnerable. Cristal muere. La Barbie, una de las dirigentes en la banda de Natalio Correa, provoca repulsión en los hombres que la rodean por la mirada perspicaz hacia la naturaleza de sus deseos. Ha descubierto el secreto: que lo más traumático para cada uno de ellos es dejarse penetrar física o intelectualmente. También la abuela de Marcos, cuando se atreve a hablar con la policía, es asesinada por su nieto. Las amantes que describe cada uno de los narradores-sujetos

poco después de dar su testimonio a la policía. Su discurso, sin embargo, es el fiel reflejo del estereotipo de la mujer débil, desprotegida –y cristiana, dicho sea de paso– que requiere siempre de la compañía de un hombre:

Usted no se va. Usted se queda aquí mismo hasta que María de Jesús termine con su historia y los amigos policías le aseguren que nadie le va a hacer daño. Porque usted también tiene una hermana y una madre y una abuela y, siendo un buen cristiano, le arrancarían los ojos con las manos al primer bribón que osara lastimarlas. (295)

De manera similar, la “chilanga” Barbie, protegida del narcotraficante Natalio Correa, aun cuando goza de ciertas prerrogativas, como la libertad de acostarse con algunos de integrantes de la banda de Correa, se reconoce como una víctima más al contemplar el cadáver de Cristal:

La Barbie abrió la maleta del Malibú y se quedó contemplando en silencio el cadáver desnudo y torturado de Cristal. No supo muy bien por qué, pero pensó con tristeza en ella misma, en el pasado, en su llegada al Perú cuando tenía la misma edad de la adolescente que ahora estaba yendo a enterrar. Las náuseas la doblegaron. Las gotitas de bilis que vomitó fueron más bien simbólicas pero el impulso violento de expulsarlas la puso de rodillas. La Barbie estalló en llanto. (245)

No existe por tanto, a lo largo de la novela un solo caso donde se plantee la posibilidad de que una mujer pueda ejercer libremente su voluntad: en un mundo gobernado por hombres que deben exhibir en todo momento ante sus pares los atributos de una masculinidad exacerbada, la mujer se constituye en ese otro sobre el cual se satisfacen los impulsos tanáticos y eróticos. Teniendo en cuenta este escenario, la recurrente victimización de las mujeres en *Bioy* es el instrumento que sostiene la perversa relación de dominio de un sexo sobre otro; no se trata, pues, de la figura misma de la ausencia, como señala Dubois al referirse a la víctima del policial clásico, sino de la presencia compulsiva de la muerte –nunca saciada–, expresada en la proliferación los cuerpos femeninos violentados y vaciados de sentido. La muerte en *Bioy* no reside en una negatividad irrefutable situada fuera del texto, sino en una latencia persistente, como si la sola presencia de la mujer

tienen, pues, la función de *objet a*: son una imagen sin vida y no una voz individual, propia, posiblemente crítica” (Goclawska 57-58).

generara la necesidad de perpetuar el dominio de la muerte en una sociedad que no encuentra las salidas para la crisis moral y política que enfrenta.

Al examinar las relaciones que se establecen entre la triada de personajes aquí expuesta –Marcos, Bioy y la constelación de personajes femeninos– se puede reconocer “una red de relaciones de oposición y recurrencia”, tal como plantean Hamon o Bobes Naves. En primer lugar, los dos personajes masculinos se construyen en torno a la figura del ocultamiento, es decir, configuran sus identidades a partir del enigma que los rodea, aun cuando es Marcos quien, urgido por la necesidad de develar la identidad de sus padres y la de los presuntos asesinos de su madre, actúa impelido por un deseo de venganza que, finalmente, lo lleva a alterar el sentido de los hechos, incapaz de organizar los campos semánticos a la manera del detective del policial clásico y la novela negra. En su caso, podría decirse que la insaciabilidad de su deseo lo convierte en víctima de él: al final de la novela no ve aquello que sí ven los demás personajes y el propio lector. La situación de Bioy, por su parte, es distinta en la medida en que, como personaje, éticamente oscila entre los polos del bien y el mal –si tomamos en cuenta la primera parte, en la que aún se le percibe como una figura débil y feminizada por su identificación con el sufrimiento de Elsa–; más adelante, Bioy se mimetiza con quienes lo obligan a hacerse parte del código de hombría militar –el mayor Bustamante, el capitán Gómez y el suboficial Franco–, caracterizado por el ejercicio de la violencia como un mecanismo despiadado en la lucha por la supervivencia. Esta aparente masculinización del personaje no llega a borrar las marcas de una sexualidad ambigua de la que el homoerotismo parece ser el rasgo más evidente. Estas diferencias entre los dos protagonistas masculinos no impiden el hecho de que, finalmente, ambos son incapaces de descifrar los indicios que podrían ayudarlos a romper el círculo vicioso de la violencia, es decir, son también sus víctimas. Por último, los personajes femeninos examinados se configuran no solo como objetos de deseo del sujeto masculino, sino vaciados de sentido y principales víctimas de la violencia. Una última consideración podría hacerse respecto de un cuarto personaje, que sería la violencia en sí misma, entendida como una fuerza omnipresente y recurrente, arraigada en la estructura de una sociedad que, como los personajes de la novela, no encuentra tampoco el modo de descifrar sus fracturas internas.

Como ha podido constatar, *Bioy* trastoca algunas de las convenciones del policial, en particular aquellas vinculadas con el sistema de personajes que atraviesa la historia del género y que incluye las figuras del detective, el sospechoso, el asesino y la víctima. Paralelo a este cuestionamiento, el

lector asiste a una crítica de los procedimientos con los cuales se procesa ficcionalmente el mundo representado y la incapacidad del lenguaje para dar forma a un universo gobernado por la violencia y la muerte. La fragmentariedad del relato –traducida en cuatro partes con escenarios, tiempos, puntos de vista y modalidades discursivas diversas que establecen vasos comunicantes entre sí– actúa como un fiel reflejo de la descomposición y la laberíntica naturaleza de lo real en la novela: en esta constante tensión entre el mundo representado y la representación, el lector asiste a los efectos devastadores de la violencia tanto personal, estructural como cultural ejercida por los sujetos masculinos sobre aquellos otros –las mujeres, los indígenas– que ocupan simbólicamente las posiciones más vulnerables en una sociedad signada por la intolerancia y la misoginia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMENARA, ERIKA. “Descomposición de la masculinidad peruana en *Bioy* de Diego Trelles Paz”. *Revista Iberoamericana* 262/LXXXIV (enero-marzo 2018): 153-166.
- BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN. “Retórica del personaje novelesco”. *Castilla: Estudios de Literatura* 11 (1986): 37-56.
- BOILEAU, PIERRE Y THOMAS NARCEJAC. *Le roman policier*. Vendôme: Presses Universitaires de France, 1975.
- CASARES, ADOLFO BIOY. *Memorias*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- CHANDLER, RAYMOND. *El largo adiós*. Trad. J. L. López Muñoz. Madrid: Alianza, 2012.
- DUBOIS, JACQUES. *Le roman policier ou la modernité*. París: Armand Colin, 2006.
- ESTRADA, OSWALDO. “Narrar el horror: nuevos senderos de violencia simbólica en la literatura peruana”. *Senderos de violencia. Latinoamérica y sus narrativas armadas*. Ed. O. Estrada. Valencia: Albatros, 2015. 231-252.
- GALTUNG, JOHAN. “Violence, Peace, and Peace Research”. *Journal of Peace Research* 6/3 (1969): 167-191. <http://www.jstor.org/stable/422690>.
- _. “La violencia: cultural, estructural y directa”. *Cuadernos de Estrategia* 183 (2016): 147-168.
- GOCLAWSKA, ALEKSANDRA. “¿Representación como una forma de violencia? Psicoanálisis y desigualdad en la novela *Bioy* de Diego Trelles Paz”. *Violencia y discurso en el mundo hispánico. Género, cotidianidad y poder*. Prólogo y edición M. Carrera Garrido y M. Pietrak. Sevilla: Universidad Maria Curie-Sklodowska de Lublin, 2015. 47-62.

- GIARDINELLI, MEMPO. *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- GONZÁLEZ VIGIL, RICARDO. “Asesinar el policial clásico”. *El Comercio* (1 de octubre, 2012): 3.
- HAMON, PHILIPPE. “Pour un statut sémiologique du personnage”. *Littérature* 6 (mayo de 1972): 86-110.
- LINK, DANIEL. Prólogo “El juego silencioso de los cautos”. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Comp. Daniel Link, 2003. https://www.researchgate.net/publication/285393229_Daniel_Link_ed_El_juego_de_los_cautos/link/565db96708aefe619b269d1f/download.
- MANRIQUE, NELSON. *El tiempo del miedo. La violencia política en el Perú 1980-1996*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002.
- MÁRMOL ÁVILA, PEDRO. “Violencia y multiplicidad narrativa en *Bioy*, de Diego Trelles Paz”. *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 7/13 (2019): 110-145.
- MORALES-MUÑOZ, BRENDA. “*Bioy*: violencia contra los cuerpos femeninos durante la lucha antissubversiva peruana”. *La Colmena* 99 (julio-septiembre 2018): 7-18.
- TODOROV, TZVETAN. “Tipología del relato policial”. *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Comp. D. Link. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- . *Goya. A la sombra de las Luces*. Trad. de N. Sobregués. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- TRELLES PAZ, DIEGO. *Bioy*. Barcelona: Destino, 2012.
- . *Detectives perdidos en la ciudad oscura. Novela policial alternativa en Latinoamérica. De Borges a Bolaño*. Lima: Ediciones Copé, 2019.
- ZIZEK, SLAVOJ. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. A. J. Antón Fernández. Buenos Aires: Paidós, 2009.

