



Ana Maria Rodriguez Beltrán

MONSTRUA ASUSTADIZA

***M**onstrua asustadiza*

**Autoficción desde la monstruosa
adulthood femenina**

Elaborado por:
Ana María Rodríguez Beltrán

Trabajo de grado para optar al título de:
Licenciada en Artes Visuales

Directora del trabajo de grado:
Laura Angélica Rodríguez Silva

Modalidad: Investigación-creación
Línea de investigación: Cultura Visual

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Licenciatura en Artes Visuales
Bogotá, Colombia
2025

***D**edicado a la monstrua
bajo mi cama y la humana
que duerme en ella.*

Resumen

¿A qué le tenían miedo los niños? Yo, en mi niñez, vivía atemorizada por los seres que habitaban bajo mi cama, en mi armario y en las esquinas oscuras de mi cuarto. Tímidamente, los monstruos me saludaban de reojo, pero yo era cobarde y huía de ellos. Temblaba de miedo con solo pensar que esos seres estarían acechando, esperando a que llegara mi hora de dormir.

Ahora soy "adulta", "mujer" o "docente artística", en la forma que usted prefiera leerme. Los monstruos que antes me daban miedo hoy se transforman en mi interés de creación. Ya me acostumbré a su presencia en mi cuarto; una noche, uno de ellos me preguntó: "¿A qué le tienes miedo ahora que eres adulta?" Con base en esto, se construye este proyecto de investigación-creación.

El objetivo de este documento es evidenciar los procesos de reflexión, crisis, construcción e investigación que llevan a la elaboración de una narrativa gráfica autoficcional. Dicha narrativa, debido a su extensión, no será presentada en su totalidad en este trabajo de grado. En ella, me interesa abordar los procesos y vivencias de la adultez, trabajándolo a través de una metáfora en la que un monstruo que habita debajo de la cama se ve obligado a enfrentarse al mundo desde la piel de la adulta

A pesar de que este proyecto está firmado bajo mi autoría, no fue un proceso que atravesé sola. Conté con muchos apoyos. Uno de los pilares fundamentales que ayudó a dar luz a este proyecto fue mi tutora, Laura Rodríguez, quien, desde la empatía, la asertividad y una paciencia inmensa, me brindó un apoyo inimaginable: me acompañó en la construcción de esta investigación-creación, tanto en su materialización teórica y conceptual como en el desarrollo de la obra, haciendo sugerencias y correcciones valiosas que contribuyeron a consolidar este trabajo de grado.

También agradezco profundamente a los profesores de la LAV que me brindaron apoyo en la realización de este proyecto. A profesores como Miguel Rojas, quien en las clases de Seminario de Trabajo de Grado I y II me orientó en la construcción metodológica; a Ana María Villate, quien me proporcionó referentes teóricos para abordar lo monstruoso y lo femenino; y a Diego Romero, quien en primer semestre me abrió las puertas al mundo de la autoficción y me apoyó también con referentes que sostienen metodológicamente esta propuesta. A todos los profesores que, a lo largo de mi formación universitaria, me regalaron herramientas que no

solo hicieron posible la construcción de este trabajo de grado, sino que también me ayudaron a construirme a mí misma como futura docente educadora artística visual.

Otros apoyos fundamentales fueron mi familia y amistades, quienes me cobijaron emocionalmente durante este proceso, que fue complejo y demandante. Agradezco a mi padre, Norberto Rodríguez, por ser siempre un apoyo incondicional; a mi hermana, Lizeth Rodríguez, por su contención y respaldo; a mi hermano, Daniel Rodríguez, por acompañarme y motivarme; a mi mejor amiga, Alejandra Roa, por brindarme refugio, aliento y colaboración; a mis tíos, Julio Beltrán y Sandra Gaitán, por su disposición constante a ayudarme. Un agradecimiento especial nuevamente a mi tía Sandra, quien además fue mi profesora de español y me regaló la entrada al arte de narrar. Por último, agradezco la existencia de espacios como las bibliotecas públicas. En particular, la Biblioteca El Tintal, cuyas instalaciones me ofrecieron herramientas electrónicas y un espacio amable para realizar gran parte de este trabajo.

Índice

Introducción

1. Invocación de nuestro monstruo

2. Marco teórico: Monstrua

2.1. Mostrar monstruo

2.2. Cuerpa monstífera

2.3. Berrinche de adulta

3. Metodología

3.1. Métodos: Autoficción y experimentación

4. Proceso de investigación creación

4.1. Bocetar ficciones

4.2. Cuerpa autoficciónada

4.2.1. Corporeizando monstruos

4.2.2. Graficar narrativas

4.3. Diagramación

5. Montaje

6. Conclusiones

7. Anexos

8. Lista de fuentes visuales

9. Referentes



Fig 1 Captura de Documental
Bougas, N. (1994). *The
Goddess Bunny*.

Introducción

No hay ningún monstruo debajo de tu cama, me decía mi madre en las noches cuando tenía miedo de dormir sola. Aunque yo le suplicaba que me dejara quedarme en un espacio de su cama, ella me respondía que no hiciera drama y que me fuera a mi cuarto a dormir. Siempre he sido asustadiza, creo que es producto de ser la hija menor. A mis hermanos les gustaba aterrorizarme contándome historias de miedo o diciéndome que, si me portaba mal, el diablo me

jalaría las patas o el coco me comería. A medida que fui creciendo, me di cuenta de que no solo soy miedosa, sino también masoquista. Internet me dio acceso a un gigantesco contenido de horror digital. Lo primero que recuerdo son los correos electrónicos masivos que llegaban con supuestas maldiciones que, en caso de no ser compartidos, traían un trágico desenlace a causa de una entidad maligna. Posteriormente, con la popularización de YouTube, tuve acceso a contenido ilimitado de *creepypastas*¹, accediendo a un montón de creaciones monstruosas nacidas en la virtualidad, las cuales surgían de imágenes photoshopeadas o de películas poco conocidas.

Me deleitaba con el terror, pero no desde la valentía, sino, desde las sensaciones de desagrado, temor y ansiedad que generaban en mi cuerpo. Poco a poco, el miedo fue desapareciendo, dejando solo la sensación de agrado hacia esas figuras y corporalidades a las que se les denomina espectros, monstruos o fantasmas. El aura terrorífica que los rodeaba se fue transformando en mística y melancólica. Empecé a preguntarme: ¿Por qué la gente cree que la existencia de estos seres gira en torno a lo humano? (Tal vez porque nacen de los temores humanos). Pero hay que ser muy antropocéntrico para creer que un millón de criaturas existen solo para atacar y lastimar a las personas.

Fig 2 Fotografía de Sandie Crisp.

Creo que los monstruos tienen sus propios problemas, sueños y responsabilidades como para andar pendientes de los humanos.



Uno de los *creepypastas* que más me atemorizaba en mi infancia era el de Obedece a la Morsa. Se trataba de un video que circulaba en YouTube, este iniciaba con una animación de un rostro robotizado cantando una canción infantil. Luego, la imagen y el audio se iban distorsionando hasta que aparecía una mujer con un vestido de baño y una sombrilla bailando. Lo que más me inquietaba era la cuerpo de la mujer, ya que, era muy pequeña, delgada e incluso frágil. El video estaba editado de tal manera que las imágenes fueran confusas e inquietantes, y en los últimos segundos del video aparecía la imagen de una morsa. Este video fue suficiente para atormentarme durante años, temiendo que dicha mujer apareciera en la oscuridad de mi cuarto durante la fragilidad de mi sueño. Casi una década después, con dicho temor ya olvidado, en la misma red social, descubrí quién era la mujer del video, gracias a un ensayo documental del canal Yoshimitsu Cáleon. Me enteré que su nombre era Sandie Crisp, artísticamente conocida como Goddess Bunny, fue una actriz, cantante y modelo popular en la escena underground LGBTQ y drag estadounidense. El video que atemorizó mi infancia tomó y manipuló escenas del documental *The Goddess Bunny* de 1994 dirigido por Nick Bougas. El cual abordaba la vida de Sandie, su enfermedad de poleo, las negligencias médicas, el abuso sexual, la prostitución, el VIH y el posterior ciberacoso. Y, como a pesar de dichas problemáticas, a través del performance y el drag², Sandie apropió su corporalidad y se convirtió en una figura icónica en la escena Californiana queer, que lo que menos le interesaba era que alguien usara su perfor-

Castro, R. (1987). *The Goddess Bunny*.

mance en un video editado para asustar a preadolescentes *random*³ de internet. Lo anterior me llevó a reflexionar, que la existencia de lo que consideraba monstruo no representa un peligro para mí, no obstante, mi miedo hacia él sí puede perjudicar y discriminar a estas vidas que se le asignan un rol monstruoso. He aprendido que no debemos ver al monstruo como un enemigo que debemos eliminar u ocultar, sino más bien hacer el juego de alteridad con el monstruo y preguntarnos qué pasaría si nosotros fuéramos los monstrificados.

Ahora soy adulta, no le temo a los monstruos, pero el miedo no ha desaparecido de mí. La adultez es la etapa de la vida que más años abarca; es tan extensa que incluso se divide en tres fases, cuya última termina en la muerte. Cada una de estas fases tiene sus propios desafíos. Los retos a los que me enfrente ahora son los de la adultez temprana, donde siento la necesidad de ser alguien en la vida y buscar estabilidad en diversos aspectos. Tal vez esto proviene de una crianza orientada hacia fines productivos que, sin quererlo, mis padres me infundieron al estar inmersos en el sistema capitalista. Mi recelo y miedo hacia la adultez no son rebeldía hacia ella; es más bien un berrinche hacia las opciones que me presentan para transitarla: unirse al sistema o segregarse de él. En ocasiones, hay variantes donde personas buscan luchar contra el sistema, estando dentro del mismo; sin embargo, ninguna de las alternativas me parece una opción grata. Más allá de preguntarme si tiene sentido pasar por todos esos procesos para llegar al mismo fin, lo que realmente me asusta es convertirme en el tipo de adulta que de niña detesté.

Por ello, como mujer y educadora artística que le teme a la adultez, me adentro en

un proceso de investigación-creación desde el método de la autoficción, donde intento reconciliarme con mis miedos. Los monstruos, como miedo del pasado, se fusionan con el temor a la adultez, un miedo vigente. Todo esto con el fin de consolidar una narración gráfica que llevará por nombre *Monstrua asustadiza*. Considero que el proceso de investigación es fundamental para mi trabajo creativo, debido a que, me permite explorar y analizar tanto mis experiencias personales como emocionales al transitar por la adultez. De este modo, puedo plasmarlas de manera creativa y simbólica en una narrativa gráfica. La metáfora del monstruo me resulta especialmente útil para explorar y cuestionar los estereotipos, prejuicios, expectativas y presiones que recaen sobre lo que significa ser una persona adulta en nuestra sociedad. A través de esta figura, veo un potencial de creación desde el representar y reflexionar sobre mis propios miedos, inseguridades, conflictos internos y temor al fracaso. En definitiva, mi objetivo es crear un producto narrativo metafórico que invite a reflexionar sobre el proceso de convertirse en adulta, en el cual se pueda compartir mi perspectiva, experiencia y aprendizajes con otros.

Notas de autora

Fig. 1: Usar esta captura en el documento me generaba conflictos, ya que, si bien proviene del documental *The Goddess Bunny*, también es una de las imágenes utilizadas en el video *Obedece a la morsa*. Esta fue una de las razones por las que Sandie Crisp fue ciberacosada durante años. Me sentía renuente a usarla porque

no quería caer en ningún tipo de revictimización de su memoria.

Sin embargo, también deseaba que las personas que se acercaran a este documento que no tuvieran en su memoria haber visto ese video pudieran contar con un referente visual de lo que estoy narrando. Además, al revisar el video oficial publicado en 2007 (Obedece a la morsa), y ojear la sección de comentarios, quedé gratamente sorprendida. Ya no eran niños asustados siendo crueles desde el desconocimiento, sino adultos reflexionando sobre la insensibilidad con la que tratamos a Sandie. Muchos le deseaban un descanso en paz y tributaban a su memoria, reconociendo cómo, a través del drag, resistió y se reapropió de su vida.

Esto me llevó a replantear el uso de la imagen, ya que no puedo negarme a incluir esta captura solo por temor a reproducir la carga negativa del ciberacoso. Puesto que, con esto, también sería negar que es una imagen que da cuenta de la

labor artística y performática de Goddess Bunny.

1. Creepypastas: Relatos de terror que tienen origen y circulación en internet, especialmente en foros. Su nombre proviene de la palabra inglesa copy-paste (copiar y pegar), ya que, originalmente estas historias se compartían entre usuarios copiándolas y pegándolas, y de la palabra creepy, que hace referencia a algo espeluznante.

2. Drag: El drag es una expresión artística y performática en la que una persona utiliza vestuario, maquillaje, gestos, lenguaje corporal y actitudes para reinterpretar, exagerar o jugar con los roles de género.

3. Random: Es un anglicismo utilizado para señalar que algo ocurre o es de manera aleatoria, inesperada o sin relevancia particular

Pregunta de investigación

¿Qué narrativas y reflexiones surgen del proceso de autoficcionalarme a través de la creación de una novela gráfica que aborde mi propia monstruosa adultez femenina?

Objetivo general

Crear una narrativa gráfica que encarne, desde mi experiencia, lo sintiente, lo monstruoso, la feminidad y la adultez.

Objetivos específicos

- Navegar, de manera teórica y sintiente, lo monstruoso, la feminidad y la adultez en relación con mi propio tránsito por estos territorios-conceptos.
- Autoficcionalar mi experiencia como monstrea, mujer y adulta a través de la escritura de un guion que funcione como punto de partida para la creación de la narrativa gráfica.

Realizar un montaje que permita entrever los procesos de investigación-creación de la narrativa gráfica, junto con la primera parte del libro en formato físico

1. *Invocación de nuestro monstrux*

Queridx interlocutorx, este trabajo de grado está escrito desde el transitar de mi yo monstua. Me gustaría que fuese leído desde otro yo monstrux. Por ello, para invocar al ser monstruoso oculto en algún rincón de su habitación, propongo esta oración.

Monstrux nuestro que estás en lo escondido

Evocado sea tu nombre

Ven a mi reino

Hágase tu presencia

En lo velado como lo lúcido

Danos hoy la piel para el Día a Día

No pido perdón por mis ofensas

Pero perdona a los me ofenden

No nos dejes caer en el olvido

Y líbranos de toda homogeneidad

Amn

2. *Monstrua*

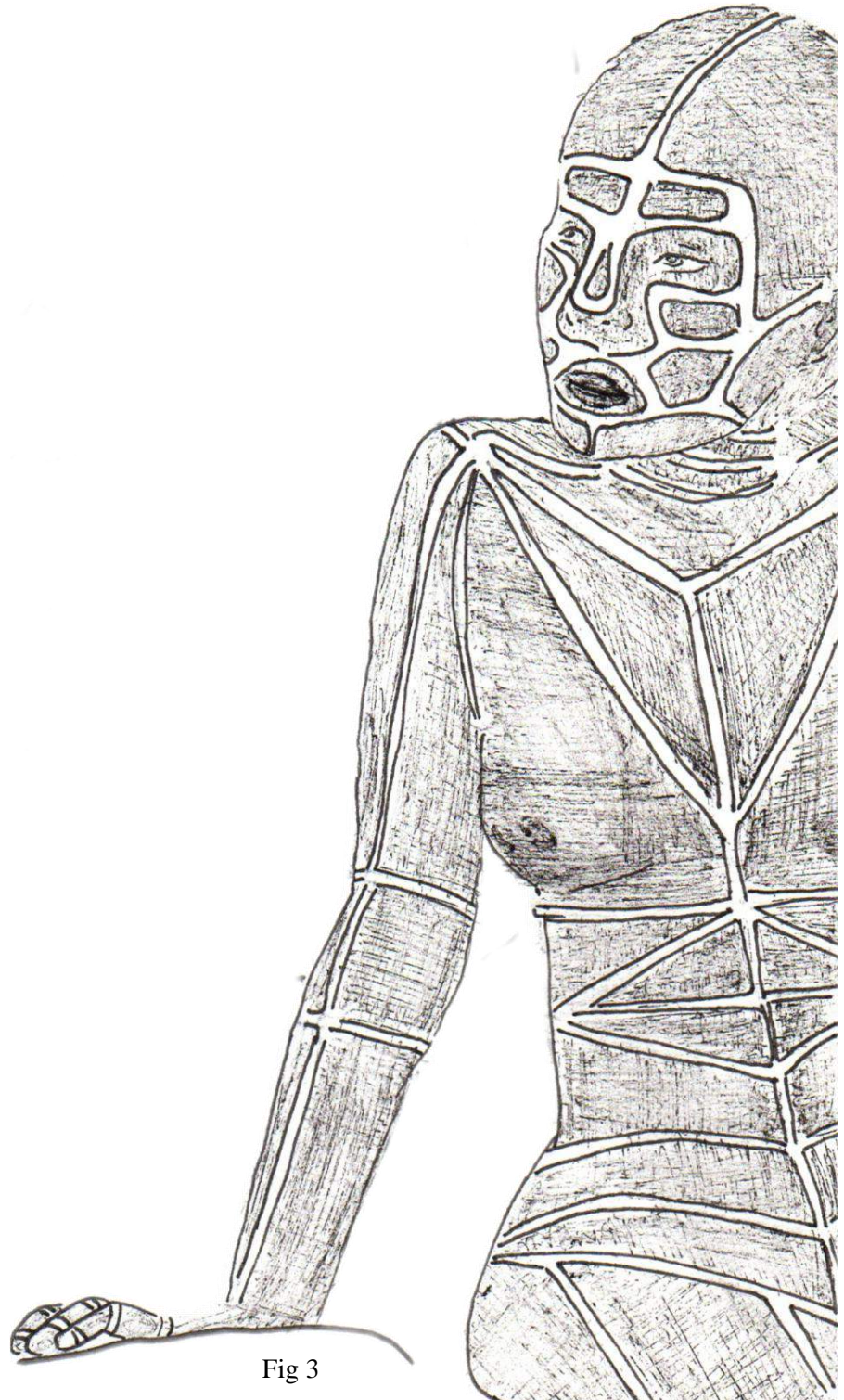


Fig 3

2.1 *Mostrar, monstruo.*

"No necesitas
un nombre,
puedes ser
feliz sin
uno, somos
monstruos sin
nombre al fin
y al cabo"

Urasawa, N. (1994).
Monster. Big comic Spirits



Fig 4

Lo que no se nombra no existe. Aunque yo tengo un nombre, se me niega la existencia. Buscan invisibilizarme con la intención de esconder mi habitar, me han convertido en lo innombrable. Soy aquello de lo que no se habla; en las ocasiones en que se me evoca, se hace por medio de susurros, con cautela, no vaya a ser que por error terminen invocando algo aterrador. La palabra que me enmarca, que me nombra: Monstruo. Sí, soy un monstruo. Los fonemas que me conforman provienen del latín *monstrum*, que hace referencia a un prodigio; a su vez, esta deriva del verbo *monere*, que denota advertir o avisar. Resulta curioso e irónico cómo *monere* también es la raíz de la palabra *mostrar*, pero de cierto modo, a los monstruos no se nos permite habitar el *mostrar*. Por ello, desde mi monstruoso existir, decido reclamar mi incómodo derecho a mostrarme ante el mundo.

Los monstruos hemos sido narrados bajo el manto del miedo. Los monstruos fuimos usados a lo largo del mundo y de la historia para materializar los peligros a los cuales las poblaciones estaban expuestas. Esto lo podemos ver en las sirenas de la mitología griega, que representaban el riesgo de naufragio o hundimiento, donde se ficciona un peligro

dándoles características fantásticas, como lo es un canto seductor producido por criaturas marinas con el fin de engañar y llevar a un destino trágico a los tripulantes de los navíos. Del mismo modo, en el caso de *Nosferatu*, en el folclore europeo, la enfermedad y la muerte se personifican en un ser que bebe la sangre de las personas, debilitándolas paulatinamente y llevándolas a un final fúnebre. Se puede decir que los monstruos somos metáforas utilizadas para evidenciar los miedos de una sociedad.

Aunque, nuestra figura de monstruo también ha sido utilizada como herramienta de control social, a través del miedo, en los mitos y leyendas, tomemos el caso de María la Larga. Ella se manifiesta como una mujer que, en las noches, se lleva a los hombres borrachos y promiscuos, debido a que en la comunidad en la que habita, estas conductas son consideradas denigrantes y deberían ser erradicadas. Otro ejemplo de este tipo es el Coco, en el cual los adultos crean un ente que infunde terror en un infante con

el fin de controlar su conducta. No resulta novedoso crear un otro para ejercer un monitoreo social y moral; en este caso, yo soy el otro.

Yo, que soy el monstruo, lo otro, lo que no es propio, lo extraño que con morbo ves de



Fig 5. Escena de película, Murnau, F. W. . (1922). *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens* . Prana Film.

rejo y decides apartar de tu lado. Aunque no lo creas, soy esencial en ti, debido a que he sido instrumentalizado para reafirmar la idea del yo, del nosotros. Irónicamente, de ese yo y nosotros, no se me permite ser parte. Porque, como ya dije, soy el otro, ese en el cual resulta más fácil reflejar aquello que no es un yo, sino que difiere de este. A esto, Planella (2007), en su libro *Los monstruos*, en el apartado de El cuerpo base de la monstruosidad, lo denomina necesidad de establecer un discurso de alteridad para remarcar la idea de normatividad, resaltando que es un cuerpo diferente no solo desde una visión social, sino también biológica. Es decir, para construir lo que es la normalidad, también es necesario construir la anormalidad. Es ahí donde entran los monstruos, en los límites entre lo humano. Este monstruo se debe exhibir bajo barreras para reforzar esta idea de lo otro. Por eso, en los siglos pasados fueron populares los zoológicos humanos y los circos con personas de corporalidades diferentes. Los monstruos siempre estamos ahí, pero siempre alejados, haciendo que la sociedad funcione, pero no se nos reconoce como parte de ella.

Recalco que tu existencia se sostiene en mi encarnación como un ser abyecto; para mí, que soy lo otro, ustedes son lo otro. Julia Kristeva, en su libro *Poderes de la perversión* (1980), en el capítulo Sobre lo abyecto, ahonda acerca de este término. Se refiere a ello como lo que está más allá de lo normal y aceptable, lo que provoca una reacción visceral de repulsión. Los monstruos somos lo abyecto, debido a nuestra capacidad para perturbar y romper las normas establecidas. Lo abyecto, aparte de ser lo otro, también pone en evidencia la fragilidad de la normalidad, debido a la relativa arbitrariedad de las normas sociales y culturales. Por ello, la monstruosidad que señalas en mí habla más sobre

ti que de mí. Kristeva (1980) afirma: "Lo abyecto es algo rechazado de lo que uno no se separa" (p.11), lo que nos recuerda que lo que se considera otro o abyecto hace parte fundamental del reflejo del yo o lo normal.

Pero para mí, que soy la anormalidad, eso que la norma denomina como lo otro, me pregunto si el problema es la visión de la otredad, la cual se basa en reconocer al otro en su diferencia. Al visibilizar al otro, partiendo de las diferencias, se remarca lo que no encaja con lo propio, generando distanciamientos. Sin embargo, siempre habrá un otro, una diferencia, por más homogeneizada que sea una sociedad, y aunque un individuo se moldeé a ella, dentro de él siempre va a estar algo que lo diferencie de sus pares. El problema no es el otro, es la manera en cómo nos relacionamos con las diferencias del otro. Porque, históricamente, cuando se nos reconoce como otro, es sinónimo de desigualdad, segregación, discriminación e incluso deshumanización. Se justifican estos actos denigrantes hacia ese otro al asignarle un rol de villano, de enemigo.

Los monstruos somos el enemigo, pero ¿qué trae consigo habitar mi rol? Nuestra participación antagonica no ha surgido de la nada; se requiere un proceso para traernos a escena. Vicenç Fisas Armengol, en su libro *Fabricando el enemigo* (2021), en el capítulo La creación de imágenes del enemigo, evidencia que los enemigos se construyen según procesos de escalada. En estos procesos, se va afianzando una narración ficcional de los seres que se requiere avillanar, construyendo de nosotros un imaginario que nos deslegitima, invalida y precariza. Mientras más se escale en este proceso, más se va perdiendo empatía, categorizándonos como seres con los que no se puede cooperar,

conectar e incluso dialogar. El punto final de esta sucesión es la deshumanización, es decir, que ni siquiera se nos considere dignos de ser de su misma especie

“La incompatibilidad total con el otro convertido ya en perfecto enemigo, a quien se le puede aniquilar si es preciso” (Fisas Armengol, V, 2021 p, 175).

Como enemigo, no se me permite morar en lo humano, por ello me nombran monstruo. Pero esta deshumanización no queda satisfecha con segregarme; ahora tiene que descorporalizarme. Me sigo cobijando en Fisas cuando digo que: esa idea del YO se cree con la autoridad de denegar a mi cuerpo el derecho a vivir. Al generarse la idea de que el cuerpo del YO no tiene similitudes con mi cuerpo. Desde esa distancia, se es concebible el mutilarme, deshonrarme, violarme, y masacrarme. Esto es percibido como un acto de justicia o defensa, porque, desde su perspectiva, soy el victimario que deben exterminar. Kristeva y Fisas llegan a un punto similar, donde lo que se considera abyecto, monstruoso y enemigo no es una condición atemporal, recordándonos que estas normas pueden cambiar y que lo que se considera normal hoy, mañana puede dejar de serlo. Por ello, ten cuidado; tal vez mañana tú puedes ser el monstruo.

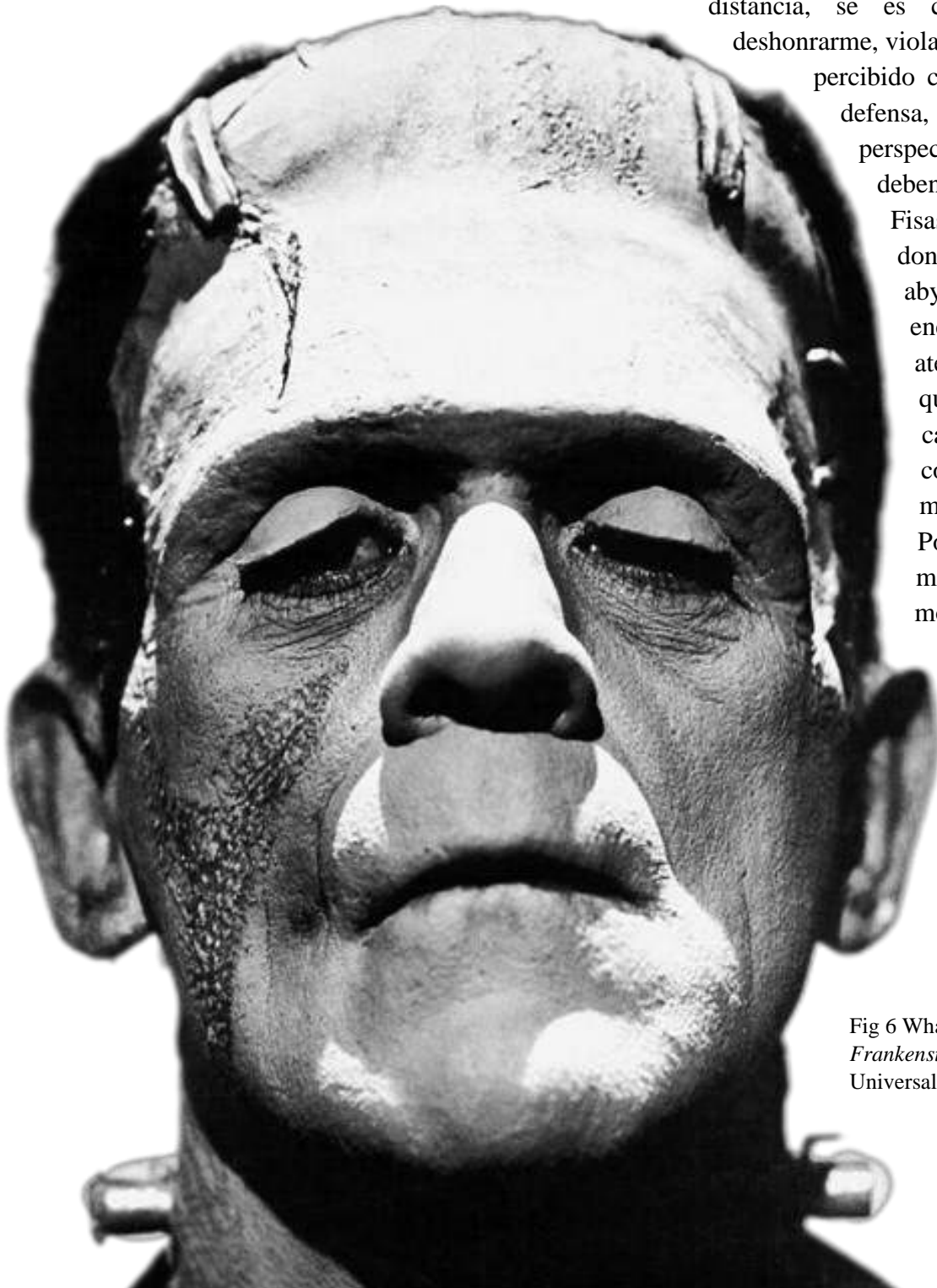


Fig 6 Whale, J (1931).
Frankenstein .
Universal Pictures

2.2 *Cuerpa monstifera*

“Yo, monstruo de
mi deseo,
carne de cada una
de mis pinceladas,
lienzo azul de mi
cuerpo,
pintora de mi
andar,
no quiero más
títulos que cargar,
no quiero más
cargos ni casilleros
donde encajar,
ni el nombre justo
que me reserve
ninguna ciencia.”

Shock,S.(2012).Reivindic
o mi derecho a ser un
monstruo. La nación.



Fig 7

Queridx Interlocutor, prefiero emplear este término sobre el de lector, debido a que, tengo la esperanza de que, mientras usted avanza en la lectura, me está interpelando. Me genera ilusión que se esté imaginando cómo es el cuerpo del ser monstruoso con el que está conversando. Para ser honesta, no tengo una anatomía definida, pero estoy en la búsqueda de materializarla. Durante este proceso, se hizo evidente que, al igual que ocurre con la palabra "humano", para mí la palabra "monstruo" tiene implícitamente una connotación masculina. Esto puede deberse a la tendencia de lo masculino a monopolizar y consumir los conceptos que forman parte de la cultura. Incluso puede que, por momentos, usted se haya olvidado o no se haya percatado de que el ser que le escribe es un ente femenino. Puede que sea culpa de mi redacción. Si ese es el caso, para enmendar mi error, y volviendo a la idea de que lo que no se nombra no existe, reafirmo mi existencia como una monstrua. Y, desde esta presencia, planteo mi construcción. Espero que le cause conflicto el cambio que provoca una línea vertical adyacente a un círculo, porque, como se evidenciará a continuación, lo transforma todo.

Si soy honesta, en este punto estoy perdida de cómo concretar mi cuerpo, así que, como cualquier buena hija del siglo XXI, busqué en internet. Inicié por YouTube, y los resultados

que arrojaron fueron tres: el primero, una canción del grupo musical Nos llamamos; el segundo, un canal de crítica y análisis de películas de terror titulado *La monstrua*, cuya foto de perfil pertenece a la pintura homónima de Juan Carreño



Fig 8: pintura, Carreño de Miranda, J. (1680). *La monstrua*. Museo del Prado.

de Miranda en el retrato de Eugenia Martínez Vallejo, una mujer que perteneció a la corte infantil real como bufón debido a su obesidad. Cabe recalcar que este retrato fue hecho en la infancia de Eugenia, y existen dos versiones: una en la que lleva un vestido rojo y otra en la que está desnuda, con una hoja cubriendo la parte genital. La tercera fue una canción de Arca, del álbum @@@@, una artista no binaria conocida por su música y visuales experimentales que abordan la experiencia queer, la identidad, lo transhumano y la tecnología. Esta red social,

me aportó conceptos, reflexiones y sonidos, pero necesitaba imágenes concretas. Así que llegué a Google, y, aparte de la pintura anteriormente mencionada, solo encontraba que me corregía la palabra a monstruo.

Como última opción, recurrí a Pinterest, mi banco de imágenes predilecto. Me resigné a poner en el buscador la palabra monstruo, sabiendo que, si escribía monstrua, no arrojaría resultados. Las representaciones que encontré eran muy variadas en cuanto a sus formas y emociones. Había figuras humanoides, animales,

sin extremidades, con múltiples extremidades, delgadas, pequeñas, grandes, robustas, lampiñas, peludas, canónicamente feas, algunas guapas, tiernas, con dientes filosos, sin rostro o con más de uno. Las representaciones de sus cuerpos eran diversas. Además, se podía sentir la emoción que cada monstruo experimentaba, como miedo, tristeza, enfado, asco, sorpresa, curiosidad, culpa y felicidad. Sin embargo, en esa infinidad de cuerpos, no era común encontrar uno femenino. La gran mayoría de estas imágenes hacían referencia a un cuerpo masculino. Por ello, decidí buscar monstruos femeninos, y las imágenes que aparecían eran sumamente contrastantes, ya que los cuerpos no mostraban una gran variedad. Las representaciones que arrojaba la búsqueda estaban ligadas a lo antropomórfico, eran sumamente hegemónicas y sobresexualizadas. En comparación con los monstruos masculinos, era más difícil saber qué emoción transmitían. En otras palabras, no era importante lo que sentían, sino cómo lucían. Incluso, a pesar de ser figuras femeninas, no sentía que pudiera alcanzar los estándares que reflejaban esos cuerpos. Y ahí entendí que, ni siendo una monstrua, tengo derecho a ser fea ni a expresar mi sentir.

Para hacer este contraste más explícito, miremos el manga *One Punch Man*, creado por ONE, aclaro que me refiero a la versión manga ilustrada por Yusuke Murata y no a la versión webcomic⁴ dibujada por ONE. La técnica de dibujo de Murata es excelente, tanto así que hay paneles del manga que son imposibles de

animar en su versión anime, debido a la dedicación y el detalle. Murata es un creador gráfico de personajes increíbles en el manga; en su trabajo se puede ver cómo logra hacer diferentes tipos de corporalidades para los villanos y Kaijin² que aparecen en la trama, los cuales, solo desde su diseño, logran tener una identidad única. Sin embargo, esto solo ocurre con los personajes masculinos. Para ejemplificar esto, comparemos cuatro personajes Kaijin según su diseño en el manga: Mosquito Queen, Do-S, Carabante y Orochi.

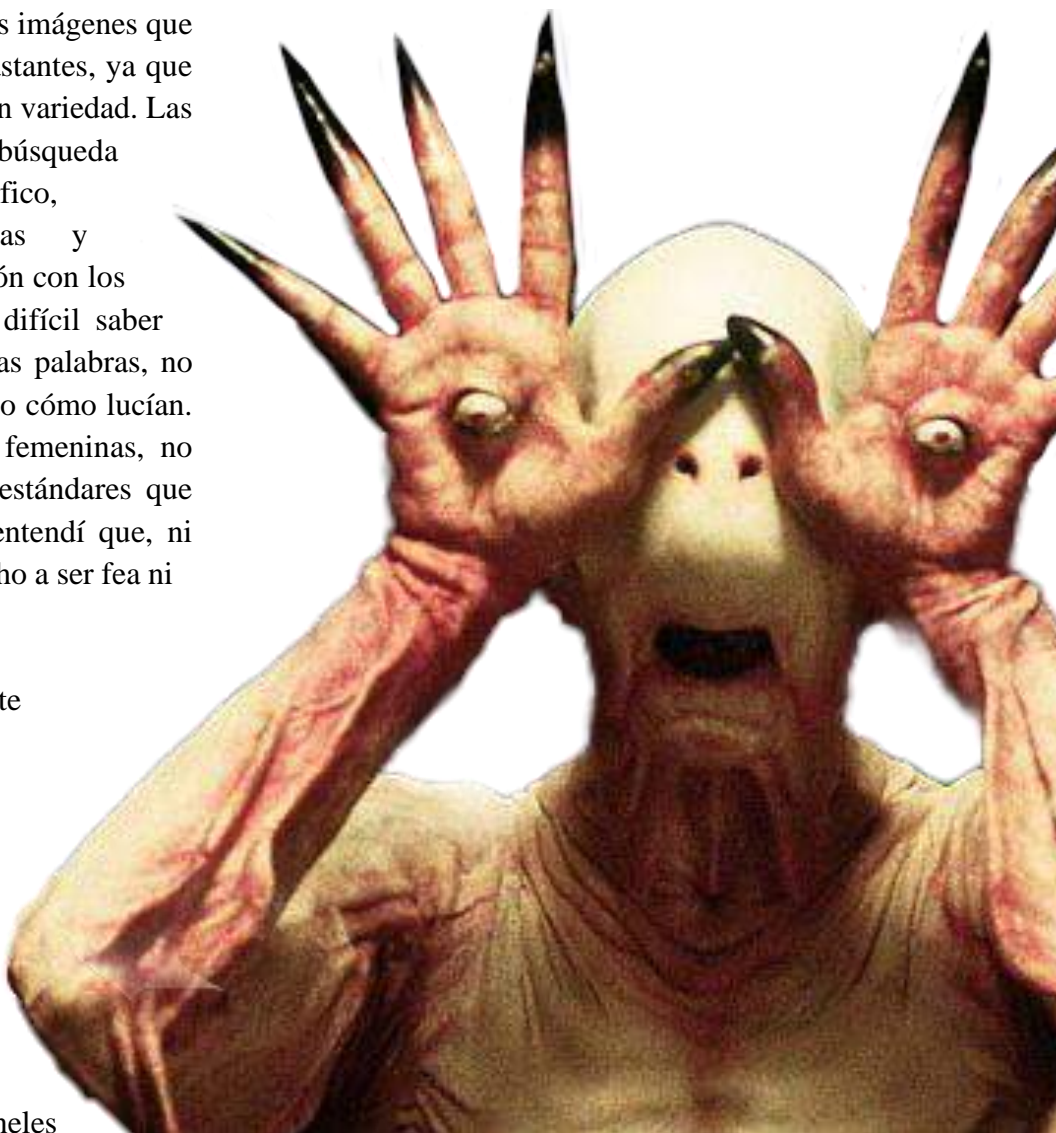


Fig 9: Película, Del Toro, G. (2006). *El laberinto del fauno*. Warner Bros. Pictures.



Fig 10: *Mosquito Queen*. One & Murata, Y. (2012). *One Punch Man*. Shueisha.cap 5



Fig 11: *Do-S*. One & Murata, Y. (2012). *One Punch Man*. Shueisha.cap 88



Fig 12: *Carabante*. One & Murata, Y. (2012). *One Punch Man*. Shueisha. Cap 2



Fig13: *Orochi*. One & Murata, Y. (2012). *One Punch Man*. Shueisha. Cap115

Los cuatro personajes son entes monstruosos que tienen rasgos antropomórficos. Sin embargo, los personajes femeninos, como Mosquito Queen y Do-S, están más apegadas a una figura humanoide, mientras que los personajes masculinos se alejan con más libertad de una representación antropomórfica. La diferencia en la representación morfológica entre Carabante y Orochi es gigantesca. Mientras que Carabante es un ser con un torso que se asemeja el de un cangrejo y piernas a las de un humano, cuya composición corpórea da la sensación una superioridad en cuanto a un humano, por otro lado, Orochi no tiene una corporalidad que pueda asemejarse a la de un animal en específico; es una criatura monstruosa cuyo único rasgo que nos da una pista sobre él son sus brazos semejantes a los humanos. Es un ser titánico cuya imponencia en la escena es monumental en comparación con un ser humano. Ambos son Kaijin, pero solo con ver sus diseños podemos notar que son sumamente diferentes entre sí. Podemos intuir que, aunque Carabante tiene una corporalidad grande y fuerte, Orochi tiene infinitamente más poder y tamaño.

Sin embargo, cuando hacemos esta misma comparación con Do-S y Mosquito Queen, el diseño anatómico de sus personajes es muy similar en cuanto al torso y las piernas. La diferencia es que Mosquito Queen tiene algunas extremidades de insecto. También, solo viendo las imágenes, me sería difícil inferir con exactitud cuál de las dos es la más poderosa, en contraste con Orochi, donde no quedaba duda de que tenía una infinita superioridad de poder sobre Carabante. Este contraste en el diseño de personajes fue lo que más se vio durante mi búsqueda de cuerpos monstruosos. Fue un proceso frustrante debido a lo poco frecuente que se encontraba cuerpos que no fueran

hegemónicos, que tuvieran identidades propias y palpables, que solo con el diseño del personaje nos dieran alguna idea de su identidad más allá de una representación sexualizada.

Me gustaría aclarar que sí existe una monstrea popular en el ámbito del cine, ella es una especie de luz de esperanza en esta búsqueda, puesto que no se adapta a la dinámica de hipersexualización del cuerpo femenino, y esa es la Xenomorfo, creado por Ridley Scott (1979) para la película *Alien: El octavo pasajero*, distribuida por 20th Century Fox. Los creadores de la historia, Dan O'Bannon y Ronald Shusett, trabajaron junto a H.R. Giger para darle forma al Xenomorfo, el cual tiene sus orígenes en *Necronom IV* (1976), una ilustración de Giger previa al proyecto. El Xenomorfo nace del pecho de Kane, un tripulante de la nave que, al abordar un planeta desconocido, es atacado por un alien, una de las fases del Xenomorfo, que se adhiere a su cara e introduce un embrión en su interior. Posteriormente, el embrión eclosiona violentamente del torso del huésped, matando a Kane.

En el documental *Alien Evolution* (2001), dirigido por Andrew Abbott y Russell Leven, Ridley Scott define su film como “una película sobre violación extraterrestre entre especies” (min. 07:24). Es una premisa conocida, en la que un ente monstruoso, usualmente masculino, acecha a una mujer con intenciones sexuales, algo que vemos en películas como *Nosferatu* (1922), *La criatura de la laguna negra* (1954) y *The Invisible Man* (1933). Sin embargo, en *Alien* es diferente, debido a que, la víctima de estos abusos es un hombre, y el ente monstruoso que los ejecuta es femenino. En el mismo documental mencionado, Dan O'Bannon comenta: “Quería



Fig 14: Ilustración. Giger, H. R. (1976). *Necronom IV* [Pintura]. Museo H. R.

incomodar al público masculino, no quería que pudieran sentarse tranquilos” (min. 18:35). Esto es algo atípico en las figuras del cine de terror, donde, como veremos páginas más adelante, tanto hombres como mujeres son víctimas de maltratos y violencia en este tipo de películas. Sin embargo, a los cuerpos femeninos son a los que se les suele ejercer la violencia sexual.

A pesar del rayo de esperanza que representa la Xenomorfo, me sigue resultando difícil identificarme con su monstruosidad, ya que, nacemos de experiencias distintas. Para la creación de la Xenomorfo, H.R. Giger utiliza formas fálicas para conformar su figura, y para consolidar dicho universo se usaron un montón de referencias sexuales, lo cual admiro, ya que crean algo alienígena, una otredad, a partir de algo propio: el cuerpo. Para ello, toman las partes

que se consideran íntimas y privadas. Desde ahí, se crea un universo monstruoso, donde, como lo comenta el director Ridley Scott, el objetivo no es solo mostrar al monstruo que devora gente, sino llevar el concepto a su punto más abyecto. Convirtiendo ese miedo en algo atractivo. Y aunque sigue siendo un cuerpo que hiere otro cuerpo en un ejercicio de poder, la forma en que se plantea esa relación de poder es innovadora. Sin embargo, no siento que su identidad monstruosa tenga la misma raíz que la mía así que continuaré con mi búsqueda.

Estoy empezando a entender que resulta frustrante la dificultad de encontrar una representación que mimetice mi feminidad mucho más que mi monstruosidad. Debido a estar sometida al sistema patriarcal, el cuerpo

femenino se convierte en objeto, en algo que se puede mercantilizar para satisfacer un deseo, ya sea sexual, económico o emocional. Esto me transmite el mensaje de que mi existencia solo es válida desde una artificialidad creada para la satisfacción de un ente externo. Por ello, mi ser monstruo y mi ser femenino confluyen en la anormalidad; ambas son categorizadas en lo abyecto, ya que lo femenino entra en contraposición con lo masculino patriarcal, y al ser el patriarcado lo hegemónico, lo que no encaja en esa categoría es posicionado como inferior o segregado. Este punto lo aborda bell hooks en *El deseo de cambiar: hombres, masculinidad y amor* (1996). En el capítulo *Comprender el patriarcado*, la autora habla de la dominación patriarcal de los seres, posicionándola dentro de un sistema de autoridad que favorece al hombre blanco, heterosexual e imperialista. Dicho sistema se consolida en el sometimiento de los cuerpos a través de roles de género rígidos y el poder. Parte de esa supremacía se basa en el sometimiento repulsivo de las vidas que considera inferiores, como: animales, plantas, disidencias sexuales, de género, mujeres, personas no pertenecientes al norte global, hombres que no se adapten al rol impuesto; en otras palabras, la mayoría de la existencia en el globo terráqueo.

En este sistema de opresiones en el que intento dar a luz mi abyecta cuerpa, entiendo que la dificultad que tengo al concretar un parto se debe a que, como menciona bell hooks, el poder del patriarcado se centra en el control de los cuerpos. Por ello, al quitarme el derecho de representación, se ejerce un mandato sobre mí, mandato que intento revocar. Me resulta curioso cómo, bajo ese sistema, lo que se desea dominar obedece a lo que se desconoce. Lo desconocido,

como no es novedad, se otrifica. Por ello, cuando se quiere deslegitimar e insultar a una mujer, se le separa de lo humano para acercarla a la animalidad. Se busca ofender con palabras como zorra, perra o gata, con la finalidad de quitar validez al cuerpo femenino, todo esto desde características que cuestionan su sexualidad. Por otro lado, cuando lo masculino se asocia a lo animal, se hace con el fin de resaltar virilidad, fuerza y dominancia. Sin embargo, como muchas reivindicaciones, estas parten de apropiarse de lo que fue usado para su segregación. Por ello, decido abrazar mi animalidad. Al fin y al cabo, lo que no se le olvida al antropocentrismo es que el *Homo sapiens sapiens* pertenece al reino animal.

Desde mi animalidad, estoy ligada al miedo, debido a que soy un ente que fue otrificado para generar este sentir, pero también porque tengo miedo, el cual nace desde una percepción de peligro, lo que genera un desequilibrio y un sentimiento de vulnerabilidad. El miedo es esencial para la subsistencia, pero también tiene un carácter catártico, lo cual veo desde el ocio. El que más me evoca es el cine de terror. Según Sanguino (2018), en el cine de terror, las mujeres tienen el 53% de tiempo en pantalla y el 47% de los diálogos, lo que convierte al terror en el género del séptimo arte en el que las mujeres tienen más roles protagónicos. Sin embargo, esto se debe a que la representación de las mujeres ha estado históricamente ligada a un rol de víctima ante un asesino, demonio, fantasma, alienígena, entre otros.

Me resulta conflictivo cómo las mujeres en el cine de terror suelen ser vistas desde un rol de víctima. Sin embargo, esto también refleja las dinámicas de violencia y los peligros a los que estamos expuestas las personas que habitamos la

feminidad. Esto se evidencia en los altos índices de crímenes, asesinatos, violaciones, tráfico de personas y demás delitos que atentan contra nuestras cuerpos en la cotidianidad. La crudeza de estas ficciones no es más que un reflejo de la brutalidad tangible que enfrentamos, recordándonos que la pesadilla no termina con los créditos finales, sino que es nuestra realidad diaria. De la manera en que mi ser monstruoso se ha acercado a este género, principalmente el slasher³, es evidente que estas narrativas, se utiliza como herramienta que perpetúa y normaliza la violencia hacia nuestras cuerpos. El asesino, a pesar de su rol antagonico, de algún modo se idolatra y glorifica, posicionándolo en una situación de poder.

En el trabajo de grado La representación de las mujeres en el cine de terror dirigido por mujeres (Hernández, 2019), de la Universidad Autónoma Metropolitana, se abordan los roles que se le han dado a la mujer en este tipo de obras. Hernández busca reseñar y analizar películas de terror dirigidas por mujeres, explorando cómo éstas han transformado y evolucionado el rol femenino. En su investigación, menciona que lo femenino en el cine de terror está cargado de pesos simbólicos, desde la representación del male gaze⁴. Las mujeres somos portadoras de sentido, pero no se nos da la posibilidad de construir este sentido desde nosotras mismas. De este modo, la mujer aparece para dar materialidad a la fantasía masculina patriarcal, donde es común encontrar estereotipos como: damiselas en peligro, scream queens, final girls, rape revenge girls y villanas.

Las damiselas en peligro es un término que he escuchado recurrentemente, y no solo en el ámbito del cine de terror. Como su nombre lo indica, se refiere a mujeres que se encuentran en

situaciones de riesgo. Obviamente, no es cualquier tipo de mujer, sino una joven hegemónica y occidental, que generalmente necesita ser salvada por un hombre. Su papel se limita a ser la acompañante, no la protagonista. Su existencia se reduce a ser un premio, ya sea para el antagonista o como resultado de las acciones heroicas del galán. Además, se omite una personalidad definida o intereses propios que no estén alineados con la exaltación del rol heroico masculino.

Por otro lado, en estas narrativas es evidente cómo se utiliza el amor romántico como una herramienta de control. De cierto modo, lo que esta categoría nos indica es que las corporalidades femeninas que merecen ser salvadas son aquellas que generan un deseo de atracción romántica, afectiva o sexual hacia el héroe; por el contrario, las mujeres que no cumplen con esta característica son asesinadas o víctimas del antagonista. En mi caso, no quiero ser una damisela en peligro; tal vez sea consecuencia de toda la propaganda capitalista boss bitch de la década pasada, con la que se formaron las primeras capas de mi personalidad durante mi preadolescencia y adolescencia. Pero, siendo realista, las condiciones y peligros de habitar el mundo no me eximen de que alguien intente imponer una superioridad sobre mí para un beneficio propio. Esto puede ir desde un robo hasta un homicidio, y en dichas situaciones queda claro que necesitaría ayuda. Sin embargo, es cruel el mensaje que se transmite con el concepto de damiselas en peligro: es que esta ayuda solo será brindada si cumplo con ciertos parámetros estéticos y de comportamiento.

Las Scream Queens, además de ser la icónica serie que vi en mi adolescencia dirigida

por Ryan Murphy, es una categoría que nace para referirse a las mujeres que, ante una situación de peligro, reaccionan gritando. Similar a las damiselas en peligro, se presentan como seres vulnerables e indefensos frente a la amenaza. La *Scream Queen* que más tengo presente es Casey Becker, interpretada por Drew Barrymore en *Scream*



Fig 15: Casey .Craven, W. (1996). Scream . Dimension Films.

(Craven, 1996). En esta película, Casey Becker está sola en casa cuando recibe una llamada anónima. El misterioso interlocutor inicia una conversación telefónica aparentemente inocente que la somete a un juego de preguntas sobre películas de terror. La situación se intensifica, revelando que su vida está en peligro. La escena muestra cómo el asesino mantiene constantemente una posición de poder sobre Casey. Usualmente, cuando vemos este tipo de escenas, criticamos al personaje que la está viviendo. Desde nuestra posición de privilegio como espectadores, le aconsejamos que huya, tome un cuchillo o emplee diferentes estrategias. Sin embargo, si fuera yo la que estuviera viviendo esa escena, no creo que fuera una tonta por llorar, gritar, esconderme o simplemente no actuar de la manera que se espera. Es evidente que no estaría preparada para un acto como ese, ni tendría por qué estarlo, solo porque alguien random se cree con el poder de ejercer violencia sobre mí.

Es notoria la posición de desventaja en la que se encuentra Casey, la cual se reafirma cuando, en un primer momento, la chica es acechada por algo que la observa y juega cruelmente con ella. En la segunda escena, aunque el asesino Ghostface aparece físicamente frente a Casey, el hecho de que cubra su rostro le otorga cierta protección con el anonimato. En la última parte, hay una clara desventaja física entre ambos; la presencia corpórea de Ghostface revela una superioridad en tamaño y fuerza en comparación con la de Casey. En resumen, a pesar de sus intentos de huir y defenderse, la situación está planteada como si ella fuera la presa

perfecta. La representación de esta escena sugiere que la violencia hacia la mujer es percibida como atractiva y deleitable desde la perspectiva masculina del asesino. Esto se hace evidente, ya que durante la escena descrita ocurren dos asesinatos: el de Casey y el de su novio. Mientras que la muerte de la chica se desarrolla en un ambiente que se va intensificando en tensiones a través de las interacciones con el asesino, lo cual culmina con su homicidio, el de su novio solo sirve como una excusa para intensificar los sentimientos. Desde el punto de vista de Casey, la muerte de su novio potencia el miedo e incertidumbre ante la situación que está viviendo. En cambio, para Ghostface, representa el placer derivado que reafirma su posición de poder respecto a Casey. Es decir, el asesinato del cuerpo masculino busca remarcar la dominancia que se quiere ejercer sobre el cuerpo femenino.

Las final girls son aquellas que se enfrentan al asesino por sí mismas. Este concepto es atribuido a Carol J. Clover en su libro *Men, Women, and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (1992). En esta categoría, ellas son sus propias salvadoras. Este arquetipo trae consigo un fundamento moralista, ya que la representación de estas mujeres se basa en que no son como las otras con las que comparten pantalla. Generalmente, tienden a ser virginales, no están interesadas en el consumo de drogas o alcohol, y, de manera implícita, refuerzan los valores conservadores cristianos. De cierto modo, se plantea que solo ellas son capaces de enfrentar la muerte y salir victoriosas. Además, suelen tener una

personalidad inocente pero muy inteligente, junto con pasados trágicos. Desde la posición del espectador, es el personaje con el cual más empatizamos; su enfrentamiento con el asesino se convierte en el nuestro, y nos vemos reflejados en ellas.

Continuando con la película *Scream* (1996), también encontramos un ejemplo de final

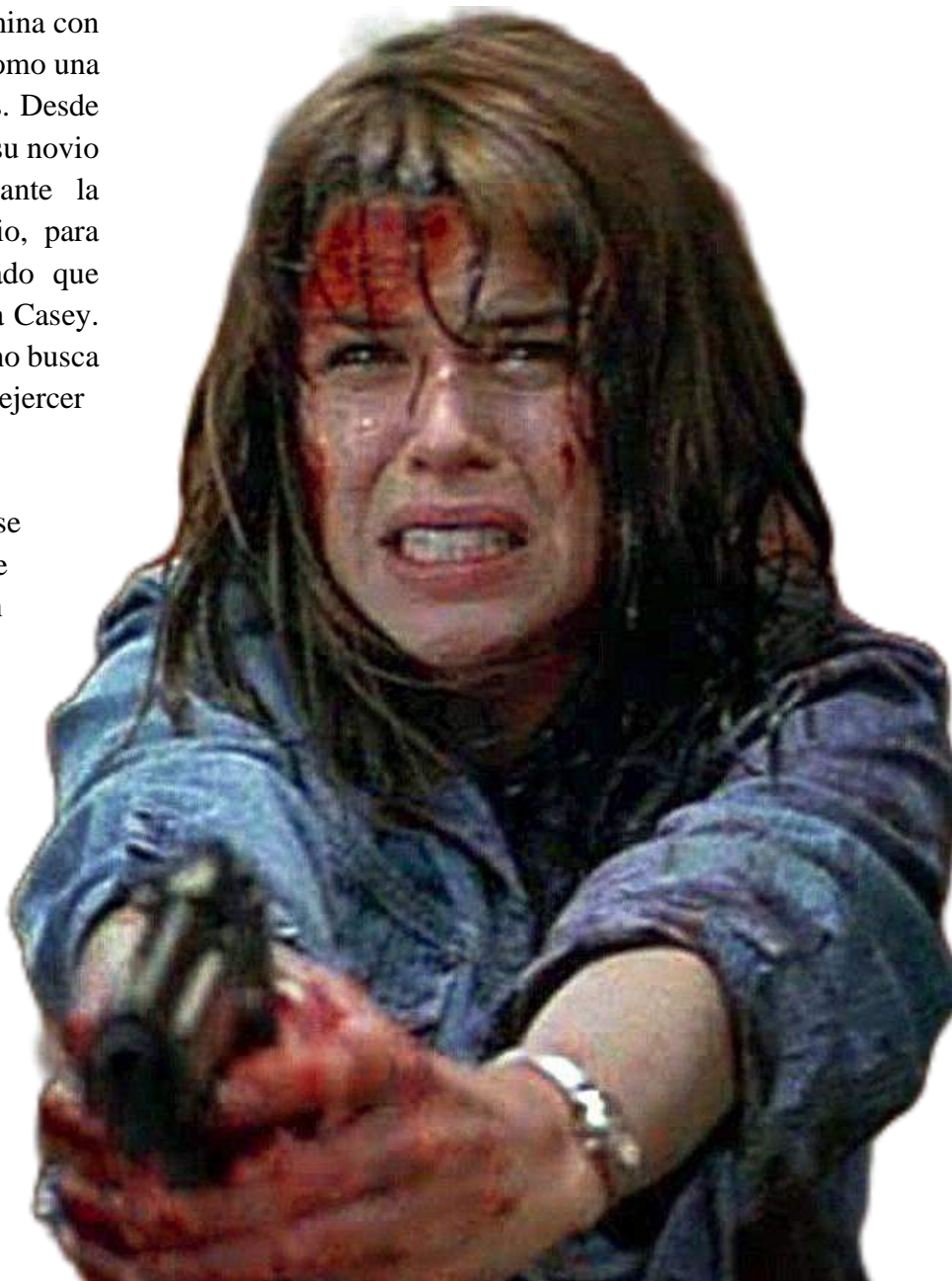


Fig 16: Sidney. Craven, W. (1996). Scream . Dimension Films.

girl, la protagonista Sidney Prescott, interpretada por Neve Campbell. A pesar de ser acechada por Ghostface, logra anteponerse a esa dinámica de poder impuesta por los asesinos, ya que entiende las dinámicas de ese entorno y sabe cómo camuflarse y defenderse. Sin embargo, aunque las final girls se salvan a sí mismas, a diferencia de los héroes, su victoria no es completa; no se ve como un acto de honor, sino más bien como una acción de supervivencia frente al entorno. Aunque con los años este arquetipo de final girl ha ido mutando, hasta el punto de que ya no es necesario que cargue con el estándar moral-religioso del siglo pasado, de cierto modo sigue adaptándose a los estándares morales de las generaciones actuales.

La rape revenge girl es, para ser honesta, la categoría que más me ha marcado, incluso antes de comenzar a ver este tipo de películas. Desde que somos niñas, nos hablan de los peligros del mundo, narrándonos diferentes historias reales que le sucedieron a personas simplemente por el hecho de salir a la calle: secuestros, abusos, explotación sexual, asesinatos, entre otros. En la mayoría de estos casos, se deja en claro una impunidad hacia los agentes violentadores, ya sean bandas criminales, personas comunes, familiares, redes de tráfico, o incluso los mismos policías y estamentos de poder que se suponen deben garantizar el bienestar de la población. Desde mi experiencia como mujer en el mundo, ver películas de rape

revenge se aleja de ser una experiencia ficcional que termina al finalizar el film, y se acerca más a un miedo cotidiano que ni siquiera se calma al estar en casa, sintiéndome a salvo. La rape revenge girl, es un derivado de las películas Rape and Revenge, en la cual una mujer es abusada sexualmente y en ocasiones asesinada, estas escenas de violación son representada de manera explícita y cruel. En la cual es notorio como la

violación funciona como herramienta de control y dominancia sobre el cuerpo femenino. Al igual que las damiselas en peligro, aquí también está presente una figura masculina audaz, ya sea familiar o vínculo afectivo, que más que representar el rol del héroe encarna el rol de vengador. Se

puede decir que se usa la violencia hacia el cuerpo femenino, como detonante y justificación de los acontecimientos violentos que traen después el largometraje. De este subgénero nacen las rape revenge girls las cuales son ellas mismas las que toman el rumbo de su venganza, los actos que ellas cometen son grotescos, pero como espectador los justificamos debido a la empatía por su dolor y puesto que otra forma de castigo o restauración se muestra inviable. Una sensación que me evoca de estas narrativas es que a lo femenino sólo se le permite transitar la fuerza, ira y violencia después de ser violentadas puesto que



Fig 17: Película. *Ferrara, A. (1981). Ms. 45. Navaron Films.*

solo así se justifica y entiende nuestro enojo y dolor.

Por último, las villanas femeninas, aunque dentro de esta categoría se encuentran diferentes formas de representación, encarnan una transgresión de las normas adjudicadas a la moralidad femenina, tales como ser maternas, cuidadoras, conciliadoras y calmadas, entre otras. Las villanas femeninas son aquellas que se encuentran en una posición de poder y utilizan ese poder para ejercer violencia. Este concepto está estrechamente ligado a la figura de la femme fatale. Martínez Miranda (2020) aborda esta figura en su trabajo de grado Análisis de la femme fatale desde una perspectiva de género, donde explica que la mujer fatal representa el miedo al poder femenino como una amenaza a la hegemonía patriarcal. Por ello, se le demoniza: al tener control sobre su sexualidad, ingresos económicos y metas, se desvincula del control patriarcal sobre su cuerpo. Por ello el sistema patriarcal sataniza ese control que ellas tienen sobre sí mismas, con el fin de remarcar el poder que este sistema paternalista sataniza la mujer empoderada, reforzando narrativas que la presentan como una amenaza o un peligro social. Con el fin de justificar la necesidad de controlar y limitar su libertad, asegurando que las estructuras de poder sigan intactas. En este sentido, las villanas femeninas no solo representan figuras de oposición dentro de la ficción, sino que también reflejan los temores y tensiones reales en torno a la emancipación femenina en la sociedad.

En todas las categorías de estereotipos relacionados

Fig 18, Película *Signorelli, J. . (1988). Elvira: Mistress of the Dark. New World Pictures.*



con la representación femenina, se observa cómo las narrativas reflejan el control sobre las cuerpos de las mujeres. Esto se manifiesta tanto en situaciones explícitas y grotescas, como asesinatos y violaciones, como en la imposición de estándares estéticos hegemónicos en la pantalla. El comportamiento y la expresión corporal deben ajustarse a ciertos parámetros que determinan su valía moral, lo que a su vez condiciona su supervivencia dentro de la historia. Aquellas que poseen poder sobre sus propias acciones deben justificar su uso, y si dicha justificación no es considerada válida, se les asigna un rol antagónico. En resumen, las representaciones femeninas suelen reducirse a dos categorías: víctimas o villanas, determinadas únicamente por la cantidad de poder que poseen. Ahí es donde entro yo, la Monstrua. De cierto modo, he sido utilizada para encarnar todos estos estereotipos, pero lo que ellos no saben es que, con ello, se me ha otorgado la libertad de moverme en los límites de lo abyecto.

Antes de continuar con el siguiente punto a tratar, me gustaría aclarar que cuando utilizo frases como “la violencia hacia la mujer es percibida como atractiva y deleitable desde la perspectiva masculina del asesino”, mi intención es exponer una violencia que recae sobre una cuerpo femenina y es perpetrada por otro cuerpo que tiene poder sobre ella, en estos casos, un cuerpo masculino. Mi objetivo es analizar los personajes, arquetipos o escenas, no emitir un juicio de valor ni generalizar sobre los hombres y las mujeres, presentándolos como violentadores y víctimas. No me interesa transmitir el mensaje de que los hombres son perpetradores de violencia por el hecho de ser figuras masculinas de poder. Más bien, intento analizar cómo los asesinos, fantasmas o entidades monstruosas

representadas en este género audiovisual son, en su mayoría, figuras masculinas que utilizan este ejercicio de poder para violentar de manera física, psicológica y sexual a las cuerpos femeninas.

"In my life
Why do I smile
At people who I'd much rather
kick in the eye?"
The smith. (1984) Heaven knows
I'm miserable now. Rough Trade
Records.

En este punto me gustaría profundizar en el componente de la ira femenina, el cual tocamos un poco cuando hablamos del subgénero rape revenge girl y la posibilidad de transitar este sentimiento. Al respecto, Chemaly (2019), en su libro *Enfurecidas: Reivindicar el poder de la ira femenina*, en el capítulo *El enfado en las niñas*, explica cómo las dinámicas de crianza y el entorno social están diseñados para que a las niñas no se les permita experimentar la ira de la misma manera que a los niños. Mientras que lo femenino suele asociarse con sumisión, fragilidad y sensibilidad, lo masculino se tiende relaciona con dominancia, fortaleza y racionalidad. A partir de estas asociaciones, se determinan las emociones que se consideran aceptables para cada género: en el caso de lo femenino, se permite con mayor facilidad la expresión de la tristeza, mientras que, en lo masculino, la ira es la emoción predominante. Esto resulta problemático, ya que en ambos casos se limita la posibilidad de experimentar y expresar plenamente el amplio espectro de emociones inherentes a la experiencia humana.

Por mi parte, creo que la ira y la tristeza son emociones similares, un mismo

acontecimiento puede evocar ambos sentimientos en una misma persona, puesto que estas se generan de una sensación de malestar, ya sea dirigido hacia uno mismo o hacia un agente externo. Existen diversas formas en las que estas emociones pueden manifestarse; estereotípicamente, la tristeza se asocia con el llanto, mientras que la ira suele expresarse a través de gritos o conductas relacionadas con la violencia. Según Chemaly (2019), la ira no necesariamente tiene que ser destructiva. Su asociación con la agresividad es más bien un producto del sistema patriarcal, en el que, al ser una de las pocas emociones socialmente permitidas para lo masculino, debe expresarse de una manera que reafirme la dominación. Sin embargo, la ira, más que ser violenta, posee un factor de transformación, ya que implica una acción que busca responder a la causa del malestar y, en cierto modo, cambiar esa sensación de desazón. En contraste, la tristeza está ligada a la aceptación de dicho malestar. Cabe señalar que Chemaly (2019) no insinúa que una emoción sea mejor que la otra; ambas son necesarias para la vida. No todo puede cambiarse, pero tampoco es necesario aceptar todo sin cuestionamiento. Por ello, resulta preocupante que, en muchos espacios, a lo femenino no se le permita transitar libremente la ira o se limite su expresión, enviando así el mensaje de que las mujeres están destinadas a aceptar sin reproche los malestares del mundo.

Es común que debamos disfrazar nuestra ira como tristeza. Pienso en todos los momentos en los que he estado furiosa, en las veces que lloré de rabia, en aquellas ocasiones en las que, a pesar de estar enojada, no expresé mi sentir. En algunos casos, por miedo a despertar el enfado en otra persona y a las posibles consecuencias de su

reacción sobre mí. En todos estos intentos por ahogar mi ira, estaba presente el deseo de no incomodar, porque la ira femenina resulta incómoda y, por ello, se silencia. Entre las múltiples estrategias utilizadas para encubrir la ira femenina, se encuentra su patologización, como sucede con la denominada histeria. El término proviene de la palabra griega *hysteron*, que significa útero. Históricamente, no existían síntomas específicos para diagnosticar la histeria: una mujer podía presentar anemia, taquicardia o simplemente estar enojada por algo y ser etiquetada como histérica únicamente por el hecho de tener útero. Cómicamente, debido a la ineficacia del modelo médico paternalista de la época (y actual), surgieron dispositivos como los vibradores, originalmente utilizados como tratamiento para esta supuesta condición.

Actualmente, la histeria no es considerada una enfermedad; sin embargo, su influencia persiste en la cultura. Un ejemplo de ello es la tendencia a deslegitimar nuestras emociones y reclamos mediante la atribución de nuestras inconformidades a factores biológicos y hormonales. Frases como "es que está en sus días", que aluden al ciclo menstrual, son utilizadas como excusa para invalidar nuestros sentimientos y reacciones. En el ámbito médico, la carga que recae sobre nuestros úteros sigue siendo evidente en el uso de métodos anticonceptivos. A pesar de que las mujeres sólo somos fértiles unos pocos días al mes, la mayoría de los anticonceptivos disponibles afectan exclusivamente nuestras cuerpos y pueden tener efectos secundarios contraproducentes. En contraste, los hombres son fértiles todos los días, pero la responsabilidad de la anticoncepción sigue recayendo predominantemente en las mujeres.

"Cuando se nos enseña que nuestra ira es indeseada, egoísta, impotente y desagradable, aprendemos que somos indeseadas egoístas y desagradables" pág 53

Nos tachan de emocionales, pero desde pequeñas somos criadas bajo un estricto proceso de autorregulación de nuestra expresión. Frases como "no grite, que no está en una plaza", "siéntese bien", "cierre las piernas" reafirman cómo se limita nuestra forma de manifestarnos, donde lo importante no es cómo nos sentimos, sino cómo somos percibidas. Por ello, no se nos cría para desarrollar conciencia sobre nuestras propias emociones, sino para priorizar las de los demás. Al estar asignadas al rol de cuidadoras, debemos ser empáticas, sensibles y comprensivas con el mundo, incluso cuando este no lo es con nosotras. Dentro de estos procesos de autorregulación, se nos obliga a mantener la compostura, lo que en realidad no es más que una fachada de bienestar. Nos venden esta idea como una forma de defensa ante la adversidad, diciéndonos que, aunque nuestra vida se esté desmoronando, debemos permanecer divinas e inmaculadas "Una reina no agacha la cabeza porque se le cae la corona". Sin embargo, esto es una farsa. Lo que realmente se busca es ocultar nuestra ira, inconformidad, enojo y decepción, porque la manifestación de nuestros sentimientos incomoda: pone en evidencia el elefante en la habitación. En todas las ocasiones en las que mi cuerpo ha expresado enojo, he recibido frases como "no haga mala cara" o "sonría, que así se ve más bonita". Esto demuestra que no hay un interés en conocer o validar el motivo de mi sentir, sino únicamente en silenciarlo para que no moleste ni incomode.

Nos suele parecer molesto el llanto de un bebé, al nacer lo primero que se le induce es a

llorar, como muestra de su respiración, como símbolo de su vida. Su existencia en este mundo se manifiesta en el llanto. En mi nuevo dar a luz como monstrea, no he podido concretar una forma física, pero sí está ocurriendo un parto en el cual renazco. Al igual que la primera vez que vine a este mundo, estoy llorando. No por necesidad de demostrar un funcionamiento pulmonar, sino con el impulso palpitante de la ira. Esta ira viene acompañada de lágrimas, mocos, de una cuerpo temblorosa, de un tartamudeo al hablar, pero que no deja de contar lo que siente. Es una ira que todavía no sabe nadar y, por eso, se ahoga en un vaso de agua o incluso naufraga en sus alebrestados jugos gástricos, que en ocasiones le generan llagas en el estómago. Es una ira asustadiza, que a veces se camufla en una mueca o en una respiración profunda, pero que ya no responderá con un nada a preguntas como ¿qué tienes? por miedo a parecer exagerada. Si bien esta ira está acompañada de empatía, cabe recalcar que dicha empatía, también aplica conmigo misma.

Soy una monstrea quejumbrosa, gritona, amorosa, fastidiosa, mal mirada, emocional, exagerada y, para completar, llorona. Presumo de ello como forma de reivindicación. Pero ahora tengo que llenar hojas de vida, buscar trabajo y así conseguir dinero para pagar el arriendo, el mercado, los pasajes, el seguro de salud, las salidas a chismear con mis amigxs, la comida de los perros, el veterinario por si se enferman mis hijxs cuadrúpedos, los recibos del gas, la luz, el agua y el internet. También para comprar algún que otro estrene que me haga sentir bonita, un nuevo delineador, rubor o esmalte por si se me acaba. Además, debo tener inteligencia financiera, porque hay que ser responsable: ahorrar para el futuro, salir del país, comprar

vivienda propia y, de paso, hacer la maestría. Y no se me puede olvidar ir al gimnasio o pagar clases de zumba para mantener activa mi cuerpo. También tengo que estar en terapia psicológica para entender y sanar las heridas que seres queridos y de mierda le hicieron a mi corazón. Pero no puedo dejar de lado mi vida amorosa, así que debo hacer tiempo y ganas para conocer a alguien.

¿Por dónde empiezo?

Notas de autora

1. webcómic: Cómicos hechos para ser leídos en dispositivos digitales como celulares o tabletas. A diferencia de los cómics impresos, no suelen tener paginación, ya que están diseñados para leerse en un formato vertical, donde la lectura se realiza deslizando la pantalla.

2. Kaijin: Palabra japonesa que se usa para referirse a personas monstruosas o misteriosas. Se forma a partir de los kanjis "kai" (怪), que significa extraño o monstruoso, y "jin" (人), que significa persona.

3. slasher: Es un subgénero del terror que se caracteriza por tener un antagonista asesino, cuya identidad suele ser secreta, y que aniquila a sus víctimas utilizando armas blancas.

4. Male gaze: Término generado por la teórica británica Laura Mulvey en su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), en el cual analiza cómo, en el cine, las mujeres son concebidas como objetos de deseo sexual desde lo visual. En la actualidad, gracias a

plataformas como TikTok, el término se ha popularizado para hablar de la forma en que las mujeres son representadas desde una perspectiva visual y narrativa que responde a los deseos, intereses y fantasías masculina heterosexual.

2.3 *Berrinche de Adulta*

"Wild women don't
get the blues

But I find that

Lately, I've been
crying like a tall
child"

Mitski. (2014). First
Love/ Late spring .
En Puberty 2.
Double Double
Whammy..



Fig 19



Queridx interlocutorx:

La escritura de este apartado se ve atravesada por las situaciones de crisis por las que está pasando esta entidad monstruosa que redacta. Ustedes ya se enteraron de que soy una monstrea transitando la adultez, y me gustaría que se adentraran un poco en la situación en la que me encuentro. Como deducirán, al ser esto un trabajo de grado, soy una estudiante universitaria a punto de culminar mi pregrado, lo cual me lleva a circular por diferentes sentires, expectativas y presiones ante mi situación como adulta en la vida, que honestamente me tienen absurdamente agotada. Estoy abrumada de pensar en el futuro laboral, si seré capaz de culminar la carrera, en mi situación económica, en mis sueños, que veo cada vez más lejanos, en los conflictos en mis relaciones, entre otras cosas. En conclusión, mi vida es un desorden, y lo que ustedes van a leer a continuación es mi berrinche ante la adultez en este mundo, todo esto se ve cobijado con en el libro *Vivir una vida feminista* de Sara Ahmed.

Nací en el hospital de Kennedy el 12 de julio del año 2000, signo Cáncer, la menor de tres hermanxs y fruto del cambio de método anticonceptivo de mi mamá, por lo cual mi familia muy amablemente me hizo tenerlo presente, apodándome colada. Mi infancia y adolescencia transcurrieron siendo estrato dos de las localidades de Kennedy, Bosa y Engativá. Las tardes, después del colegio, eran acompañadas por *Barbie*, *La leyenda de Korra*, *Star vs. las fuerzas del mal*, *Victorious*, entre otras. Al ser una menor de edad en la década de

Fig 20: Fotografía de archivo familiar con modificaciones

los 2010, el contenido dirigido a mí correspondía con la intención de promover arquetipos femeninos que se adaptaran al Girl boss, un modelo de feminismo ultracapitalista, donde las mujeres estábamos destinadas al éxito, a ocupar los espacios que nos fueron negados, a derrotar el mal junto a cualquier adversidad, a poder con el mundo y con mucho más. Todo esto me decía que, sin importar las condiciones de vida en las que me encontrara, solo con mi talento, motivación y trabajo duro podría superar cualquier contra-tiempo y alcanzar el éxito, lo cual, en un inicio, podría tomarse como un mensaje positivo para darle a las niñas. Sin embargo, como lo explica Ahmed (2017), en el capítulo *Traer la teoría feminista a casa*, esto solo ofrece la perspectiva de que los problemas estructurales de desigualdad en cuanto al género, la raza y la clase social pueden ser resueltos con la voluntad del sujeto que los está las viviendo. En otras palabras, la responsabilidad de resolver estas injusticias y desigualdades recae sobre las cuerpos que las están oprimidas, y no sobre el sistema inequitativo que las promueve.

Aunque el concepto de mujer exitosa en el mundo capitalista lleva algunas décadas resonando en los medios de consumo, el término se acuñó a Sophia Amoruso con la publicación de su libro *#GIRLBOSS* en 2014, el cual es una

autobiografía sobre cómo ella logró convertirse en millonaria gracias a su empresa Nasty Gal. Fue de las primeras en impulsar las compras por internet, lo que la llevó a ser reconocida en *Forbes* y a tener múltiples proyectos empresariales posteriores. Cuando este concepto de Girl boss estuvo en su clímax, yo era adolescente, no tenía conocimiento de ese

término ni de su significado, pero estaba tan permeada por él que, antes de cumplir 20 años, el concepto que tenía del empoderamiento y el éxito en la vida estaba ligado a mi capacidad para generar riqueza. Sumándole que, como mujer, sentía que debía cumplir con esa expectativa, sin descuidar mi hogar o la posibilidad de construir uno propio. Al estar en un sistema capitalista, este éxito proviene de la explotación, ya sea de una misma o de un tercero. Amoruso es un ejemplo de esto: mientras ella acumulaba riqueza debido a las ventas de su

empresa, las prendas que comerciaba eran productos de fast fashion, manufacturados en países del Tercer Mundo, donde estas dinámicas laborales llevaban a empobrecer más a los trabajadores de esos centros de manufactura.

Es curioso porque, hasta hace muy poco, me familiaricé con el término *Girl Boss*. Sin embargo, ya estaban en mi mente otros términos



Fig 21: video musical, G, K. (2020). Bichota. En KG0516]. Universal Music Latin.

que podrían ser sinónimos o allegados, como *Bichota*, *Queen Bee*, *Lady CEO*, entre otras. El que más resuena en mi contexto es el de *Bichota*, popularizado en 2021 por la cantante Karol G, quien se apropia y resignifica el término bichote, que en Puerto Rico es usado para referirse a un hombre con poder e influencia dentro del mundo del narcotráfico. Karol G reutiliza esta palabra para evocar a una mujer que muestra fortaleza, se enfrenta a la adversidad, tiene el poder y es líder en su entorno. Entiendo que para muchas personas este término les transmite fuerza para superar las dificultades de la vida y, de alguna manera, resulta empoderador para ellas. Sin embargo, ¿qué pasa si no quiero ser una Bichota? En mi caso, el término Bichota me genera más presión que libertad. La Bichota es una mujer que siempre valida su presencia en cada espacio y demuestra su poder. De cierta manera, no hay lugar para la vulnerabilidad o la quietud; ella siempre tiene que demostrar por qué es válida para estar donde está, sumándole el tener que permanecer perpetuamente hermosa y acoplar su cuerpo al estereotipo hegemónico. Lo percibo como una batalla constante. Entiendo lo poderoso que es apropiarse de los espacios y que, según Barbie, "puedo ser lo que quiera ser", pero en este momento solo quiero un descanso y no tener que demostrarle a nadie la validez de mi existencia. Actualmente, se ha visto un declive en la idealización de ese tipo de vida; sin embargo, es curioso cómo han llegado a instaurarse otros modelos que también traen consigo estándares inalcanzables.

Soy nativa digital, y según el estudio que se lea, puedo ser categorizada como *centennial* o *zillennial*. Inevitablemente, gran parte de mis percepciones del mundo provienen de internet, y, de cierto modo, se instauran en mi contexto. Lo

que antes duraba años para entrar en mi mente, como lo fue el concepto de Girl Boss, ahora, debido al hiperconsumo de contenido, se instala en mi cabeza en cuestión de semanas. Gracias a mi algoritmo de TikTok, este último año he conocido conceptos como Mob Wives, Tradwives o mujeres de alto valor. Estas tienen en común relegar a las cuerpas a roles tradicionales de género, donde gran parte de estas dinámicas gira en torno a la institución del matrimonio heterosexual y conservador. Esto se expresa desde la romantización de las labores domésticas hasta la glamourización de este estilo de vida, con comodidades económicas que recaen en la figura de un proveedor generalmente masculino. Aunque la mayoría de estas dinámicas ya existían hace muchos siglos, me resulta intrigante cómo, en menos de una década, el paradigma en cuanto a la productividad femenina ha cambiado. Esto se refleja incluso en mí misma; en ocasiones, yo o las personas de mi círculo expresamos, en forma de broma, el deseo de tener un Sugar Daddy o ser una esposa trofeo. En mi caso, no es que quiera involucrarme en ese tipo de relaciones, sino que, de algún modo, anhelo los beneficios o comodidades que se obtienen de este tipo de vínculos, especialmente en términos económicos. Esta añoranza surge debido a que mi única fuente de información sobre este estilo de vida proviene de las redes sociales, donde lo que se muestra está filtrado, editado y romantizado. Desde esa perspectiva, no se visibilizan las desventajas o violencias que pueden surgir debido a las dinámicas de poder. Aunque soy consciente de que este estilo de vida es irreal, esta situación genera presión y, de algún modo, resentimientos, ya que, al estar tan vigentes en las plataformas que uso, es inevitable compararlo con mi propio estilo de vida.

Aunque el modelo de Girl Boss y el de mujer de alto valor pueden parecer dispares entre sí, ambos obedecen a las dinámicas del capitalismo, ya sea desde el consumo o la productividad. Esto los hace tener puntos en común. En primer lugar, promueven estilos de vida poco realistas o inalcanzables para la mayoría de la población. En segundo lugar, en ambos casos, las labores del hogar recaen en lo femenino, y a su paso, sus discursos arraigan ideales que ayudan a perpetuar las desigualdades de género en la sociedad. En tercer lugar, buscan obtener una posición de comodidad y privilegio en el sistema, lo cual, en la mayoría de los casos, se ve reflejado en el poder adquisitivo, todo desde un enfoque de individualismo en el éxito personal, relegando en muchos casos la importancia de la solidaridad y las luchas sociales. Para mí, está claro que no quiero ser una Tradwife, aunque logré hacer un arroz quemado bastante sabroso. Tampoco me interesa adoptar el rol de una Bichota; lloro y me escondo en mi cama ante la primera dificultad. Entonces, ¿Qué debo hacer con mi vida en esta etapa adulta que estoy comenzando a transitar? En este momento, no puedo escapar del sistema; sigo estando sujeta a las dinámicas de un mundo capitalista y patriarcal. A esto se suma que mi situación emocional y financiera está en la

inmunda. Sin embargo, debo seguir siendo productiva, no solo en términos económicos, sino también académicos. En este punto de mi vida, llega Sara Ahmed con su libro *Vivir una vida feminista*. Ella no me proporciona un manual sobre cómo llevar mi vida ni consejos sobre cómo ascender en la jerarquía social siendo mujer y feminista. Más bien, la considero el sustento teórico que me ayuda a expresar mi berrinche.

En el capítulo de introducción, *Traer la teoría feminista a casa*, Ahmed valida la construcción del conocimiento desde la cotidianidad, en la cual se puede indagar en las problemáticas, sentimientos, afectos, entre otras cosas, y, de cierto modo, buscar remediar los malestares que nos afectan. Porque, al fin y al cabo, la teoría debe ser aplicable a la realidad, y es oportuno que lo sea a la

nuestra: “La teoría se volvía más potente cuando más se acercaba a la piel” (Ahmed, 2017, p. 35). Para poder construir una visión de la adultez que esté acorde a mi lugar en el mundo, necesito hacer explícito cuál es ese lugar. Ahmed aborda el concepto del extraño, donde “algunos cuerpos se vuelven peligrosos y otros se transforman en cuerpos en peligro” (Ahmed, 2017, p. 56). Al igual que Ahmed relata, desde pequeña me enseñaron a no hablar con extraños, a no



Fig 22: video de TikTok. *Smith, N. (2025, febrero 2). video de TikTok. De la cuenta naraazizasmith*

recibirles nada, porque, por su cualidad de extrañeza, se convertían en un potencial peligro. Pero, ¿qué pasa cuando uno es el extraño? Siendo honesta, son contados los espacios en los que he sido percibida como una extraña. Soy consciente de que, por los capítulos anteriores, puede resultar confusa esta afirmación. Soy una mujer cisgénero, blanca mestiza de clase media baja; a pesar de las desigualdades estructurales de nacer en la capital de un país denominado del Tercer Mundo, me considero una persona que ha vivido con múltiples privilegios. A pesar de haber experimentado diversas formas de violencia, muchas otras me eran invisibles porque no estaban dirigidas hacia mí. No he sufrido persecuciones que puedan atentar contra mi integridad debido a mi apariencia o sexualidad, puesto que, de un modo u otro, estas se adaptan a la norma. Desde esta posición, el monstrificarme ha sido un acto que se ha dado desde el privilegio. Es decir, mientras que para otras personas mostrar su monstruosidad puede poner en peligro su vida, en mi caso, es algo más aceptado. Pueden dirigirme comentarios y acciones con el fin de incomodarme, pero en la mayoría de los casos, mi monstruosidad es catalogada como artística, expresiva e incluso tierna, tanto así que puede exponerse en la calle o en este mismo trabajo de grado sin recibir opresiones directas. Se puede decir que soy una monstruosidad privilegiada, pero aun así la crisis sigue vigente en mí, y considero válida manifestarla y hacer berrinche de ello.

A pesar de gozar de ciertos privilegios, que en realidad son derechos, he vivido múltiples complejidades y desmoronamientos. Uno de esos derechos privilegiados fue el poder acceder a la educación. Desde que entré al jardín de infancia, me vendieron el concepto de que ese proceso

educativo me brindaría herramientas para la vida. Ya voy en el último semestre universitario y soy adulta, pero me siento totalmente desarmada para vivir esta adultez. Ahmed usa el término *invasora espacial* para evidenciar los espacios, situaciones y sistemas no diseñados para nosotras, pero que, de igual forma, tenemos que transitar, haciéndonos sentir intrusas. En la adultez, soy una invasora espacial. No es que las etapas anteriores de mi vida hayan sido cómodas o que les guarde cierta nostalgia. De hecho, espero que sea mentira eso de que la infancia es el mejor momento de la vida, porque ser niña fue muy difícil. Era demasiado vulnerable, tenía que enfrentarme al mundo sin ni siquiera entenderlo o poder defenderme, y cuando expresaba algún sentir de denuncia ante cualquier maltrato, mis palabras eran reprimidas o invalidadas. Ahora que lo pienso, la adultez no es tan diferente: sigo siendo profundamente vulnerable. Aunque entiendo un poco más el mundo, igual tengo que enfrentarme a sistemas que me superan y vulneran, sin el derecho de expresar una queja sin que sea cuestionada desde la invalidación.

Una de las preguntas que tanto han girado en mi mente es la de por qué me siento tan incómoda en la adultez, y, de un modo u otro, este desasosiego se amplía a la vida. Me pregunto cuándo he estado cómoda, cuándo he sido bienvenida, dónde no me siento confrontada. Son muy pocos los espacios en los que no me siento una invasora espacial, en los cuales no tengo que estar dando una justificación que valide el por qué estoy ocupando ese espacio. Me pregunto si soy la única. A lo cual Ahmed me responde en el capítulo *Hacerse feminista*, en la primera parte *Enfrentarse al mundo*, donde habla de cómo a lo femenino se nos enseña a relacionarnos con el mundo, se nos forma para ocupar el menor

espacio posible. Por ello, se nos dice: “calladita te ves más bonita”, “síntese como una dama”, “deje de fruncir el ceño, que le van a salir arrugas”. De algún modo, se nos da una conciencia de nuestra cuerpo, pero esa conciencia consiste en negarle su capacidad de existencia. “La violencia también es un modo de trato. Ser chica es una manera de que te enseñen lo que significa tener un cuerpo... eres un objeto” (Ahmed, 2017, p. 64). Es decir, se valida la cuerpo en cuanto a su capacidad de apariencia y no de manifestación. Retomo lo hablado anteriormente con la ira femenina, el rechazo que suele producir que algo no se adapte al régimen patriarcal capitalista, y esté ocupando un espacio visible, es porque, de un modo u otro, desafía el dominio y control sobre las narrativas corpóreas.

¿Cómo puedo transitar algo en lo que ni siquiera se me permite ocupar un espacio? De un modo u otro, esa limitación que se me impuso para ocupar espacios terminó transformándose en miedo, en un miedo a habitar. “Un cuerpo que termina temiendo el roce con el mundo” (Ahmed, 2017, p. 65). Hace poco, durante una terapia psicológica, me di cuenta de que durante muchos años buscaba hacerme lo menos visible posible. No me maquillaba y vestía ropa que ocultara mi cuerpo. En los espacios académicos, buscaba hacerme lo más pequeña posible, evitaba participar en clase, hablaba en voz baja, me cubría bajo el manto de la timidez para evitar destacar, porque destacar es demasiado problemático. Ya que, de un modo u otro, ser visible da paso a ser vulnerable. Y ese miedo a ser vulnerable se fue adentrando tanto en mí que ni siquiera me permitía habitar mi propia cuerpo.

Aunque actualmente considero que aún persisten múltiples limitaciones para habitar mi

cuerpo, he encontrado herramientas para reapropiarme al menos de algunas partes de ella. El maquillaje es una de esas herramientas. Gracias a esta práctica, que se ha convertido para mí en un ritual de preparación para enfrentarme al mundo, también he podido conocer mi rostro y, de cierto modo, expandirlo. Llevo unos cuantos años maquillándome, en los cuales he recibido elogios hacia las formas y colores que plasmo en mi rostro. Sin embargo, también me llegan comentarios desconcertantes, como: “te ves más bonita sin maquillaje” o “me gustan las chicas que no se maquillan tanto”, principalmente de hombres que asumen que uso maquillaje para proyectar una visión de belleza que les guste. Estos comentarios no me afectan tanto; incluso me producen cierta satisfacción al denotar que mi maquillaje les genera incomodidad, haciéndome sentir desafiante. No obstante, ciertos comentarios, principalmente de mujeres o seres queridos, han llegado a afectarme. Estos comentarios suelen ser pasivo-agresivos, lanzando halagos llenos de críticas que invalidan mi forma de habitar mi rostro, como: “me encanta tu maquillaje, pero yo no podría dedicarle todo ese tiempo a mi apariencia, yo me aplico bloqueador solar y listo”; “te ves bonita, aunque te echaste mucho rubor”; “te produces mucho, ¿no te cansas?”; “ten cuidado, porque el maquillaje mancha la piel y hace que salgan arrugas más rápido”, de manera implícita buscando recalcar una inseguridad en mí, sugiriendo que me maquillo porque hay algo que quiero ocultar o corregir a través del maquillaje. Aunque me enoje admitirlo, parte de esos comentarios proviene de una verdad: el motivo inicial por el que empecé a adentrarme en los productos cosméticos fue porque tenía brotes de acné hormonal, los cuales buscaba ocultar a punta de correctores y bases de alta cobertura.

Con los años, el acné desapareció, y el feminismo me empezó a envolver, acogí el discurso de que mi cuerpo no le debe belleza a nadie; aunque, por debajo de la mesa, yo misma sigo exigiéndome un estándar. Sin embargo, no sería ni la primera ni la última vez que en mi vida adulta caigo en una contradicción.

“El feminismo puede permitir rehabitar no solo el pasado, sino también tu cuerpo con el tiempo, al tomar conciencia de cómo has cedido tu espacio, puede que te des permiso para ocupar más espacio para expandir tu alcance” Ahmed, S. (p.70-71)

Ahmed y la adultez me han enseñado que la contradicción es parte de vivir; lo que en un escenario puede ser empoderante, en otro me puede limitar y restringir. Hace años, le pregunté a mi mamá qué significaba ser adulto, y ella me dijo que era contradecirse en cada paso. Y eso es lo único en lo que creo estar haciendo bien en mi adultez. Con los años, el maquillaje se fue transformando en una contradicción: en ocasiones lo uso como una herramienta empoderante, que me permite hacer visible mi rostro y darle una intencionalidad que me ayuda a habitar los espacios. Pero, siendo honesta, también puede sentirse desgastante, convirtiéndose en una rutina esclavizante. Hay días en los que me maquillo no por expresión y catarsis, sino para dar continuidad al ritual de la

imagen a la que suelo moldearme. Cuando las personas me realizan halagos por mi maquillaje, mi cerebro libera dopamina, y me siento validada. No obstante, también traduzco eso como que la validación que recibo sobre mi cuerpo se debe a los cosméticos. En los momentos en los que enfrento al mundo sin maquillaje, me siento desarmada, como si la



Fig 23:
*Autorretrato de
autoría propia
(2025)*

autoconfianza tuviera que aplicarse a brochazos todas las mañanas. Mi relación con el maquillaje detona sensaciones confusas, difíciles de comprender y tomar una postura sobre ello. Ahmed dice que “una sensación no es una reacción organizada o deliberada ante algo, y por eso las sensaciones importan: lo que te deja es una impresión que no es clara ni distinta, una sensación suele sentirse en la piel” (Ahmed p. 60). Esta sensación confusa la siento y la aplico sobre mi piel, es una paradoja constante, mi relación con el maquillaje no solo refleja mi búsqueda de identidad y aceptación, sino también la complejidad de mi experiencia emocional, entre el autocontrol sobre mi cuerpo y la vulnerabilidad en relación con la misma.

La contradicción está presente en cada aspecto de mi vida: “...tampoco quería encontrarme con estos límites, quería que hubiera lugares a los que pudiera ir simplemente dejando mi cuerpo atrás” (p.68). Ahmed (2017) nos habla de lo agotador que puede ser evidenciar las estructuras patriarcales en todos los lugares que habitamos, incluso en nosotras mismas. Sin embargo, cuando empiezan a hacerse evidentes estas violencias que se ejercen sobre las cuerpos, esta forma de ver se impregna en cada lugar que habitamos. Ubicar estas prácticas en un espacio sería delimitarlas, y con esta delimitación podría caer en un enfoque reduccionista y negacionista. Con esto me refiero a que, a pesar de ser una mujer que se ha acercado a la teoría feminista y reflexiona acerca de las dinámicas patriarcales, al estar inmersa bajo este sistema patriarcal, reproduzco estas dinámicas violentas sobre mi cuerpo y sobre otros cuerpos; sin embargo, esto forma parte de contemplar la contradicción, no es desde un punto conformista, sino como un espacio de cambio y reflexión. Esta

contradicción abre paso a un feminismo que, en la práctica, no es perfecto, entiende que la teoría que recoge los sentires de las cuerpos no siempre concuerda con la manera en la que nos desenvolvemos en la vida. Ahmed nos recuerda que no hay una feminista perfecta. Mientras estemos vivas, somos seres que discrepamos con nuestro sentir y actuar. Lo importante es ser críticas y transformadoras, sin quedarnos en el estatus quo.

Ahmed (2017) comenta que en el mundo actual existen tantas violencias porque, de cierta manera, estas se encuentran justificadas. Como cuando me he quejado de las condiciones laborales y del mundo al que las personas de mi edad nos estamos enfrentando, como la crisis climática que se avecina, sus consecuencias económicas, la baja posibilidad de acceder a vivienda y jubilación digna. Asimismo, la falta de acceso al agua por su comercialización y privatización por macroindustrias, entre otras problemáticas. En este escenario, somos tachados de flojos que no quieren trabajar y de no esforzarnos lo suficiente para llegar a ser como Jeff Bezos y contar con compañías multimillonarias solo con nuestro esfuerzo individual, discursos de meritocracia y explotación de terceros. A esto Ahmed (2017) enuncia que, cuando denunciemos una problemática y la hacemos visible, lo que se enmarca no es la violencia que señalamos, sino que, por el contrario, nosotras nos convertimos en el problema por enunciarla, debido a que estas violencias están normalizadas y justificadas. De algún modo, se nos dice que nuestras demandas son inválidas, que estamos exagerando. Esto me lleva a preguntarme: ¿de qué me sirve tener esta conciencia y reflexión si al final no puedo pelear con las estructuras? A lo cual no tengo respuesta,

solo sensaciones confusas y agobiantes. "Cambiar el modo en que nos vinculamos con el mundo, no cambia el mundo" (Ahmed, 2017, p. 71).

En el segundo apartado titulado *Llamar las cosas por su nombre* del capítulo *Hacerse feminista*, Ahmed nos señala que, aunque ponerles nombres a las problemáticas y ser consciente de ellas no hace que desaparezcan si las hace más visibles, desde esa visibilidad, se puede generar una transformación. No hacerlo, por el contrario, promueve un silencio que da la sensación de bienestar y comodidad con las estructuras patriarcales y capitalistas. Al cuestionar comportamientos que podrían parecer inofensivos, pero que encierran subtextos violentos, se genera la percepción de que estamos arruinando algo, como lo dice Ahmed al afirmar que "somos aguafiestas", "demasiado sensibles". En este sentido, radica la importancia de este berrinche en mi tránsito hacia la adultez. Comprendo que llamar las cosas por su nombre y cuestionar comportamientos arraigados no es una molestia, sino un acto de resistencia necesario para dismantelar las estructuras de opresión. Al desafiar el silencio cómplice, nos negamos a perpetuar la normalización de la violencia.

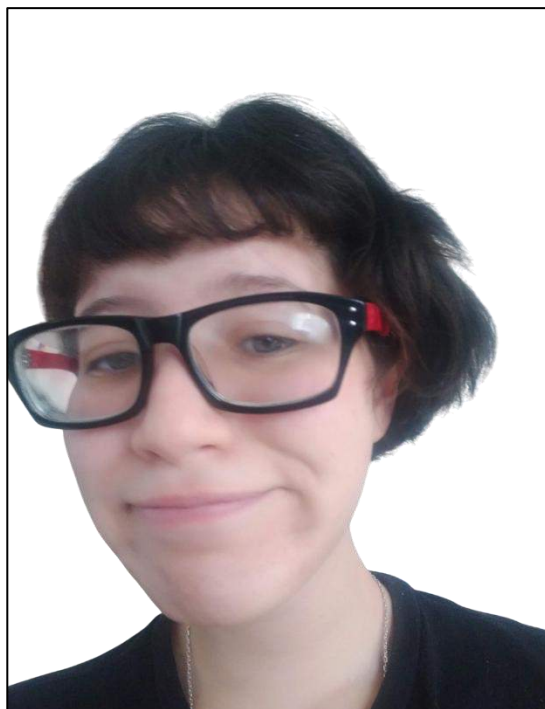


Fig 24: *Autorretrato de autoría propia* (2020) yo iniciando mi carrera universitaria.

"Fui a la universidad para convertirme en profesora, sin embargo, ya no tenía ningún deseo de enseñar" hooks, b. (2022). *Enseñar pensamiento crítico*. Rayo verde editorial. (p.13)

Cuando decidí estudiar una licenciatura en Artes Visuales, ya había intentado dos carreras en el pasado que no habían sido exitosas. Ingresé con la motivación de ser profesora, pero a mitad de la carrera comencé a darme cuenta de que no me veía ejerciendo la docencia en un colegio. Incluso, al inicio de mis prácticas pedagógicas, le huía a la escuela; de cierto modo, me generaba terror enfrentarme al aula de clase desde ese lado del tablero. Por una parte, mi formación universitaria se vio atravesada por la pandemia y la virtualidad, lo que me dejó con muchos vacíos teóricos y me llevó a sentirme muy insegura sobre mis capacidades en la pedagogía. Por otro lado, al recoger las ideas de bell hooks en su libro *Enseñar pensamiento crítico* (2009), en el capítulo de introducción, ella relata lo complicado que fue para ella cursar su pregrado en Stanford debido a las dinámicas de poder, racistas y patriarcales, a las que tuvo que enfrentarse por parte de los profesores. Aunque no he tenido que enfrentarme al racismo, me siento identificada con lo que



Fig 25: *Fotografía de autoría propia (2023) la escuela Suna Abajo en Miraflores*

"había idealizado la universidad, creía que sería un paraíso centrado en la enseñanza" (hooks, 2009, p. 12). Al estudiar en la Universidad Pedagógica Nacional, la educadora de educadores, pensé que eso sería factible; sin embargo, esto está lejos de ser así. Como estudiante y futura egresada, me llena de orgullo decir que "La peda", como le decimos de cariño, es mi alma mater. No obstante, es importante resaltar los motivos que, en un momento de la carrera, me hicieron alejarme de ejercer la docencia. Para mí resultaba contradictorio que, en asignaturas donde leíamos y reflexionábamos sobre la *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire, en encuentros posteriores el mismo profesor que nos había hablado de emancipación, entrara en un juego de egos y reafirmara su condición de poder sobre nosotrxs, los estudiantes. En otras asignaturas, se nos enseñaba a tener en cuenta las dinámicas de interseccionalidad que envolvían a los espacios y las personas con las que entrábamos en esta dinámica de la enseñanza-aprendizaje, pero cuando un compañero solicitaba un poco de flexibilidad en la clase y las entregas debido a dinámicas personales, en diversas ocasiones esta solicitud era negada. El contraste que había entre los discursos y las prácticas se podría resumir en el refrán: "del dicho al hecho hay mucho trecho", y tenía miedo de ser como esos profesores en mis prácticas.

Dentro de los privilegios que he tenido, se me dio la oportunidad de realizar una de mis prácticas docentes en un voluntariado en Miraflores, Boyacá, en una escuela de la vereda Suna Abajo. La ruralidad me acogió; fue mi primera experiencia enfrentándome al aula como educadora. Al inicio, tenía muchos temores sobre mi rol como profesora y sentía que debía ocultarlos de mis estudiantes y compañeras

docentes. Me exigía a mí misma poner una barrera para no mostrar mi vulnerabilidad. Aunque en ese entonces no me había encontrado con este texto de bell hooks, desde mi presente puedo conectar mejor con la experiencia vivida. En su reconciliación con la pedagogía y el ser docente, bell hooks (2009) nos habla de una pedagogía del compromiso, en la que, como docentes, debemos garantizar la enseñanza de los contenidos curriculares, pero, más importante aún, provocar espacios propicios para conectar como los seres humanos sintientes que somos.

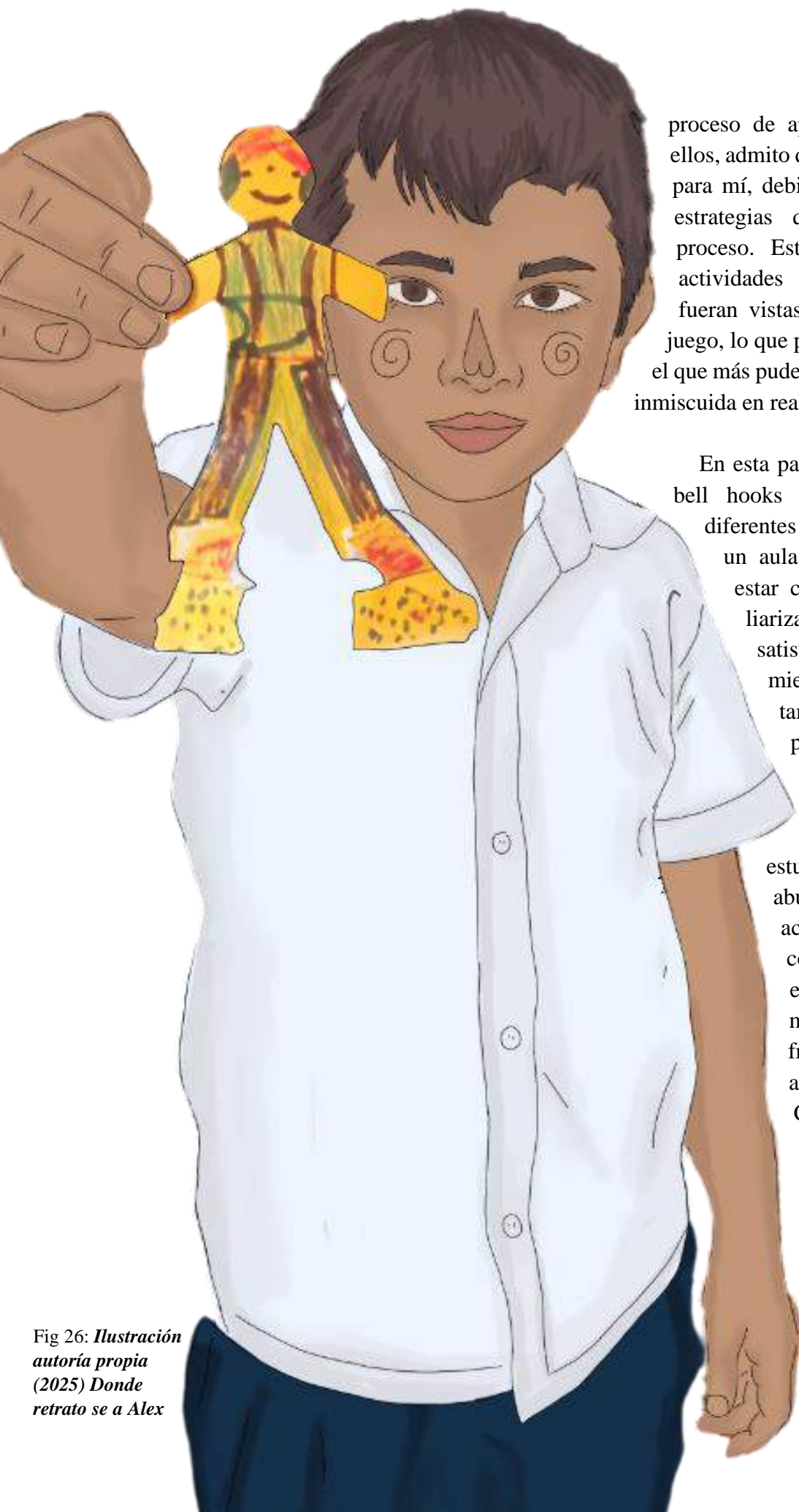
"La pedagogía del compromiso hace del aula un lugar adecuado para mostrarse por completo, con plenitud, y para que los estudiantes puedan ser sinceros, es decir, abrirse de forma radical... el aula también debe ser un espacio en el que puedan expresar sus miedos" (p.33).

En el momento en que compartí gran parte de mi cotidianidad con mis estudiantes, me di cuenta de que ya era adulta. No por el hecho de que algunos de ellos apenas tenían un cuarto de mi edad, sino por una sensación más abrumadora que llamo responsabilidad. No es que fuera la primera vez que la sintiera, sino que fue la vez en la que la sentí tan directamente. Es decir, en ese momento no era sólo responsable de mi propia vulnerabilidad, sino también de la de mis estudiantes en el aula. Fui consciente de ello cuando un estudiante de segundo de primaria, en un arrebato de ira, se acercó a decirme que estaba muy indignado porque sentía que lo estaba ignorando y que la manera en la que me dirigía hacia él estaba cargada de enojo. Me preguntó por qué estaba molesta con él, lo cual me dejó perpleja, sorprendida y algo triste, porque en

ningún momento sentí que me estuviera dirigiendo a él de ese modo. Le ofrecí disculpas, le aclaré que no estaba enojada con él y le pregunté en qué momentos sintió que yo me estaba dirigiendo a él de esa manera. Me respondió que en clase era al único que ignoraba, que a los demás sí les prestaba atención. En la tarde, ya en mi lugar de residencia, repensando mis actitudes y preguntando la opinión a mis compañeras, me percaté de que, en el momento de realizar las actividades de la clase, él era uno de los más rápidos en entenderlas y realizarlas de manera autónoma. Por lo tanto, yo me centraba en acompañar a los estudiantes que presentaban mayor dificultad en el desarrollo de la actividad. En las ocasiones en las que él me preguntaba algo, yo estaba respondiendo la pregunta de un compañero, y cuando podía centrar mi atención en él, ya había solucionado por sí mismo la incógnita que tenía. Ahí entendí que, aunque no fuera mi intención, había generado en el estudiante una sensación de desatención y desvalorización por mi parte. En este punto mi conciencia sobre ser adulta y ser profesora se entrelaza con la conciencia sobre la vulnerabilidad, al ser un ser vivo sintiente que comparte con otros seres sintientes, donde la forma de afectarnos es mutua.

En los últimos días, la nostalgia me ha llevado a reflexionar sobre mi experiencia en la escuela de Suna Abajo. Recordé una de las actividades que solíamos hacer en las tardes con todos los estudiantes de la escuela, que eran 11 niños, de primero a quinto grado. En el taller que teníamos planteado, debíamos dividir el grupo en dos. Durante la semana, uno de los niños, Alex, de primer grado, había tenido comportamientos descorteses y groseros con sus compañeros, por lo cual la profesora titular les dijo a los niños que,

si Alex seguía con esos comportamientos, no jugaran ni se juntaran con él. Al momento de realizar la actividad y formar los grupos, algunos niños expresaron su molestia por compartir espacios con Alex, ya que se sentían vulnerados por él. Esto me hizo entrar en conflicto; por un lado, entendía el sentir de los niños y no me parecía correcto obligarlos a hacer algo que rompiera los límites que habían establecido con su compañero, pero, por otro lado, veía la cara de desilusión de un niño de seis años porque sus compañeros no deseaban compartir espacios con él. En ese instante, me sentí vulnerable, percibí la situación que vivía Alex como propia. Mi reacción, desde mi propia y monstruosa vulnerabilidad, al haber experimentado el rechazo de mis pares en mis primeros años de vida, fue decir que yo sí quería formar un grupo con Alex. No sé si actué bien, pero Alex parecía entusiasmado por realizar la actividad en mi compañía, y me expresó: "¿Verdad que le vamos a ganar a todos, profe?" Lo que él no sabía en ese momento es que la actividad requería agilidad física y, para ese tipo de competencias, Alex no pudo tener peor compañera si su objetivo era ganar. Desde ahí, fui construyendo una conexión con Alex. Hasta ese momento, no había tenido un acompañamiento directo con él, ya que no había realizado ningún apoyo pedagógico con su grupo el grado primero. Cada cierto tiempo, mis compañeras y yo rotamos entre los cursos para tener la experiencia de ser profesoras en distintos grados. Honestamente, me daba terror acompañar a primero de primaria, puesto que en este nivel se enseña a contar, leer y otros procesos fundamentales que son la base de futuros aprendizajes académicos. Esto me parecía muy complejo de enseñar. A pesar de tener algo de experiencia en la enseñanza con niños, volvía a estar sumamente asustada por apoyar este



proceso de aprendizaje. Al compartir con ellos, admito que fue el grupo más desafiante para mí, debido a la búsqueda de emplear estrategias que pudieran aportar a su proceso. Esto me llevó a realizar más actividades grupales que intentaba que fueran vistas por ellos como parte de un juego, lo que provocó que fuera el grupo con el que más pude conectar, dado que estaba más inmiscuida en realizar los ejercicios con ellos.

En esta parte, me gustaría evocar lo que bell hooks (2009) menciona sobre los diferentes afectos que pueden surgir en un aula de clase, los cuales pueden estar correlacionados. Me fui familiarizando con sus sentimientos de satisfacción, frustración, aburrimiento y alegría. De esta manera, también fui conociendo mis propios sentimientos, como la frustración, el anhelo, la felicidad y el enojo en el aula. Por ejemplo, cuando los estudiantes expresaban aburrimiento o desgano ante una actividad que había propuesto con la esperanza de generarles entusiasmo, esto provocaba en mí un sentimiento de frustración, dado que no alcanzaba las metas esperadas. Con el tiempo, fui aprendiendo a moverme entre estos afectos. Sin embargo, había sentimientos con los que no me sentía cómoda. Me considero una persona poco inclinada al contacto físico, pero mis estudiantes tendían

Fig 26: *Ilustración autoría propia (2025) Donde retrato se a Alex*

a demostrar mucho afecto de esa manera. Por ello, trataba de expresar mis límites en cuanto a los abrazos y demás muestras físicas de cariño hacia mí, intentando enseñarles sobre el consentimiento y que existían diferentes maneras de dar y recibir muestras de afecto. Si soy honesta, fallé en enseñar y poner límites con mis estudiantes de primaria.

En una ocasión, durante el fin de la jornada escolar, como de costumbre, nos acompañamos en el trayecto hacia nuestros hogares. En una parte del camino, Alex me dio un abrazo acompañado de un "te quiero mucho, profe". Aunque suene raro, esto fue impactante para mí, no porque me sorprendiera ese sentimiento de su parte, sino porque no sabía cómo recibir esas palabras de cariño. Para mí, los afectos son algo complicado; ahora sé que ser docente, en parte, es abrirse a ser afectado y afectar a los demás. Ahí es donde entro en conflicto, porque soy una monstrea que le teme a ser afectada. Abrirse al afecto es exponerse a la vulnerabilidad; durante muchos años vi esto como poner en bandeja todo tu sentir para que pueda ser devorado, vomitado o degustado por diferentes comensales. No estaba abierta a la posibilidad de ser afectada por el cariño, y el solo hecho de que un estudiante demostrara con tanta naturalidad un aprecio y ternura por mí se sintió como un ataque, para el cual no sabía cómo responder. Si alguien me ataca con palabras de desaprobación e insultos, sé cómo afrontar la situación; sin embargo, ¿cómo me puedo defender del cariño de un niño de seis años que me expresa su gratitud por mi amistad? Ya sabía que esta monstrea no estaba preparada para la vida adulta, pero no sabía que estaba tan perdida en el mundo.

Si bien no puedo ofrecer una definición universal acerca de la adultez, mi propio concepto de adultez se basa en ser consciente de la propia vulnerabilidad. Cuando estaba atravesando un proceso en el que mi corazón se rompió debido a vínculos románticos, más que simplemente darme cuenta del dolor, lo experimentaba intensamente. Sentirlo fue incómodo y lacerante; por ello, intenté evitarlo sumergiéndome en el consumo de contenido en Internet. El algoritmo comenzó a detectar mi estado emocional y a recomendar videos al estilo de coach motivacional, en los que se instrumentaliza el estoicismo para el manejo o la represión de las emociones. Encontraba títulos como: "Secretos estoicos para que nada te afecte", "5 lecciones para dominar tus emociones", "Hábitos para ser más feliz y sufrir menos según el estoicismo", "El poder del desapego", entre otros, cuyas miniaturas presentaban imágenes que simulaban ser esculturas clásicas que exaltaban figuras masculinas. Al principio, me sentí atraída por este contenido, ya que, a primera vista, promovía el convertirse en una mejor persona, cultivando la resiliencia y buscando la paz interior a través del desapego, bajo la premisa de que el apego genera sufrimiento. Con el tiempo, comencé a percibir este contenido como algo contraproducente con mi forma de sentir el mundo.

En relación con mi inmersión en este tipo de videos, que denomino la capitalización de autoayuda del estoicismo, fui deslegitimando mis sentimientos y buscando racionalizarlos. Este tipo de contenido terminó promoviendo la represión de mis emociones, ya que su discurso sostiene que, desde la razón, podemos controlar cómo nos afectan los sucesos del mundo. Al tratar de aplicarlo, se convierte en algo

negacionista. Tal vez no estoy hecha para ser estoica, pero, por más que pensara lógicamente en las causas de mi sufrimiento y buscara desapegarme de ese dolor, me sentía cada vez más frustrada. Aunque me levantara con la mentalidad de no pensar en esa persona, de no importarme su existencia o de no afligirme por su ausencia; aunque hiciera listas de las miles de razones por las cuales estaba mejor sin esa persona, al final del día, el dolor seguía siendo palpitable. Estaba negando los distintos sentimientos que experimentaba hacia esa persona. Al intentar tapar el sol con un dedo, no solo estaba negando mi malestar, sino también el cariño, la decepción, la tristeza, el enojo, el deseo, el amor y el odio. Sobre todo, estaba negando la capacidad que tenía esa persona para afectarme. Además, en este proceso negacionista, me prometí a mí misma no volver a permitir que alguien me afectara, lo cual terminó traducándose en no permitirme transitar estas emociones en un intento de evitar el dolor.

Tengo varios problemas con respecto a los discursos neoestoicos. A menudo, encuentro que son comparables a los discursos que argumentan que "el pobre es pobre porque quiere". De cierta manera, se sostiene que, si alguien está sufriendo,

es porque no ha buscado aplicar los principios estoicos a su vida. Además, estos discursos pueden promover una desconexión con la realidad, ya que se concentran en el cambio personal y en lo que está bajo nuestro control, mientras que lo que no se puede controlar se minimiza o se ignora. Esto puede ser malinterpretado como una aceptación pasiva de las injusticias del mundo. Los inconvenientes con las visiones estoicas a las que estuve expuesta es que me llegaron

en su versión más instrumentalizada por el capitalismo. Tal vez, en un universo paralelo, podría haber sido estoica, en el que habría sido un ciudadano de primera categoría en la Grecia del año 200 a.C., donde, mientras mis esclavos se encargan de las tareas mundanas por mí, yo podría dedicarme a explorar el trascendental mundo del espíritu, la virtud y la sabiduría en mi desbordante tiempo libre.

Si bien considero que ser adulto es ser consciente de la propia vulnerabilidad, esa conciencia no implica una aceptación pasiva de las cosas que nos agreden. Si bien ya ha quedado claro

que es utópico cambiar las estructuras de opresión, capitalistas y patriarcales, todavía tenemos la herramienta de quejarnos. Aunque



Fig 27: Captura tomada del video de YouTube 7 principios estoicos para mantener la calma, canal Diario estoico (2023)



Fig 28: Captura tomada del video de YouTube 11 hábitos para ser emocionalmente fuerte, canal Valor estoico (2025)

esto pueda parecer monstruoso para algunos, es de suma importancia quejarnos, no conformarnos ni callar los atropellos realizados a nuestra cuerpo, ya sean por la vida, el sistema o las personas. Aunque no podremos cambiar la naturaleza de estos, al menos tendremos el control de no naturalizarlos. Por ello, dentro de mis múltiples fracasos en la adultez, fracasé como estoica, puesto que me permito no ser la mejor persona en este momento, ni estar en completa armonía con el mundo, ni inspirar siempre paz y calma. Porque tengo el derecho de sentir rencor y de permitir que el odio me embriague cuando escucho el nombre de aquella persona que hirió mi afecto. Tengo el derecho de estar dolida y de transitar mi dolor. En este punto, vuelvo a encontrarme con Ahmed (2017) cuando habla del camino hacia la felicidad; de cierto modo, se entrelaza con el miedo al dolor, donde, al ver la felicidad como una meta de vida, el interés por una vida plena y estable, la cual, termina convirtiéndose en un camino lleno de presiones.

En los apartados *El camino de la felicidad* y *Un archivo de la infelicidad*, de la primera parte titulada *Hacerse feminista*, Ahmed (2017) aborda cómo muchas de las cosas que creemos que nos llevarán a la felicidad provienen de nuestras familias. Desde la figura del amor, las familias expresan el deseo de que seamos felices. En muchos casos, la felicidad se asocia con metas o logros que los miembros de la familia no pudieron alcanzar debido a sus circunstancias, y desean que sus seres queridos los consigan. Sin embargo, estas expectativas pueden generar presiones e incluso infelicidad. ¿Qué sucede cuando no seguimos estas expectativas de felicidad? Ahmed (2017) menciona: “Decepcionar una expectativa es convertirse en

una decepción” (p. 83). Explora esta perspectiva de decepción en el contexto de las personas queer, quienes a menudo son vistas por sus familias como destinadas a la infelicidad debido a que no se alinean con las metas patriarcales. Como señala Ahmed (2017), “la tristeza es una consecuencia que debemos evitar” (p. 77). A veces, la familia no está en contra de la identidad queer de su hijx, sino que, al enfrentar las numerosas opresiones que conlleva ser queer, lo consideran una condena a la infelicidad. Esto se traduce en estar en contra de la esencia queer de su ser querido, en lugar de luchar contra las opresiones que atentan contra dicha felicidad.

Por mi parte, entiendo que cuando mi papá me expresa frases como “haz lo que te haga feliz”, lo hace desde una figura de amor en busca de mi bienestar. Sin embargo, él ignora que a mí me encanta complicarme la vida. En diferentes ocasiones he iniciado proyectos y procesos que me generaban felicidad, pero en algún momento dejaron de hacerlo y empezaron a transformarse en infelicidad. Ahmed (2017) menciona que “la expectativa de la felicidad no produce necesariamente infelicidad, pero puede hacer la infelicidad menos soportable” (p. 88). Esto se refiere a las expectativas impuestas por el entorno y la sociedad. Pero, ¿qué pasa si lo que en este momento quiero, cuando lo obtenga, no me va a hacer feliz? Al estar a punto de culminar mi carrera universitaria y adentrarme en el área laboral de la educación artística, este es un tema recurrente. He escuchado a compañeros de profesión expresar su amor por la docencia, pero su odio hacia las circunstancias laborales en las que se ejerce. En algunos casos, este odio es tan fuerte que termina transformándose en infelicidad. Con esto, se añade otro miedo: tal vez por cuestiones de ego, temo profundamente odiar

y ser infeliz en algo a lo que he dedicado mucho esfuerzo, tiempo y dedicación. De cierto modo, esto es algo que incluso me está pasando ahora con este trabajo de grado del que usted está siendo testigo. Al iniciar este proyecto le tenía mucho cariño e ilusión, pero en este momento es una de las razones que suman a la frustrada y, a veces, infeliz adultez que estoy viviendo.

Probablemente, en más de una ocasión usted ha escuchado frases como “tienes todo para ser feliz”. A veces, esta presión por la felicidad se convierte en una invalidación de los motivos que nos pueden traer infelicidad. Retomando lo hablado en el párrafo anterior, en mi experiencia al cursar esta carrera, la cual elegí por voluntad y gusto, en los momentos en que expresaba cansancio, desilusión o descontento hacia el proceso universitario que estaba viviendo, recibía respuestas como “pero si estás estudiando lo que te gusta” o “tú misma lo elegiste”, como si al tomar una decisión sobre algo uno tuviera que aguantar todas las consecuencias sin expresar descontento, incluso las que están fuera de nuestro control. Recuerdo cuando, en ocasiones, mi hermana manifestaba su agotamiento y molestia ante las dinámicas que vivía en su trabajo, era silenciada con frases como “al menos agradece que tienes un trabajo que te paga bien” o “cuando recibes la paga, no te quejas”. Honestamente, no entiendo el malestar que provoca el manifestar la propia infelicidad. En vez de empatizar con los múltiples motivos por los cuales uno puede ser infeliz, que no son pocos en este mundo, se nos trata de incapaces por no lograr o aparentar las condiciones del contrato implícito que nos obliga a perseguir una vida feliz. Por ello, en esta reivindicación de derechos que he realizado durante este proyecto, añado el derecho a estar triste y quejarme de ello, a hacer

berrinche, porque en ocasiones la vida tiene cosas desagradables como para quedarse callada. A este punto, es claro que la carrera que estudié no me llevará a una vida feliz. Sin embargo, el punto es que nada puede llevarme a una vida feliz. No es que quiera una vida llena de tristezas, solo que, como dijo Shakira (2005), “No puedo pedirle lo eterno a un simple mortal”. Soy un ser cambiante en un mundo cambiante; lo que hoy soy, mañana estará en duda. Aunque esto pueda parecer frustrante y desolador porque desdibuja la ilusión de un felices para siempre, también borra el miedo a una infelicidad eterna, porque todo puede ser transitorio y transitable en esta vida.

Are you who you say you are?
No, I'm someone different everyday
Can you confirm that this is your name?
No, that's someone else's name for me
I don't name myself anything
Eartheater. (2015). *Humyn Hymn*. On
RIP Chrysalis. Hausu Mountain.

Generar una conclusión para este apartado me resulta difícil; no tengo ni la más mínima idea de cómo se debe transitar una adultez ideal. Sin embargo, me gustaría generar una conclusión para mí misma, reconociéndome y recordándome las diferentes reivindicaciones que he tenido que hacer para sobrevivir. En primer lugar, reclamo el derecho a contradecirme. Es mi primera vez viviendo, es justo cambiar de parecer, que me dejen de gustar las cosas o simplemente sentirme contrariada por mis prácticas. En segundo lugar, demando mi derecho a ocupar espacio. Considero que una forma de ocupar espacios también es poner límites en las relaciones con otros, tanto en los espacios físicos como en los emocionales. En tercer lugar, reclamo mi derecho a estar dolida.

Con ello, me refiero a todo lo que abarca el ser afectado. Tengo derecho a habitar el afecto y que este sea una parte crucial de mi vida. En cuarto lugar, reivindico poder transitar mis tristezas sin el temor a las represalias por no ser feliz. Por último, exijo mi derecho a hacer berrinche, porque al quejarnos se hacen visibles nuestros dolores. Es obvio que eso no cambiará las cosas que nos afectan, pero al menos nos da la posibilidad de exteriorizarlo, de cierto modo, materializarlo, para decir: esto que me produce malestar es real y parte del mundo. Para finalizar, dentro de este transitar de adultez, donde para mí lo que me hace adulta es la conciencia sobre la vulnerabilidad, adopto un método de supervivencia que me ayuda a transitar esa conciencia. Este método es la autoficción.

3. *Metodología*



Fig 29

Este trabajo de grado busca visibilizar la construcción de una narrativa gráfica que explore temas de feminidad, monstruosidad y adultez, involucrando mi propia experiencia. Para llevar a cabo esta investigación, se emplea una metodología artística cualitativa basada en la investigación-creación, un enfoque que, según Sandra Liliana Daza en su artículo *Investigación creación: un acercamiento a la investigación en las artes* (2009), permite no solo producir sensaciones, sino también generar nuevas formas de conocimiento. En este contexto, la investigación-creación posibilita un acercamiento entre quien investiga y aquello que se investiga, haciéndolos inseparables. Este enfoque resulta particularmente relevante para mi proyecto, ya que abre la oportunidad de reflexionar creativamente sobre mi cuerpo, sobre mi experiencia situada de adultez, feminidad y monstruosidad. Como plantea Daza (2009), se trata de “una forma de investigar en donde el sujeto sea el objeto de estudio y sujeto investigador a la vez, es decir, arte y parte del problema a investigar” (p. 92). Cobijándome en esta perspectiva, como investigadora-creadora, ahondo en mí misma en este trabajo de grado, en búsqueda de descubrirme para, desde allí, encontrar a otrxs.

La investigación-creación se encarna desde lo sensible, y por eso me cobijo en ella para encarar este trabajo de grado, pues, como menciona MinCiencias (2021) en el *Anexo 3. Investigación + Creación: definiciones y reflexiones*, “para la Investigación + Creación ocupa un lugar central la empatía, entendida como una capacidad o sentimiento que surge de la observación, la percepción y el entendimiento, que retoma las intenciones y emociones del otro, considerado como un acto de tomar partido,

caracterizado por un pensamiento en donde los procesos del antes y el después son decisivos” (Breithaupt, 2011, como se citó en MinCiencias, 2021, p. 16). Es desde este mismo acto sensible que recojo mi cuerpo, mis miedos y mi imaginación para generar herramientas de exploración que me permitan crear narrativas escritas, corpóreas y visuales. Es decir, que a través de la investigación-creación estructuro un universo tangible donde, desde mi sentipensar estético y sensible, gestiono medios que posibilitan la materialización de este trabajo de grado. Así, lo sensible se convierte en el punto de partida para transformar mi experiencia situada en un territorio narrativo gráfico que combina teoría, práctica y emoción, dando forma a una realidad imaginativa que interpela y se deja interpelar sobre la monstruosa adultez femenina.

La investigación-creación consta de procesos estructurados y rigurosos, establecidos con el fin de dar lugar a la formación de nuevos conocimientos y sensibilidades. Resulta primordial resaltar que esta rigurosidad no es hermética ni calculada de forma rígida; por el contrario, dentro de ella se da cabida al caos, la intuición y la apertura a lo inesperado. Como señala MinCiencias (2021), “es importante mencionar que la Investigación + Creación no es un modelo homogéneo que implique un orden o jerarquía específica entre sus términos, o una relación unívoca, sino muchas posibilidades de interacción entre lo creativo y lo investigativo” (Ballesteros y Beltrán, 2018; Hernández, 2014, como se citó en MinCiencias, 2021, p. 12). Es precisamente en ese caos fértil donde nacen las posibilidades y se moldean los métodos. En mi caso, es el caos de transitar mi adultez como mujer lo que me impulsa a experimentar otras formas de narrarme a través de la autoficción.

Desde este enfoque, lo monstruoso se fusiona con la necesidad de ser contado y graficado, abriendo caminos para materializar una narrativa gráfica que da cuerpo y voz a fragmentos de mí misma, convertidos en relato visual, escrito y corpóreo.

Daza comenta que "el solo hecho de crear una obra de arte no puede ser considerado investigación; esto forma parte del proceso investigativo, ya que debe ofrecer resultados, un método y conclusiones que puedan ser reutilizadas por otros investigadores" (p. 92). Por ello, en este proceso busco destacar la importancia de visibilizar las transformaciones, preguntas, errores, crisis y desarrollos que envolvieron esta investigación-creación, así como el uso de un método de creación teórico, práctico y sensible. Con esto, resalto que el objeto de creación no se concibe únicamente como un producto final, sino como una posibilidad de generar un espacio de reflexión constante. Al integrar la teoría y la práctica artística con mi sensibilidad personal, se fomenta una dinámica en la que el proceso mismo se convierte en un agente de cambio. Este enfoque permite que el objeto de creación evolucione y provoque transformaciones, tanto en mí como creadora como en quienes interactúan con la creación, invitando a cuestionar, interpelar y desarrollar nuevas miradas y ficciones de la realidad. De esta manera, el arte deja de ser una mera representación estática para ofrecer un intercambio vivo sobre los temas abordados: feminidad, monstruosidad y adultez.

La encarnación de lo sensible en la investigación-creación no solo se manifiesta en su formulación; esta trasciende hasta la forma en que el espectador interactúa con ella. Como señala MinCiencias (2021), "la Investigación + Creación produce resultados que requieren una apropiación desde lo sensible. Esto quiere decir que la validación del conocimiento nuevo producido en la creación se da inicialmente en la experiencia directa del objeto de conocimiento a través de los sentidos, y solo posteriormente en la reflexión que puede dar lugar a juicios sobre su calidad estética o funcional" (MinCiencias, 2021, p. 15). Por ello, en esta investigación-creación busco abordar los procesos imaginativos, creativos, fantasiosos, escriturales, introspectivos, gráficos y corpóreos que fueron transitados para dar forma a la narrativa gráfica

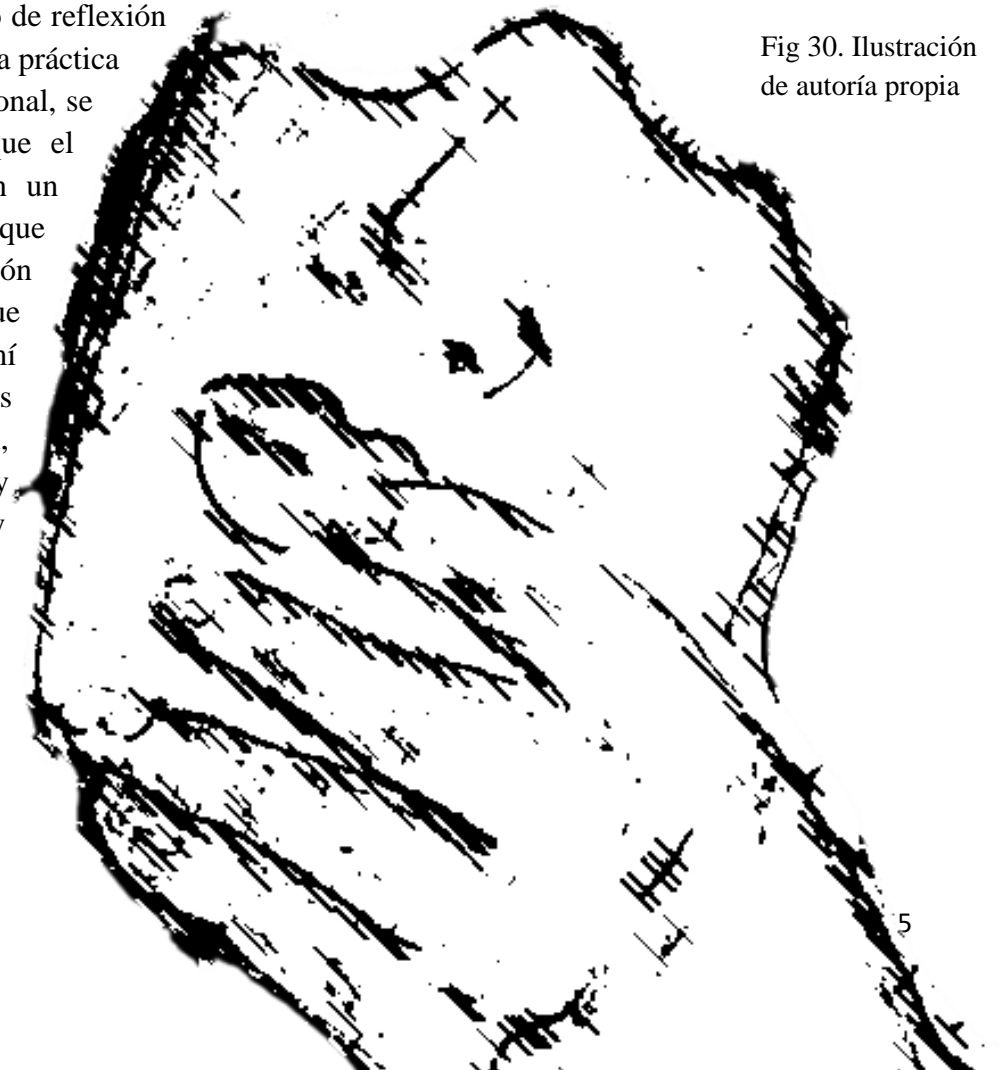
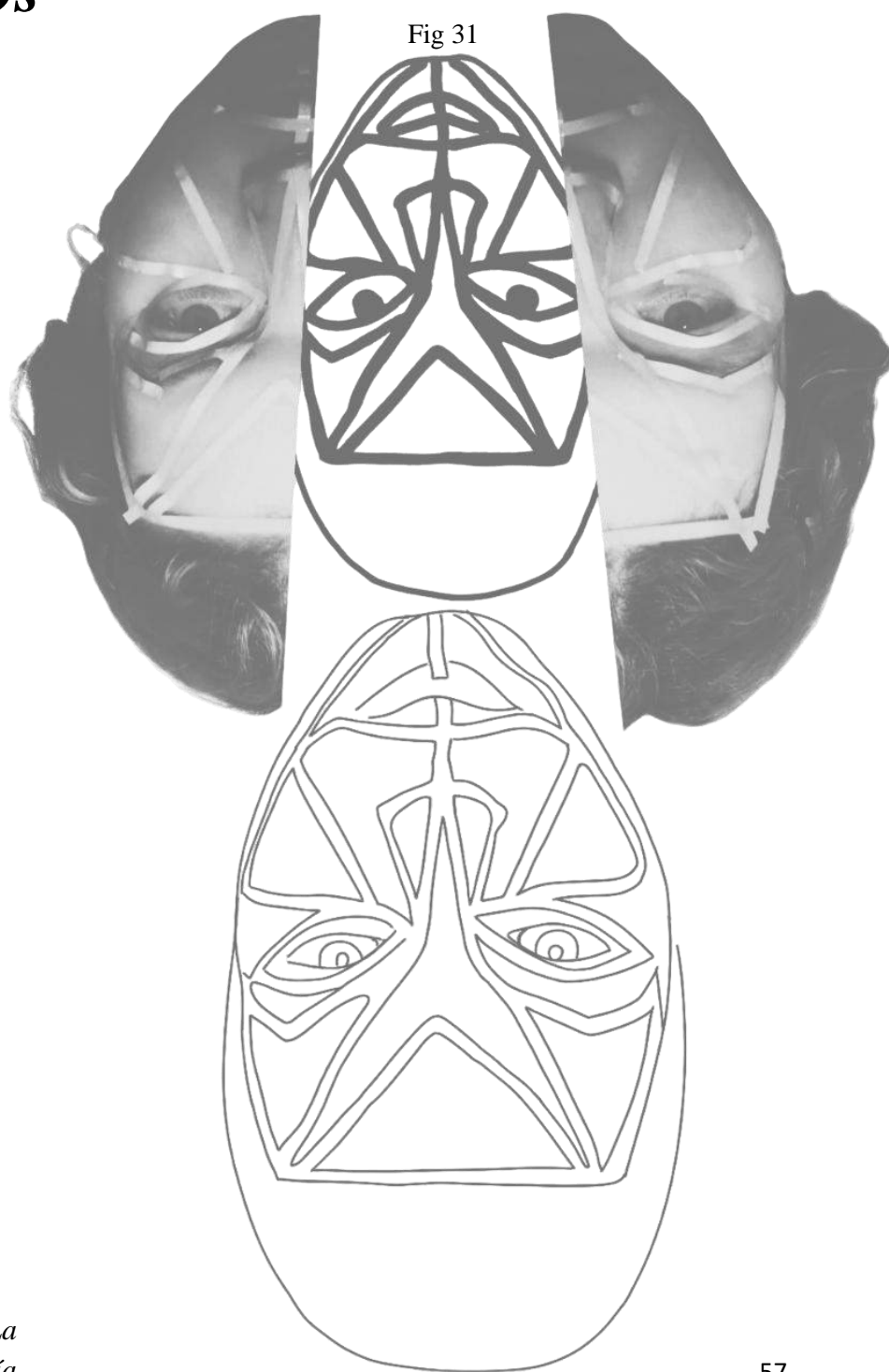


Fig 30. Ilustración de autoría propia

Monstrua Asustadiza. Todo esto se desarrolla desde el enfoque del método de la autoficción y experimentación, donde, al centrarme en mi rol de investigadora-creadora, busco la capacidad de transformarme a partir de mi propia cuerpo y experiencia para explorar nuevas posibilidades creativas. Al recorrer mi trayectoria sensible en relación con la monstruosa adultez femenina, no solo pretendo ficcionarme, sino también transformarme a través de ella.

Al poner en juego los aspectos corpóreos, gráficos, escriturales y de diagramación, la narrativa gráfica *Monstrua Asustadiza* se configura como el resultado de un diálogo en constante evolución, donde utilizo la autoficción desde mi experiencia personal para proponer nuevas formas de entender y habitar la monstruosa adultez femenina. De este modo, se construye un diálogo con otrxs que, si bien no se establece de manera directa, encuentra lugar en la exposición tanto de este trabajo de grado como de su producto de creación en la narrativa gráfica. Como se menciona MinCiencias, “incluso si es de naturaleza individual, la investigación-creación tiene una dimensión colectiva que garantiza que el proceso trascienda el ejercicio de un oficio y se convierta en una apuesta novedosa y con impactos sociales, culturales, ambientales, económicos, entre otros” (Asprilla, 2020; Bonilla et al., 2019; Hernández, 2014, como se citó en MinCiencias, 2021, p. 14).

3.1 *Métodos*



"Finalmente, no soy yo quien escribe, sino que es mi escritura la que me ha escrito a mí. Y esta es mi forma de resistencia: ser un personaje de ficción que se escribe a sí mismo como acto de supervivencia"

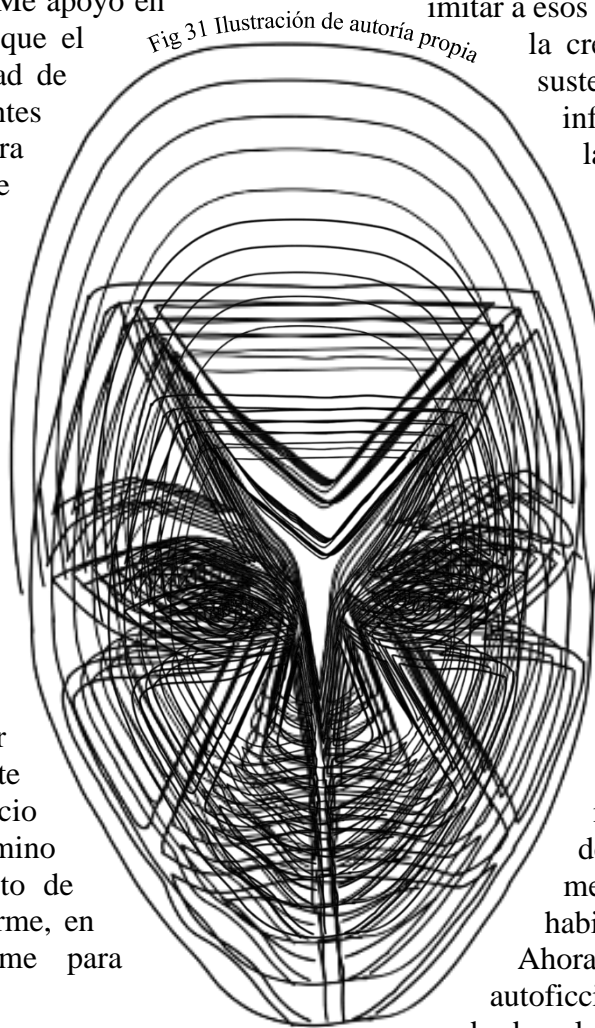
S. Blanco (2016). *La autoficción: ingeniería del yo*. Revista *Temporales*, s/p.

Autoficción *como método para* *sobrevivir*

Si bien la autoficción no está estipulada formalmente como un método de investigación, la adopté para este proyecto. Me apoyo en Daza (2009), quien sostiene que el investigador tiene la capacidad de adaptar y combinar diferentes métodos y técnicas para enriquecer los procesos de creación. En sus palabras: "debe tener la capacidad de recrearse a sí mismo, cambiar o mutar sus formas de ser, transformarse y saber hacer uso de la experimentación con nuevas técnicas" (p. 90). Por ello, a lo largo de este registro metodológico, usted podrá atestiguar los procesos imaginativos que promueven la creación desde el método de la autoficción, utilizando la ficción como medio para reimaginar mi ser y, así, poder trascender hacia el otro. Este proceso no solo es un ejercicio creativo, sino también un camino de exploración, donde el acto de ficcionarme permite descubrirme, en una metáfora al desnudarme para transitar otras pieles.

Sergio Blanco, en su ensayo *La autoficción: una ingeniería del yo* (2016), interpreta las diversas escrituras del yo no como expresiones narcisistas ni egoístas, sino como una estrategia para ir más allá de uno mismo. La

autoficción implica ficcionar a una misma, un proceso que comienza en la búsqueda del propio ser, pero que termina en el encuentro con otros. "Buscarse a uno mismo para finalmente encontrarse con un yo falso" (s.f.). En este sentido, coincido con su visión de la autoficción: es una estrategia de supervivencia que permite trascender lo que soy para poder conectar con otros. Como señala Blanco, se trata de ser infiel a una misma para explorar otras formas del yo. Según él, los personajes creados en la autoficción no son una simple copia de quien se autoficcionaliza, sino que el creador comienza a imitar a esos personajes ficcionados. Así, la creación de este proyecto se sustenta en un acto de infidelidad hacia mí misma en la búsqueda de sobrevivir.



La autoficción no es algo nuevo en mi vida; la he utilizado desde que era niña. Siempre imaginaba cómo sería la Ana si sus condiciones de realidad cambiaran. En mi infancia y adolescencia, ficcionaba mi vida, creando una versión de mí misma en la que tuviera amigas, no usara gafas, dispusiera de poderes mágicos, hubiera nacido en una familia de clase alta o mi madre siguiera con vida, debido a que mi realidad no me ofrecía estas cosas que habitaban en mis anhelos. Ahora, en mi adultez, la autoficción sigue vigente, pero desde la supervivencia se ha trasladado a mi cuerpo: una cuerpo que se ficciona para alterar la realidad; es decir, maquillo mi rostro, disfrazo mi cuerpo, tiño mi pelo, con el fin de poder ser alguien más que resista a la realidad. La autoficción ofrece un

espacio en el que la realidad y la ficción se entrelazan, donde las escrituras del yo son herramientas que me permiten explorar y comprender mi existencia desde múltiples perspectivas, ayudándome a sobrellevar mi realidad al transmutar mi yo en otras posibilidades desde la narración, no siendo esta exclusivamente escrita.

Me gustaría aclarar que, en este proyecto, la autoficción se utiliza como método, no solo porque el producto final sea una autoficción, sino porque toda la construcción se realiza desde el proceso de ficcionarse a una misma. Esto se evidencia tanto en el marco teórico como en la construcción del método que presento a continuación. Para dar orden a esta exposición, divido el proceso de investigación y creación en tres partes. La primera se centra en Bocetar ficciones, donde se exploran los diferentes procesos y recursos que he empleado en la construcción de un guion de la historia. La segunda parte está dedicada a la cuerpo autoficcionalada, donde mostraré cómo se ha ido creando un universo gráfico de la autoficción a partir de mi propia cuerpo, mi cuarto, mi casa y mi ciudad, sumado a cómo se construyeron las escenas que partieron de una descripción escrita para transformarse en dibujos. La tercera se refiere al proceso de diagramación de la narrativa gráfica, donde se mezcla la autoficción gráfica y escritural para crear una composición narrativa final.



Fig 33: Ilustración de autoría propia

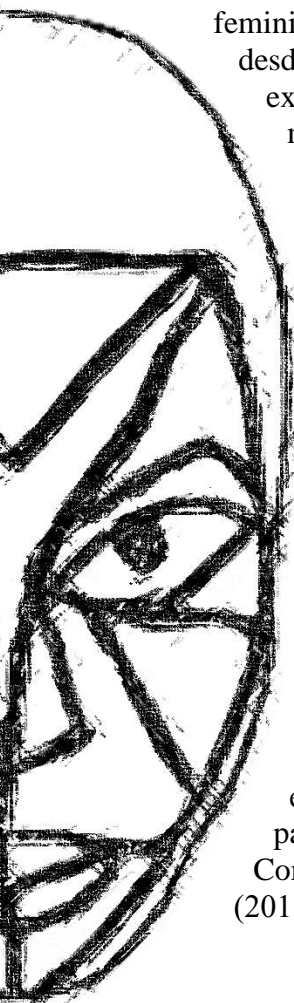
Experimentación un recurso metódico encarnado

En esta investigación-creación, si bien el método principal es la autoficción, este se nutre y se expande a través de un segundo método: la experimentación. Es desde este enfoque experimental que puedo disponer de diferentes herramientas para resolver los desafíos relacionados con la materialización de la narrativa gráfica. Si bien la intención de generar una narrativa que envuelva mi adultez, feminidad y monstruosidad se construye desde la autoficción, es la experimentación desde la relación con mis entornos, afectos, recuerdos y cuerpo la que permite llevar a cabo una articulación de los elementos que configuran mi objeto artístico de creación. Como mencionan Ballesteros y Beltrán (2018), “el proceso de investigación-creación es construir el mundo sensible y material que rodea a los seres humanos, pues es en esa relación humano-entorno donde sucede la experiencia de la vida” (p. 35). En este caso, la autoficción y la experimentación hacen posible la creación de este mundo sensible.

Toda investigación incorpora un componente de experimentación que resulta esencial para la construcción de conocimiento. Como señalan Ballesteros y Beltrán (2018), “la experimentación es

reconocida como fundamental tanto en la investigación científica como en la práctica creativa, porque es a través de los sentidos y de la interpretación de los estímulos externos que el ser humano conoce, construye el mundo y propone nuevos conocimientos” (p. 19). En este sentido, dentro de esta investigación-creación, la experimentación se convierte en una vía para ensayar, explorar y poner a prueba diferentes caminos que conduzcan a la configuración de un objeto de creación artística. Es precisamente esta apertura a la prueba y al error la que posibilita la consolidación de personajes, tramas, formas, trazos, dibujos, a partir de la relación entre cuerpo, afectos y entorno.

Como mencioné anteriormente, la experimentación tiene la cualidad de ofrecer múltiples posibilidades dentro del proceso creativo. Además, permite encontrar soluciones a dificultades, imprevistos o errores que surgen de forma natural en la creación artística. Como se evidenciará en los próximos apartados de este trabajo de grado, durante el proceso de investigación-creación surgieron diversos desafíos, resultado tanto de la naturaleza misma del proyecto como de mi inexperiencia en la creación de una narrativa gráfica. En un momento del proceso, subestimé estos obstáculos y, más adelante, estos cobraron relevancia, poniendo en riesgo la concreción del objeto artístico. Sin embargo, fue precisamente mediante la experimentación con los elementos ya producidos que fue posible articular nuevas rutas para resolver estos problemas y dar forma a la obra final. Como señala Borgdorff (2010) en *El debate sobre la investigación en las artes*, “los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos” (p. 28). De esta manera, la experimentación se configura como un recurso metódico, que es un principio vital que sostiene y transforma el proceso creativo.



4. *Proceso de investigación creación*

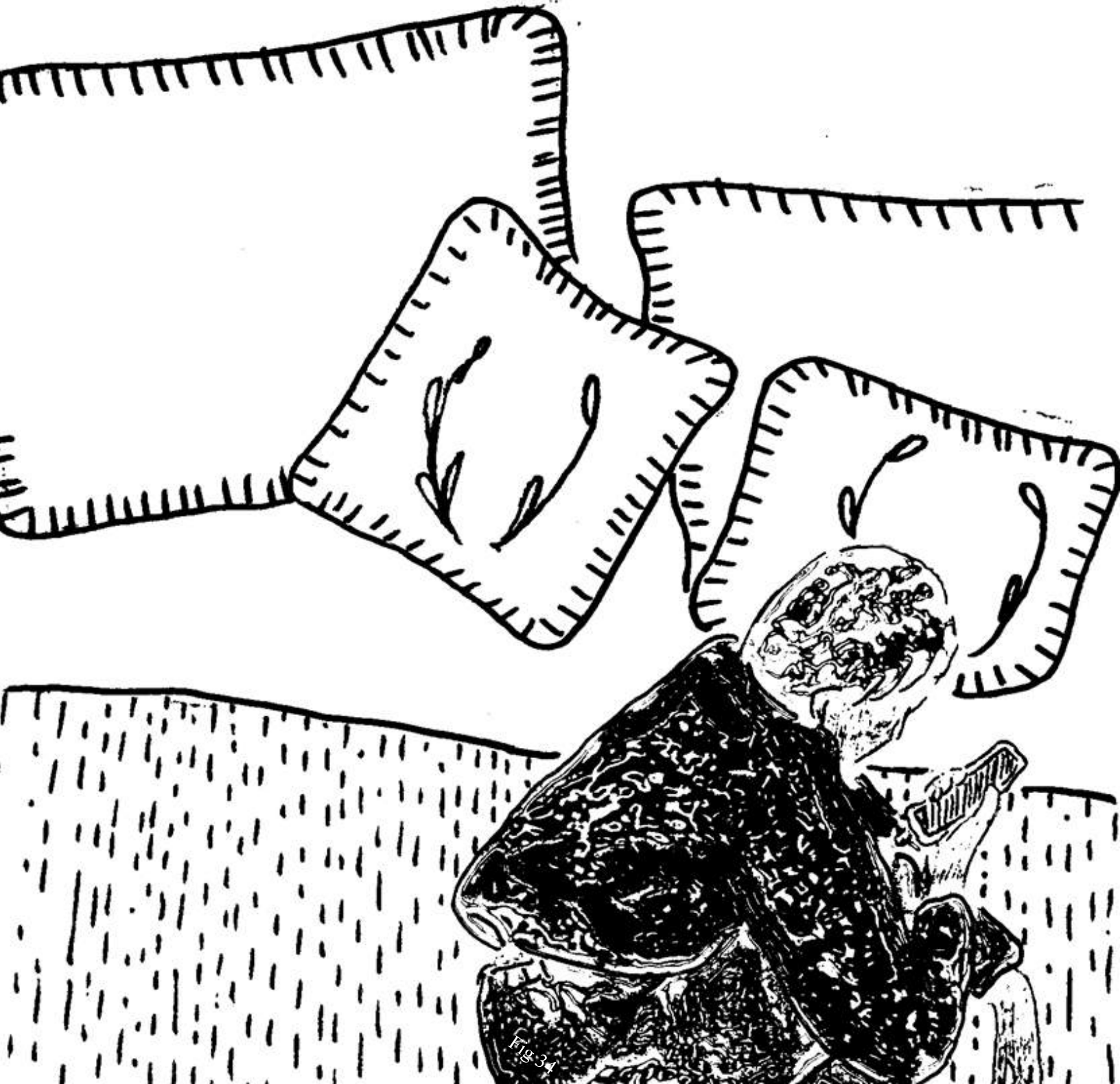


Fig. 3.1

4.1 *Bocetar ficciones*



"La única que sabe que hay un monstruo que vive debajo de mi cama es mi mamá. Se lo dije porque, igual, ella no cree en monstruos."

Cinetto, L. (2012). Hay un monstruo debajo de mi cama. Del Naranjo.

Este proceso de creación desde la autoficción nace de la fascinación y el miedo. Por un lado, la fascinación que siempre he sentido hacia lo monstruoso; por otro, el miedo a enfrentar la adultez y a ser adulta en este mundo. Estos dos elementos habían orbitado en mí sin fusionarse. En una lluvia de ideas para elegir el tema de mi trabajo de grado, me surgió la creencia de que los monstruos se esconden bajo la cama porque el mundo es terrorífico y los humanos, crueles. A esta idea inicial se le empezaron a añadir problemáticas: ese monstruo se ve obligado a salir de su escondite y enfrentar al mundo. Pero con ello también vinieron preguntas: ¿qué tipo de mundo? ¿A qué tipo de problemáticas se enfrenta? Además, ¿a quién pertenecía la cama en la cual el monstruo se escondía? ¿Esa persona sabía de la existencia del ser monstruoso bajo su cama?

Ahí empecé a adoptar esa premisa ficcional en mi realidad, donde me preguntaba: ¿qué pasaría si, en algún momento, al buscar debajo de mi cama, encontrara a un ser monstruoso? ¿Lo confrontaría por invadir mi espacio o pasaría por alto su existencia? Es decir, ¿prefiero enfrentar o ignorar a mis monstruos? Pero, ¿por qué reducirlo a esas dos opciones? y no por ejemplo cobrarle arriendo o pedirle que me ayude con las tareas domésticas. Según Blanco (2016), “toda escritura autoficcional siempre parte de un yo, de un vivido en primera persona, de una experiencia personal, dolor profundo o felicidad suprema, siempre va a partir de un yo, pero va más allá de sí mismo; es decir, para poder ir hacia un otro” (s/p). En mi caso, la autoficción nace de un evento hipotético que no he habitado: por desgracia, no he encontrado ningún monstruo bajo mi cama, solo cajas con cosas guardadas que no uso, pero no quiero botar. Por ello, para poder habitar esa ficción, la traigo a mi realidad y, al hacerlo, se impregna de mi vida, mis crisis, mis temores y mis afectos, así como de mi adultez, en la que le tengo más miedo

a ser adulta que a la posibilidad de que salga un monstruo de debajo de mi cama.

En este punto, solo tenía una premisa y dos personajes: una humana y un monstruo, que en específico sería una monstrea. Retomando mi creencia de que lo que no se nombra no existe, inicié el proceso de bautizarlas. Entre las opciones que surgieron, me planteé llamar a la mujer Ana, en referencia a mi primer nombre, y a la monstrea, María, en alusión a mi segundo nombre. Sin embargo, esta idea no me convencía, ya que deseaba que sus nombres estuvieran entrelazados con un significado conectado a mi realidad y que, al mismo tiempo, las uniera simbólicamente. Una de las alternativas fue Marte y Cidonia, dado que Cidonia es el nombre de una formación rocosa que se asemeja a un rostro en la superficie de Marte. Otra opción fue Palma y Orquídea, ya que la orquídea, al ser una planta epífita, suele crecer sobre el tallo de las palmas, y ambas hacen parte de los símbolos patrios. No obstante, ninguna de estas opciones acogía un significado lo suficientemente fuerte para mí.

Indagué en los nombres de mis allegadxs, buscando su significado y raíz etimológica. Fue entonces cuando salió a relucir el nombre de Berenice, el nombre que mi madre caminó en vida. Su significado etimológico es fascinante: “Berenice es un nombre de mujer que proviene del latín Bérénice, tomado del griego Berenike (Βερενίκη)... Berenice significa, entonces, 'la que trae la victoria'” (Etymologías de Chile, n.d.). Así encontré un significado hermoso en este nombre: Berenice, que por un lado lleva el peso de ser el nombre de mi madre y, por otro, representa a quien trae la victoria. De ahí que Victoria sea el segundo nombre presente en nuestra historia: “La palabra victoria nos llega del latín victoria, formada por victor (vencedor) y el sufijo -ia, que expresa cualidad. Es decir, la cualidad de vencedor” (Etymologías de Chile,

n.d.). Esta cualidad de vencer se refiere a la capacidad de superar obstáculos. Esto, unido al contexto de mi adultez, me lleva a reflexionar sobre el significado de tener una vida victoriosa o de ser una vencedora. Siento que, aunque la relación entre los nombres pueda parecer casual, agrega un valor significativo al proceso de cómo se conectan entre ellas y mi crisis de adultez. En este sentido, la criatura llevaría el nombre de Berenice y la mujer el de Victoria.

Retomando en este punto, tenía a Victoria, una mujer que un día estaba buscando algo debajo de su cama y encuentra una monstrea llamada Berenice habitando allí. Para la construcción de este borrador, a pesar de ser un texto escrito, utilicé como referencia espacial los lugares que suelo habitar, como mi habitación, mi casa y la biblioteca Tintal, con la intención de que también fueran parte de la historia. Sin embargo, en el momento de escribir, no me encontraba viviendo en mi lugar habitual, ya que estaba realizando un voluntariado en Miraflores, lo cual quedaba lejos tanto en dirección como en contexto de los lugares que recreaba en la ficción. Esto hizo que el proceso de ficcionar fuera mucho más interesante, puesto que recreaba

espacios y dinámicas propias a partir del recuerdo de esos lugares a los que, en un futuro cercano, volvería. A pesar de ser reales, estos espacios se volvieron ficcionales, ya que, como menciona Blanco (2016), "toda escritura es un acto de traición a la realidad, por la simple razón de que los mecanismos de poetización cambian, alteran, perturban y transforman" (s/p). Así, este proceso de creación se convirtió en un viaje entre lo real, lo imaginario y lo recordado.

Con estas herramientas se construyó un borrador, el cual se podrá consultar en los documentos adjuntos como anexo 1. Este

borrador me permitió establecer la trama y el hilo de acontecimientos que tendrán lugar en la historia. He planteado los eventos dentro del esquema clásico de inicio, nudo y desenlace. Sin embargo, como para este trabajo solo se realizará un primer tomo de la historia, que abarca hasta el nudo, el relato incluirá el inicio, donde ellas se conocen, y con el compartir de los días y la rutina, se van volviendo más cercanas, hasta que llega un acontecimiento trágico que cambia las dinámicas de los personajes y provoca que tengan que habitar el mundo de otra manera. Si bien la idea nació de un yo mujer humana encontrándome con una monstrea debajo de mi cama, decidí que la historia fuese contada desde la



Fig.36. Ilustración de autoría propia

perspectiva de un yo monstrua. Como señala Blanco (2016), “mis autoficciones no celebran así una promoción del yo, sino que, por el contrario, son simplemente un intento de comprenderme como una forma de comprender a otros” (s/p).

En caso de que el interlocutor de este trabajo desee consultar el Anexo 1, debe tener en cuenta que la construcción de este borrador no fue pensada para ser mostrada, sino como una herramienta personal que me permitió recolectar ideas, escenarios, acontecimientos, diálogos, emociones, entre otros sentires y expectativas. Esto hace que dicho anexo sea un documento caótico, ya que no sigue una línea narrativa, sino que constituye más bien una especie de cacofonía escritural compuesta por múltiples hilos y voces. Sin embargo, decidí incluirlo para dejar entrever, al menos en los documentos virtuales, cómo se dio este proceso de creación. En esta ocasión, recurro a estos elementos digitales debido a que en ellos quedó evidenciado en mayor medida el proceso, ya que otras herramientas utilizadas como notas sueltas y apuntes en cuadernos se fueron perdiendo con el tiempo, pues no fui cuidadosa al conservar esos archivos.

Como mencioné anteriormente, el borrador me permitió un punto de partida narrativo a seguir; pese a ello, es un escrito desorganizado. Teniendo en cuenta que la intención es generar una narrativa gráfica donde no solo se comunica con el lenguaje escrito, sino también con un lenguaje visual, era necesario que este texto inicial sufriera transformaciones en busca de concretar una ruta a seguir para llevar a cabo la narrativa gráfica. Por ello, este proceso tuvo tres fases: la inicial, ya comentada, que corresponde al boceto; la segunda, que consiste en una reinterpretación y reestructuración del boceto con el fin de esclarecer las ideas, a esta fase me referiré como reescritura y podrá encontrarse como Anexo 2; y la tercera, a la cual

denomino guion, donde busqué organizar por medio de una tabla qué parte iba a ser narrada de manera visual y qué otras de manera escrita. Se identifica como Anexo 3. Como expresa Daza (2009): “La imaginación le da la posibilidad al creador de proyectar o vivenciar mundos fantásticos” (p. 91). En mi caso, tuve que organizar, releer y estructurar esos procesos imaginativos en busca de la posibilidad de materializarlos.

Para visibilizar estos procesos, voy a comparar la evolución de un fragmento de la historia en sus diferentes etapas: versión original, boceto, reescritura y guion. Este fragmento se encuentra en el segundo capítulo, el cual intenta comunicar cómo es la cotidianidad de Victoria y Berenice después de que ambas se hacen conscientes de la existencia de la otra. Se muestra cómo comparten espacios, cómo son sus conversaciones y, en general, cómo son sus dinámicas habituales. En este contexto, se plantea el propósito de organizar el desorden que hay debajo de la cama, para que la monstrua pueda volver a habitar su espacio.

Este fragmento fue planteado de la siguiente manera en el boceto (Anexo 1, pág. 6):

Con los días, Victoria y Berenice se van haciendo más cercanas. Berenice se pregunta sobre el mundo exterior y cómo se sentirá poder caminar por la calle y vivir el día tranquilamente, ya que a ella solo se le permite transitar durante la noche. Por ello, le hace muchas preguntas a Victoria, pero las respuestas que recibe no son lo suficientemente descriptivas o entusiastas como para satisfacer su curiosidad, y se decepciona porque su cualidad de monstrua no le permite habitar el mundo exterior.

En el boceto, a pesar de la ausencia de una descripción detallada sobre cómo se desarrollan las situaciones planteadas, se especifica el propósito narrativo que se busca comunicar en ese tramo de la historia. Este propósito incluye la consolidación del vínculo entre los personajes, la perspectiva de Berenice respecto al mundo humano y cómo su condición de monstrua le impide formar parte de él. Todo esto se ve agravado por la limitada capacidad de Victoria para ofrecer respuestas adecuadas que puedan ayudar a Berenice.

En el proceso de reescritura, las partes en **negrilla** corresponden a la voz de la monstrua, y las *en cursiva*, a Victoria. El diálogo propuesto aparece en el Anexo 2, página 4:

Mostrar escenas cotidianas entre Victoria y Berenice en la habitación.

—**Deberías decidirte, ya llevamos dos horas y no hemos avanzado nada, y todos los días es igual.**

—*Es que no es tan fácil decidir.*

—**Victoria, son solo cosas, objetos que ya perdieron su razón de uso. Decide y deséchalos, empiezo a sentir que eres una acumuladora de chatarra.**

—*Sabes, hay objetos que son más que objetos.*

—**Honestamente no entiendo: decides botar esta cosa tan tierna y llevas días disociando si botar esta chatarra.**

—*No es el objeto en sí, sino la presencia que evoca.*

—**No entiendo, ¿cómo obtienes tantos objetos?**

—*Algunos me los regalaron seres queridos y otros los compré.*

—**¿Qué es comprar?**

—*Es cuando das dinero a cambio de algo que deseas.*

—**El dinero debe ser algo hermoso, o por lo menos tener un sabor exquisito, para que puedas obtener lo que deseas con él.**

Entonces, si tengo dinero, puedo comer lo que quiera, ¿verdad?

—*Bueno, más o menos. Dependiendo del dinero que tengas.*

—**¿Cómo puedo obtener dinero? He visto que las personas lo sacan de lugares llamados bancos. ¿Entonces, cada vez que necesitan dinero, van allí y luego compran lo que quieren?**

—*De hecho, no es tan sencillo. El dinero viene de un sistema de trabajo.*

—**Entonces, si trabajo mucho, ¿tendré todo el dinero que quiera y obtendré todo lo que quiero?**

—*Se supone... En teoría funciona así, pero en realidad es mucho más complicado.*

Trabajar no es algo fácil, y a veces el dinero no alcanza. O puede que tengas dinero, pero estás tan cansado que no tienes energía para gastarlo, y además...

—**¡Dineroooo, trabajo, cosas, dulces!**

—*Bueno, no creo que sirva decir nada...*

(De la nada, Berenice cambia su expresión.)

—**Aunque, ¿de qué serviría el dinero a un monstruo? Igual no podría usarlo.**

En esta reescritura se propone un escenario específico donde se desarrolla la escena: la habitación. También se plantea una actividad concreta, organizar el espacio, con el propósito de que la monstrua pueda volver a habitar su hábitat, ubicado debajo de la cama. Además, se incorpora un diálogo que, en un inicio, busca contrastar las visiones de Victoria y Berenice respecto a los objetos. Este intercambio evoluciona hacia una segunda parte, en la que el dinero sirve como excusa para introducir el tema del mundo exterior, el cual Victoria observa con una perspectiva realista en cuanto al trabajo y el dinero. Esto contrasta con Berenice, quien no tiene acceso a ese mundo y experimenta emociones como la añoranza, la frustración y la conciencia de sus propias limitaciones como monstrua.

En el proceso de guion (Anexo 3, pág. 4):

	Victoria organizando su cuarto y Berenice doblando ropa	A9
	Berenice barriendo	A10
	Victoria limpiando el espejo	A11
	Victoria tendiendo la cama	A12
	Berenice mirando cuadernos de victoria	A13
	Victoria midiendose ropa esperando la una respuesta de berenice	A14
-Deberías decidirte ya llevamos dos horas y no hemos avanzado nada y todos los días es igual.	Victoria mirando dos objetos que tiene en la mano que están dentro de la caja	A15
-Es que no es tan fácil decidir.	Victoria con cara de berrinche en primer plano	A16
- Victoria son solo cosas, objetos que ya perdieron su razón de uso decide y desechalos, empiezo a sentir que eres una acumuladora de chatarra. -Sabes hay objetos que son más que objetos. -Honestamente no entiendo decides votar esta cosa tan tierna y llevas días disociando si botar esta chatarra.	Berenice sentado en el piso recostada en un caja	A17
- No es el objeto en sí sino la presencia que evoca - No entiendo ¿cómo obtienes tantos objetos? -algunos me los regalaron seres queridos y otros los compré	Plano donde se vean las dos en el piso rodeadas de cajas Mientras Victoria tiene en la mano un objeto que está mirando	A18
- ¿Qué es comprar?	La cara de Berenice intrigada	A19
- Es cuando das dinero a cambio de algo que desees	Se enfoca la caja con objetos	A20
-El dinero debe ser algo hermoso o por lo menos tener un sabor exquisito, para que puedas obtener lo que desees con él.	Berenice con cara de ilusión	A21
-Entonces, si tengo dinero, puedo comer lo que quiera, ¿verdad?	Berenice ilusionada	A22
-Bueno, más o menos. Dependiendo del dinero que tengas.	Victoria incomoda	A23
-¿Cómo puedo obtener dinero? He visto que las personas lo sacan de lugares llamados bancos. ¿Entonces, cada vez que necesitan dinero, van allí y luego compran lo que quieren? -De hecho, no es tan sencillo, El dinero viene de un sistema de trabajo. -Entonces, si trabajo mucho tendré todo el dinero que quiera y obtendré todo lo que quiero -Se supone, en teoría funciona así, pero en realidad es mucho más complicado, trabajar no es algo fácil, y a veces el dinero no alcanza, o puede que tengas dinero pero estás tan cansado que no tienes energía para gastarlo y además....	Toma grande donde se vea a Berenice y a Victoria	A24
-Dinerooooo, trabajo, cosas, dulces -Bueno no creo que sirva decir nada	Berenice con cara de atontada y feliz	A25
	La cara de Berenice se torna seria	A26
-Aunque de qué serviría el dinero a un monstruo, igual no podría usarlo	Hasta que tiene una expresión triste	A27

Tabla 1: Fragmento de guion

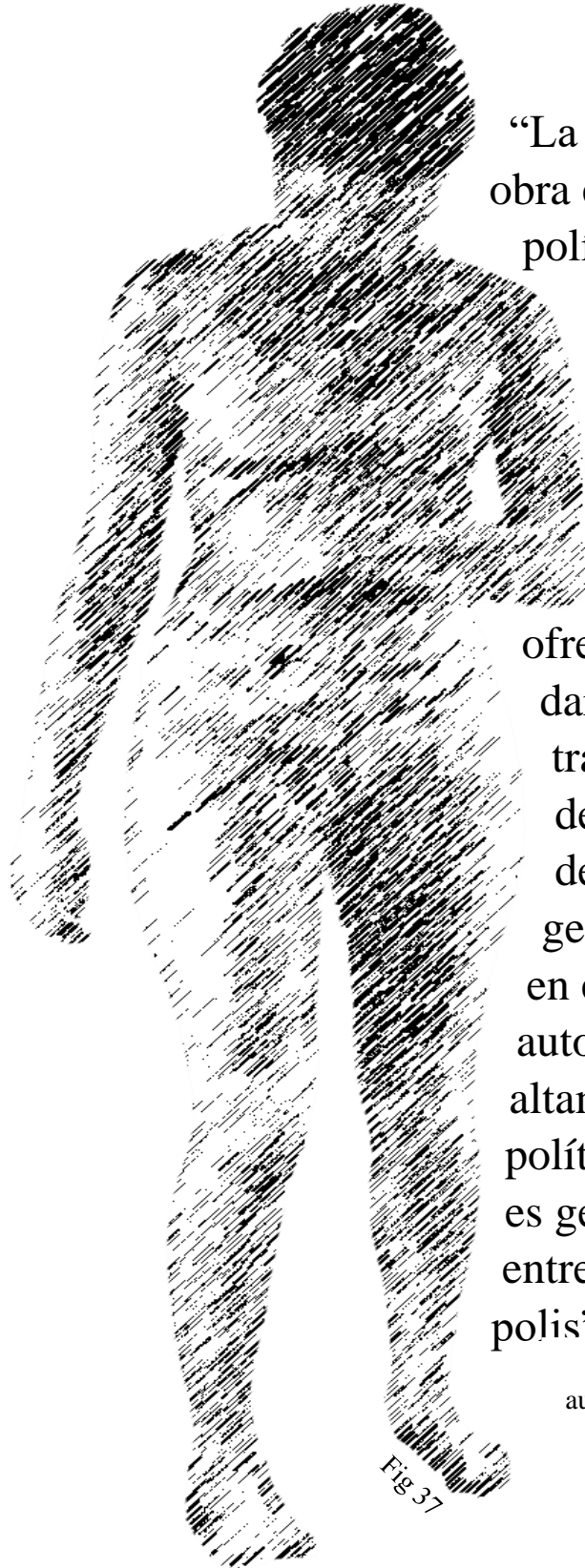
El guion se estructura mediante una tabla dividida en tres columnas. La primera corresponde a las escenas, donde se incluye el diálogo que tendrá lugar en cada viñeta o, en caso de no haber diálogo, se describe la situación. La segunda columna está destinada a las especificaciones de dibujo, que consisten en una breve descripción de lo que se desea representar o comunicar gráficamente en cada viñeta. La tercera columna corresponde al código, un identificador asignado a cada dibujo o viñeta que facilita la organización y continuidad de las ilustraciones al momento de ser diagramadas en sus respectivos paneles. En esta columna se encuentran códigos como M, A o B seguidos de un número. La letra M corresponde a las viñetas del primer capítulo, la A al segundo y la B al tercero, el cual posteriormente se dividirá en dos debido a su extensión, convirtiéndose así en los capítulos 3 y 4. Los números que acompañan cada letra indican el orden secuencial de las viñetas.

En este proceso, por primera vez comienzo a plantear las imágenes de forma explícita. Dado que las narrativas gráficas comunican tanto a través del lenguaje escrito como del lenguaje visual, en este caso, los dibujos, la segunda columna puede entenderse como un boceto escrito de las ilustraciones que conformarán la narrativa.

A modo de cierre de este apartado, que hace referencia a la creación y organización escritural de

la historia a realizar, me gustaría aclarar que, aunque este segmento fue concebido desde mi plano imaginativo, donde autoficcionalizo espacios y cuerpos de mi habitar, y que a la vez permitió trazar una ruta a seguir, estas ideas y bocetos fueron inicialmente plasmados en un formato escrito. Esto implica que, al momento de traducirlas al formato visual, pueden surgir transformaciones y adaptaciones. Dicho proceso se desarrollará en los próximos capítulos, donde se mostrarán las dificultades de llevar a cabo estas imágenes y su posterior diagramación, espacio en el que convergen la narración escrita y la gráfica con el fin de contar una historia.

4.2 *Cuerpa autoficcionalada*



“La autoficción obra el cuerpo políticamente, ya que no se trata de exhibirlo, sino de exponerlo, de ofrecerlo, de darlo. No se trata de un acto de coraje, sino de un acto de generosidad. Es en esto que la autoficción es altamente política: el cuerpo es generosamente entregado a la polis”

S.Blanco (2016) La autoficción ingeniería del yo, Temporale

A modo de chisme, querido interlocutor, el dibujo y la creación gráfica tienen una profunda herida en mí. Hace algunos años, era un chiste en mi familia que yo no dibujara y fuese una estudiante de Licenciatura en Artes Visuales, puesto que el imaginario es que, si uno estudia artes, es alguien virtuoso a la hora de dibujar. En mi caso, yo no solo no dibujaba, sino que odiaba hacerlo. Recuerdo, en los primeros semestres de virtualidad, tener que cursar la asignatura de dibujo y realizar los ejercicios de la clase de la manera más frustrante y desmotivante posible.

Pero mi rechazo al dibujar no siempre fue así. En mi infancia y preadolescencia, gracias a la influencia de la animación japonesa, el dibujo fue mi ejercicio de creación predilecto. Mis cuadernos escolares estaban llenos de dibujos; incluso mi hermana, al ver mi motivación con esta actividad, me compraba libretas y colores. Pero luego la vida cruzó en mi camino a un ente de poca asertividad y predominante arrogancia, que infundía su presencia mediante el terror y la humillación. Este ser, cubierto de canas en cabello y barba, de apariencia pulcra y traje de paño, era conocido como el profesor de artes. Su forma de ver y enseñar el dibujo provocó en mí un sentir que no había experimentado al dibujar: el odio y el desgano hacia la creación gráfica. Abandoné el dibujo por muchos años, aunque no el interés por las artes.

Por ello, durante los primeros semestres de formación universitaria, me mantuve alejada de la creación gráfica. De algún modo, el dibujo me causaba miedo, de manera similar a los monstruos en la infancia. Hace unos semestres, para una asignatura, nos solicitaron hacer un

cuento ilustrado en inglés. Decidí iniciar, para procrastinar la labor del dibujo, por crear la historia, la cual, curiosamente, se enfoca en cómo surgen los miedos en las leyendas urbanas: fantasmas, monstruos, casas embrujadas, entre otros. Para ello, tomé un recuerdo de mi infancia, donde el perchero de mi abuelo, en el que él disponía su sombrero y abrigo, en las noches se transformaba ante mis ojos en un ente delgado y alto que portaba un gabán y sombrero.

Después de tener definida la historia y la diagramación por escena, decidí enfrentarme a la labor de

ilustrar con marcadores y micropuntas prestados. Dibujé mi primer personaje monstrífero, llamado *Hat Man*. Explorar gráficamente el dibujar figuras desde el monstruo, de algún modo, permitió que un miedo pasado me ayudara a reconciliarme con un miedo presente. En mi actualidad, el dibujo no es mi forma de creación preferida; me inclino más por otros procesos. Sin embargo, ya no lo considero una labor tortuosa. Y puesto que considero que no todo acto de creación tiene que ser disfrutado, me encaminé en este proyecto.

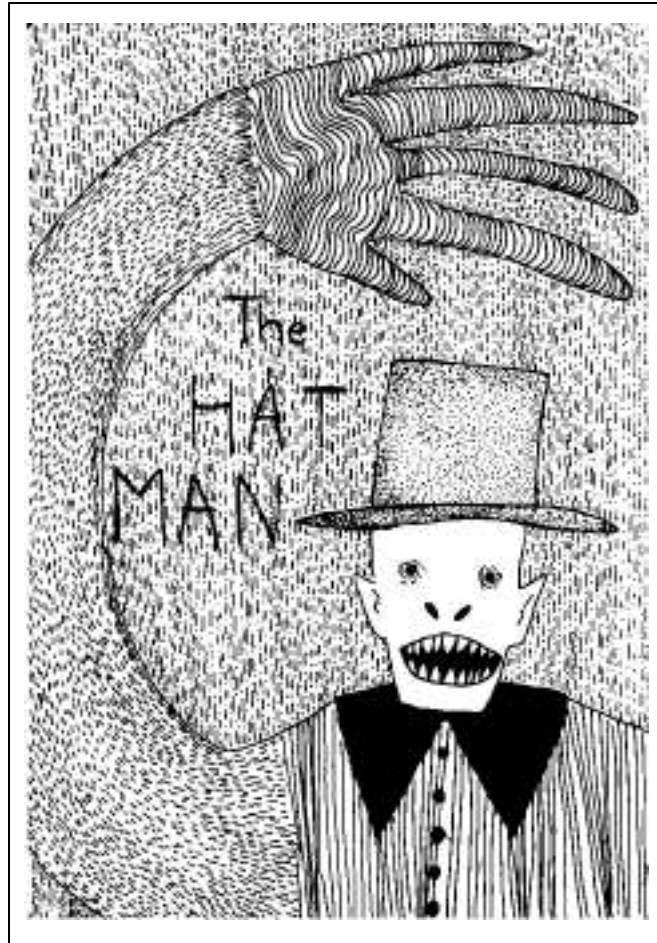


Fig 38: Portada de cuento Hat man, autoría propia (2021)

Teniendo en cuenta lo anterior, en este apartado del método podrá encontrar el proceso de creación gráfica para la construcción de una narrativa visual. Si bien en este punto no se concluye la narrativa visual, es decir, no se construye aún la novela, es aquí donde se pensaron, bocetaron y realizaron alrededor del 80% de los dibujos que se convertirán en escenas para el proceso de diagramación. También se trata de un momento crucial en la construcción de imágenes, puesto que hasta este punto solo había observado, analizado y criticado cómo otros generaban imaginarios de seres monstruosos; sin embargo, yo no me había enfrentado aún a la creación visual de mi monstrua. Por ello, para exponer este proceso, lo dividiré en dos partes: la primera corresponde a cómo se fue materializando el personaje principal, es decir, la monstrua Berenice, y la segunda a cómo se construyeron los dibujos de las escenas, los cuales funcionarán como elementos narrativos y que, en un proceso posterior, el de diagramación, se convertirán en una secuencia gráfica.

Corporeizando monstruxs



“¡Mirenme!,
¡Mirenme!,
¡Miren que
grande se ha
hecho el
monstruo
en mi
interior!”

Fig 39

Urasawa, N. (1994).
Monster. Big comic Spirts

En el marco teórico exploré la dificultad de poder materializar la cuerpo de la monstrea, puesto que en los referentes femeninos monstruosos no lograba encontrar un punto de encuentro para dar luz a su figura. En este punto, recuerdo las palabras de Blanco (2016): “Cualquiera de mis autoficciones fueron escritas no tanto para exponerme, sino para buscarme” (s/p). Entonces dejé de buscar en otras cuerpos la materialización de mi personaje. Pensé en mi monstrea, que en este punto tiene nombre, pero no cuerpo. Berenice significa la que lleva a la victoria, pero también es el nombre que evoca a mi madre. Aunque el cuerpo de mi mamá ya no habita este mundo, el recuerdo de sus rasgos sigue vigente en mi vida. La morfología de mi madre la heredamos mi hermana y yo. Por ello, siempre tengo en la memoria la frase de Yehuda Amichai: “Por amor a la memoria llevo sobre mi cara la cara de mi padre”. Mi tía solía adaptarla para decirnos: “Por amor a la memoria, sobre mi rostro llevo el rostro de mi madre”. De algún modo, involuntariamente, estoy habitando la piel de mi madre. Aunque al principio lo veía como algo poético, con el tiempo se fue transformando en una carga. Las personas allegadas a ella solían ver en mí el recuerdo de su ausencia, incluyendo a mi padre, quien a veces cargaba en mí las expectativas de lo que ella quiso en vida, como si debieran convertirse en mis propias metas. Esto provocaba frustraciones y cargas que no me pertenecían; eso me llevó a sentir que habitaba una piel prestada.

Por ello escribí este poema,
que es el punto de partida para
crear la fisonomía de Berenice la
monstrea

Soy un ser con cabeza
propia, pero con rostro
prestado.

Nada de esto puede
considerarse de mi
propiedad.

Nada de lo que habito es
mío.

Todo partió de ella o
evoca a ella.

Hasta el día de hoy no sé
sí por amor o por
condena,

la memoria me lleva a
portar

sobre mi rostro el rostro
de mi madre.



Fig 40. Fotografía de Berenice archivo familiar

Si bien Berenice ya porta el nombre de mi madre, ¿por qué no podría encarnarse de mi propia forma? Aunque podría interpretarse como una referencia al paternalismo religioso, donde Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, yo lo concibo de una manera diferente. Al momento de iniciar este proyecto, a pesar de reflexionar sobre la cuerpo, lo hacía como si fuese algo externo, no como si yo misma tuviera una. Tal vez porque, en ese momento, mi materialidad corpórea se sentía como algo impropio. Blanco (2016) plantea la autoficción como la posibilidad de habitar otros cuerpos.

En este proceso, la autoficción no solo sirve como un medio para crear un personaje y darle un cuerpo en el cual vivir; yo concibo este proceso como una posibilidad de, a través de la autoficción, rehacer mi cuerpo de forma apropiada, en el sentido de concebirla como propia.

Crear a la monstra desde mi propia silueta me gusta verlo como el proceso de patronaje y confección de una prenda, donde, en base a tus medidas, se saca un molde en papel para luego cortar la tela siguiendo dicho patrón, y posteriormente coserla con el fin de generar una vestimenta que arroje la cuerpo. Dentro de mi entorno, he estado conectada con el diseño de modas, ya que mi hermana se desempeña en este mundo como profesora. Gracias a ella, he aprendido diversas técnicas relacionadas con este arte. Una de ellas es el *moulage*, en la cual los moldes para confeccionar una prenda se

obtienen directamente del maniquí o del cuerpo. Para ello, se trazan líneas claves que establecen los ejes guía, permitiendo generar un molde en tela. Esta técnica se emplea principalmente para que la prenda se adapte de la mejor manera a la anatomía de la persona que la va a utilizar.

En este maniquí para confección, se mimetiza un tronco femenino, las líneas hechas con cinta amarilla hacen referencia a los contornos, amplitudes, alturas y diferentes medidas del cuerpo. Esto tiene como objetivo ubicar los ejes centrales, como la línea de hombro, la separación, altura y contorno del busto, así como amplitudes y contornos de la cintura, la cadera, la altura del talle y otras medidas clave para la elaboración de una prenda. Sin embargo, estas medidas no están representadas como números específicos, sino que se relacionan directamente con la volumetría del maniquí. Por otro lado, la cinta roja representa una guía para la prenda que se desea elaborar, en este caso, un corsé. Luego, utilizando una tela y alfileres que permitan adaptarse a la forma del maniquí, se irá sacando el molde final en tela.

Para este proceso de creación de la corporeidad de Berenice, adapto una parte de la técnica del *moulage* para confeccionar a mi monstra, la cual nace de dos acercamientos que relataré a continuación.



Fig. 41 Fotografía de Maniquí archivo propio

Primer acercamiento

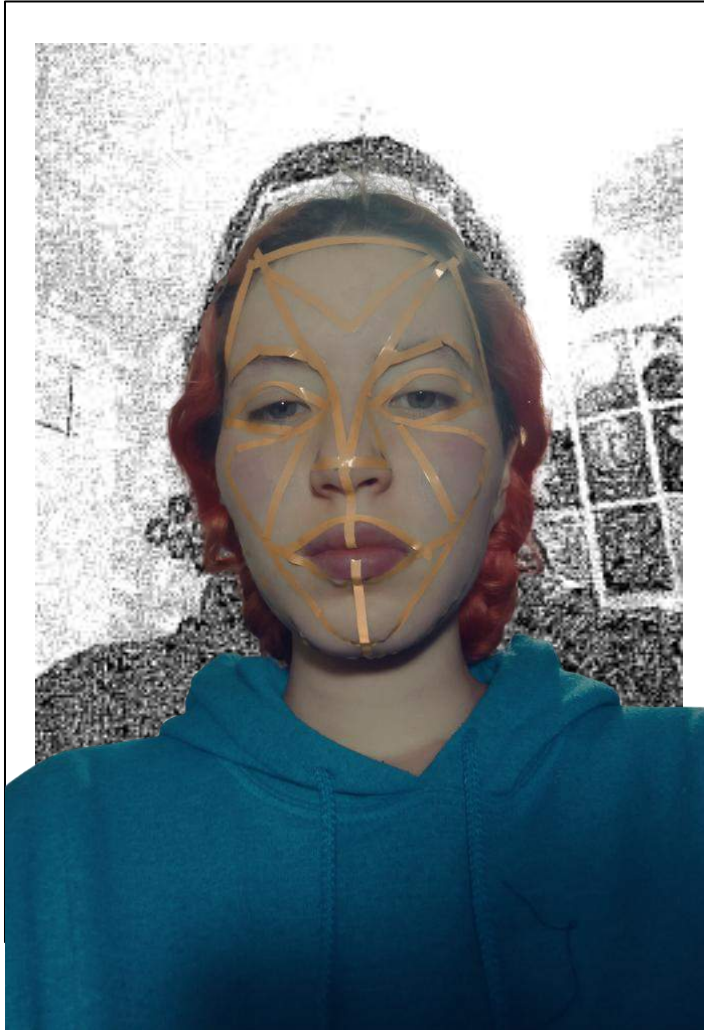


Fig. 42 Fotografía del proceso autoría propia

Fue el rostro el punto de partida para este primer acercamiento, en el cual utilicé el mismo tipo de cinta que se emplea para establecer líneas guía en el maniquí. Comencé explorando mi cara: primero delimité sus contornos y marqué puntos de protuberancia, como la mandíbula, la separación entre la frente y el nacimiento del cabello, la nariz, los ojos, los labios, entre otros. Luego, mirándome al espejo y con la ayuda de la cinta, exageré las facciones de mi rostro para caracterizar los rasgos que quería que encarnará mi monstrua. Aunque al inicio sólo trazaba ejes guía sobre mi cara, al final quedaron resaltadas aquellas zonas que me generan incomodidad o que quisiera cambiar, en lugar de destacar los aspectos que me agradan. Con estas nuevas líneas sobre mi rostro forjé un nuevo patrón facial. En este punto, en la técnica del moulage, se procedería a generar el molde en tela con ayuda de alfileres. Sin embargo, como no es de mi interés clavar alfileres sobre mi piel y teniendo en cuenta que Berenice habitará un formato gráfico, realicé un registro fotográfico para posteriormente imprimir algunas de las imágenes y generé ejercicios con la forma a partir del papel.

Ejercicio-1

En el primer ejercicio, con ayuda de un papel pergamino, calqué las líneas marcadas por la cinta, mezclándolas con los rasgos de mi cara. También dibujé sobre mi cuello, hombros y tórax, imaginando cómo sería la continuación de esas líneas en las zonas donde la cinta no había pasado.

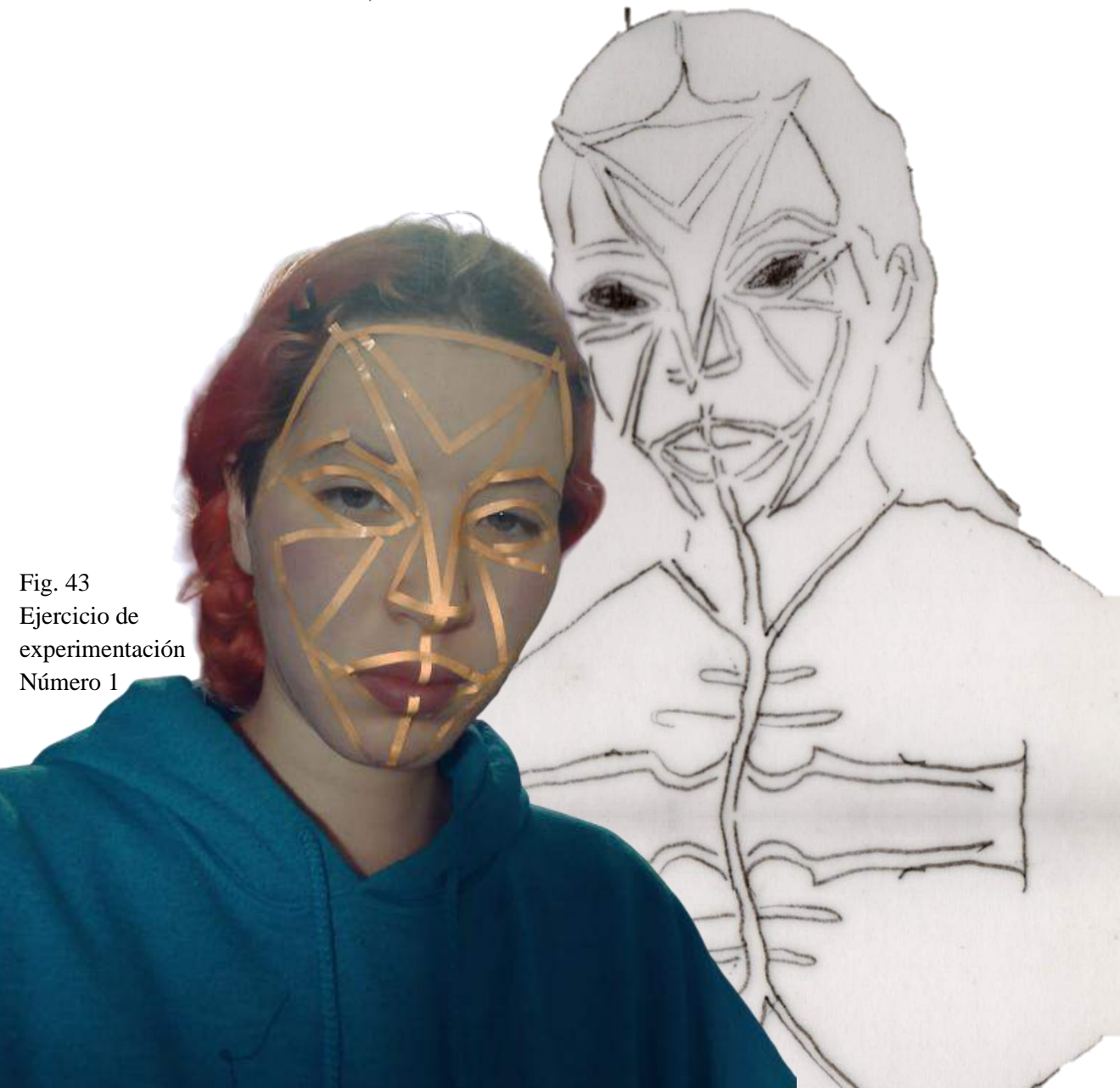


Fig. 43
Ejercicio de
experimentación
Número 1

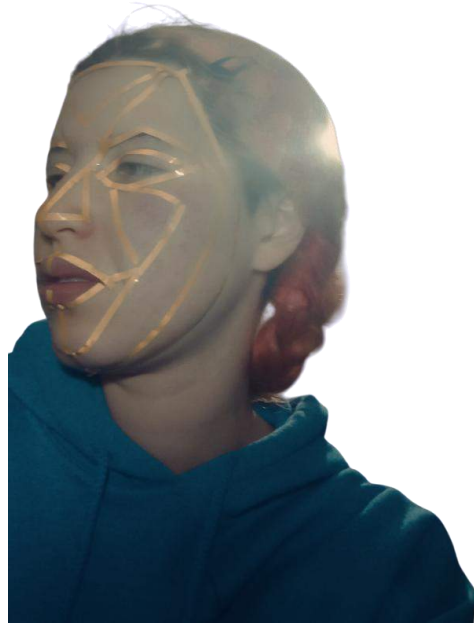


Fig. 44.
Ejercicio de
experimentación
Número 2



Ejercicio 2

Para el segundo ejercicio, mi impresora comenzó a fallar, marcando líneas sobre la imagen impresa. Vi en esto una posibilidad de experimentación: después de reteñir las líneas de la cinta sobre una impresión que no presentaba este error, fotocopié la imagen para que saliera con las líneas defectuosas. Luego, reteñí también las líneas que la impresora había marcado, dando paso a una tercera impresión que reproduciría los errores anteriores, agregándoles nuevas marcas.



Ejercicio 3

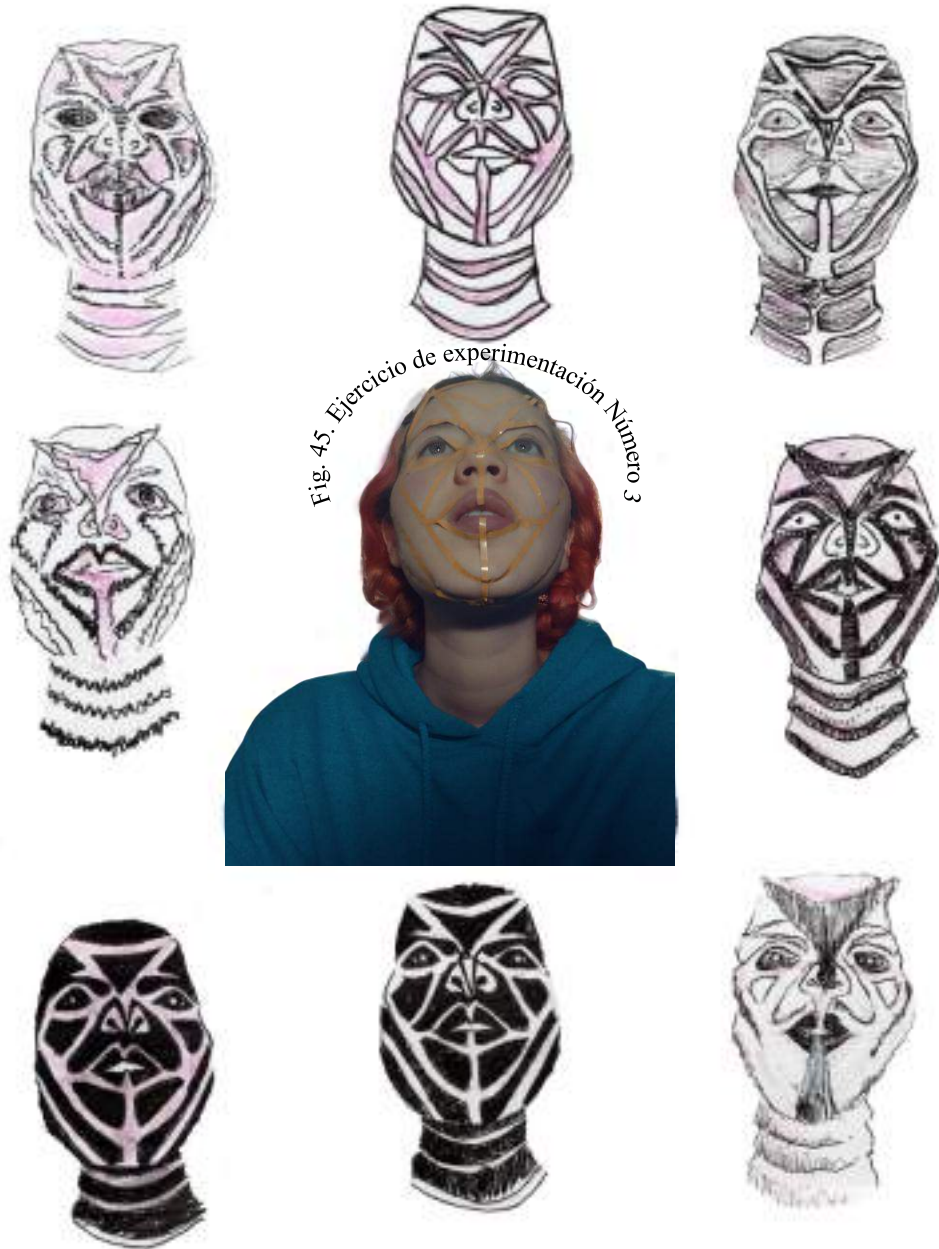


Fig. 45. Ejercicio de experimentación Número 3

Para el último ejercicio calqué mi rostro con las guías de la cinta, donde salieron a relucir trazos que mi cuerpo ya tenía de manera natural, como las líneas del cuello. Reproduje ese calco ocho veces a modo de plantilla para colorear y, con ayuda de un rapidógrafo y un marcador rosado, propuse diferentes formas de trazo, aplicación de color y relleno. Cada una de las reproducciones, a pesar de surgir del mismo calco, evocaba una sensación distinta según su forma de delineado.



En estos ejercicios, si bien no surgió la figura final de la monstrua, representaron el primer acercamiento que abrió paso a un proceso más elaborado, en el cual pude ficcionar no solo mi rostro, sino toda mi cuerpo. En este segundo acercamiento procuré obtener una mejor documentación visual. Para ello, conté con la ayuda de María Alejandra Roa, quien me apoyó en el registro fotográfico; es decir, las fotografías de este proceso fueron tomadas por ella y editadas por mí. Quería que la monstrua se ciñera a mi silueta, por lo que decidí realizar el ejercicio en ropa interior, lo más cercano a la desnudez que estaba dispuesta a mostrar. Retomé el uso de la cinta para generar trazos sobre mi cuerpo. De nuevo, inicié por el rostro, expandiéndome hasta generar un boceto en piel de la monstrua. A continuación, presentaré una serie de fotografías que dan cuenta de este proceso



Fig. 46 Fotografía del proceso monstrificante

Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50





Fig. 51 Fotografia del proceso monstrificante



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54

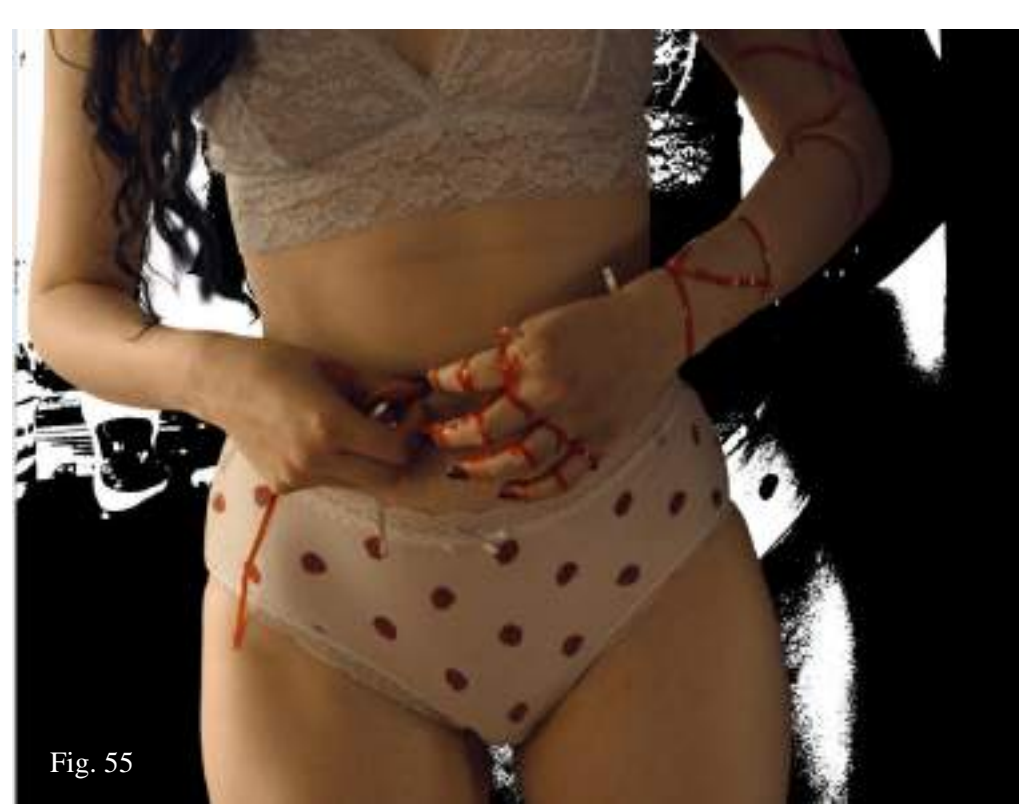


Fig. 55



Fig. 56 Fotografía del
proceso monstrificante



Fig. 57

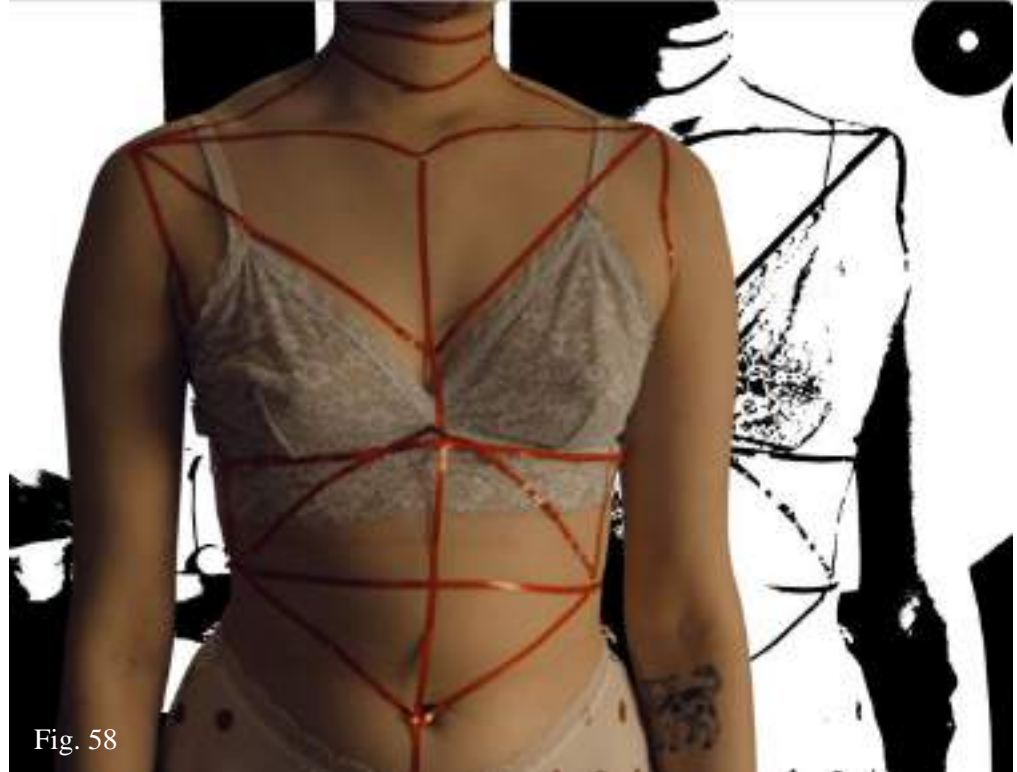


Fig. 58



Fig. 59



Fig. 60

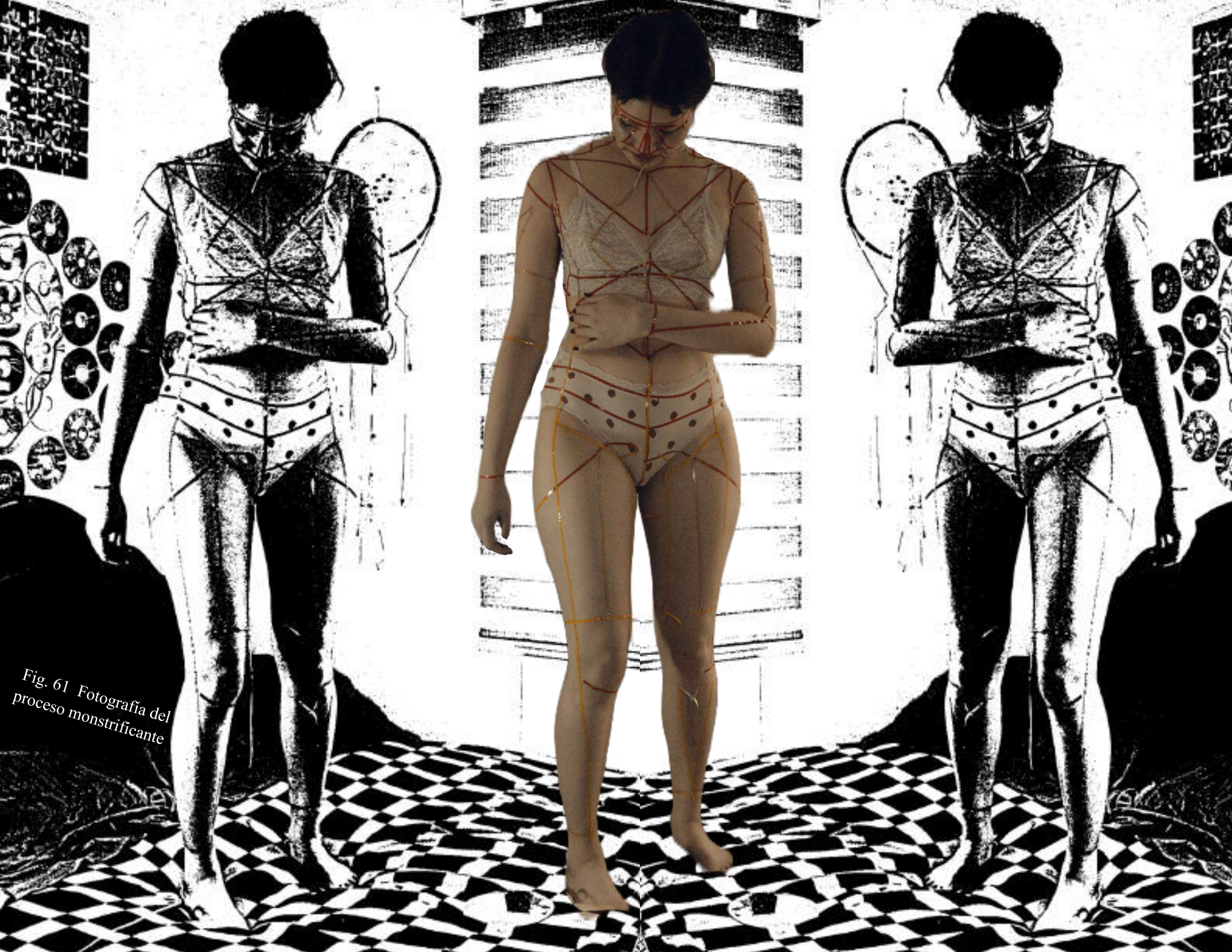


Fig. 61 Fotografia del
proceso monstrificante



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63

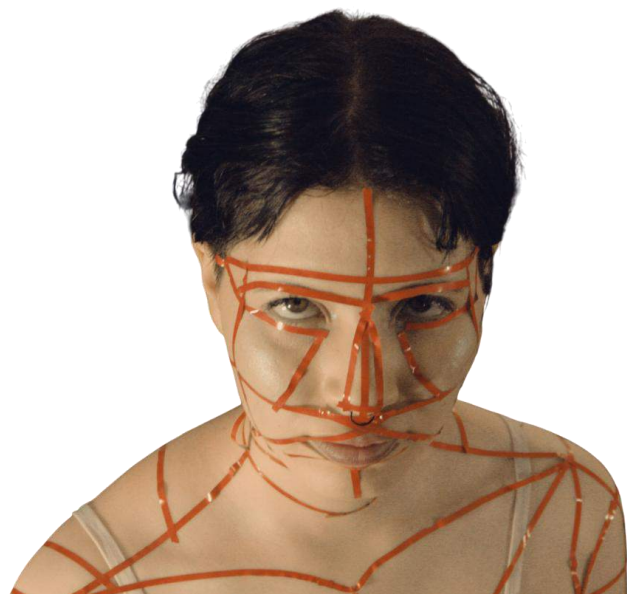


Fig. 64

A close-up photograph of a hand holding a dense, tangled mass of ribbons. The ribbons are primarily orange and white, with some yellow and red tones. The hand is positioned in the upper left, and the ribbons hang down, creating a complex, sculptural form. The background is a stark, high-contrast black and white, with a diagonal line separating the dark area from the light area.

Fig. 65 Fotografía
del proceso
monstrificante

Al igual que en el primer
acercamiento, seleccioné
algunas fotografías para
imprimirlas y realizar un
ejercicio de experimentación
que me permitiera definir el
estilo de dibujo que iba a
tener el personaje de la
Monstrua.



Ejercicio 4

Para el primer ejercicio tomé una foto que enfocaba mi rostro y parte de mis hombros. Calqué los contornos físicos, tanto los propios como los marcados por la cinta, para reproducirla tres veces a modo de guía. Posteriormente, con ayuda de un rapidógrafo, propuse tres tipos de trazo.

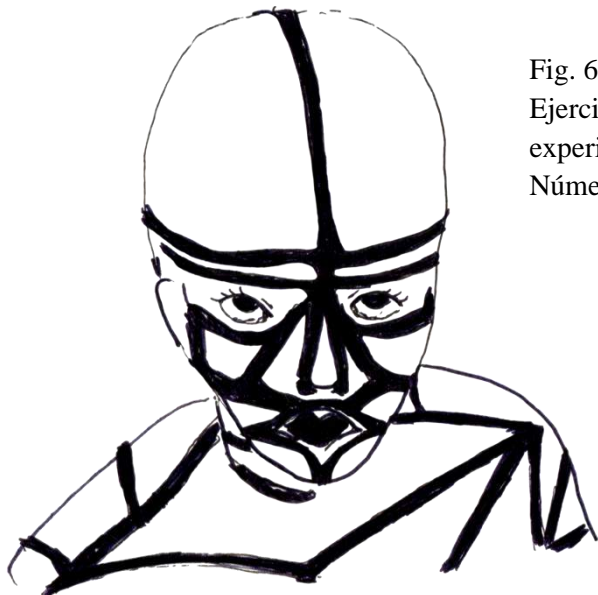
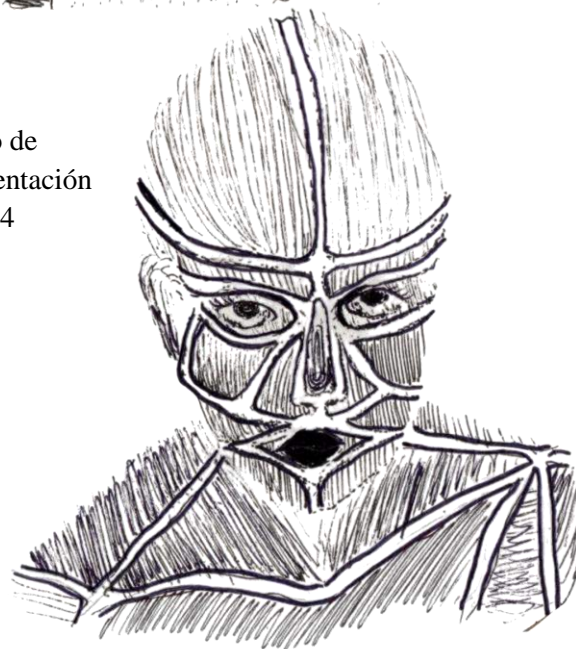


Fig. 66.
Ejercicio de
experimentación
Número 4



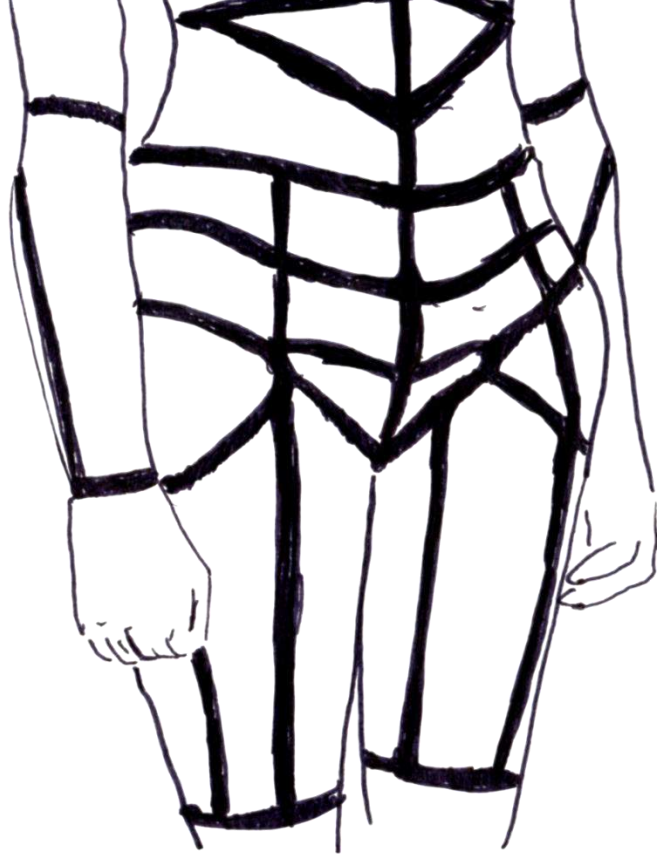
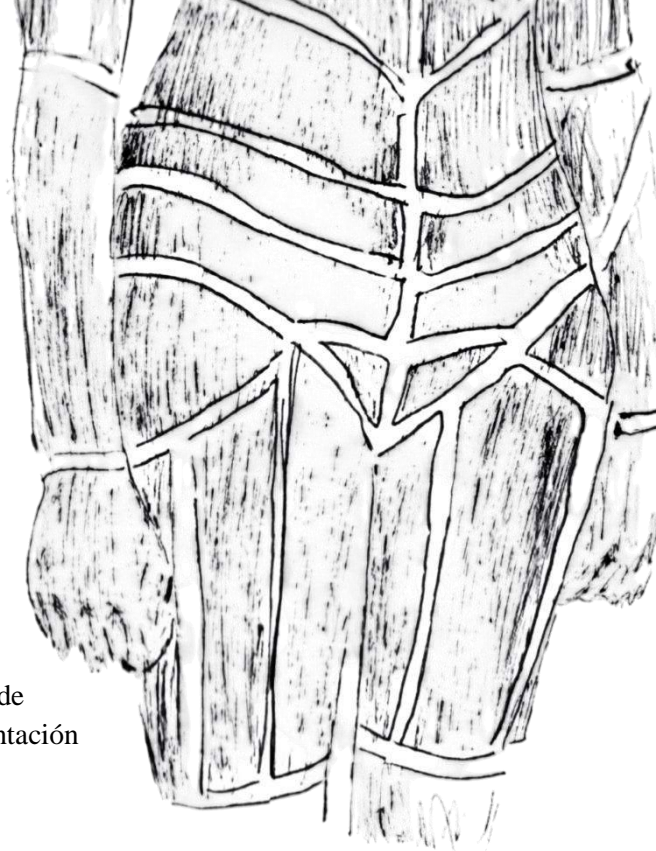
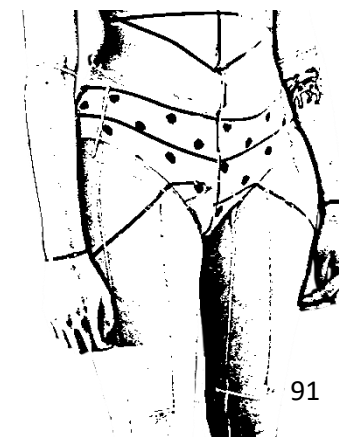


Fig. 67.
Ejercicio de
experimentación
Número 5



Ejercicio 5

En el segundo ejercicio elegí una fotografía que mostraba parte de mi abdomen y cadera. Para este, seleccioné dos de los trazos que más me habían llamado la atención y realicé dos propuestas, de las cuales la que más me gustó fue el punto de partida para los posteriores ejercicios.



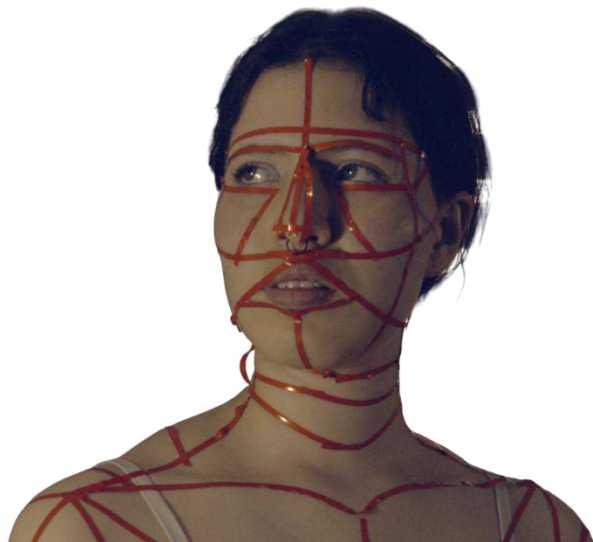
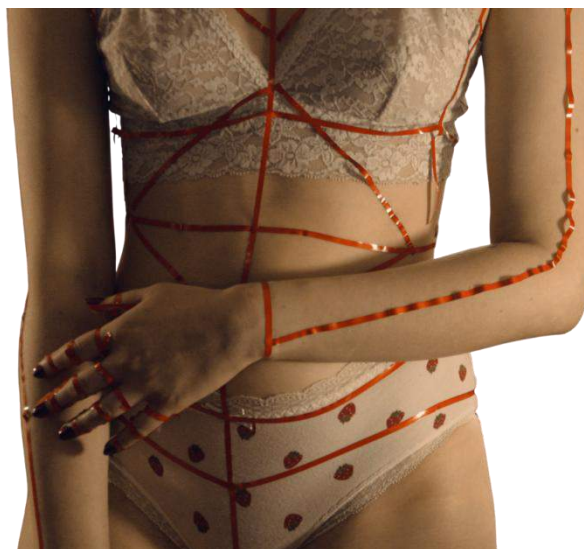
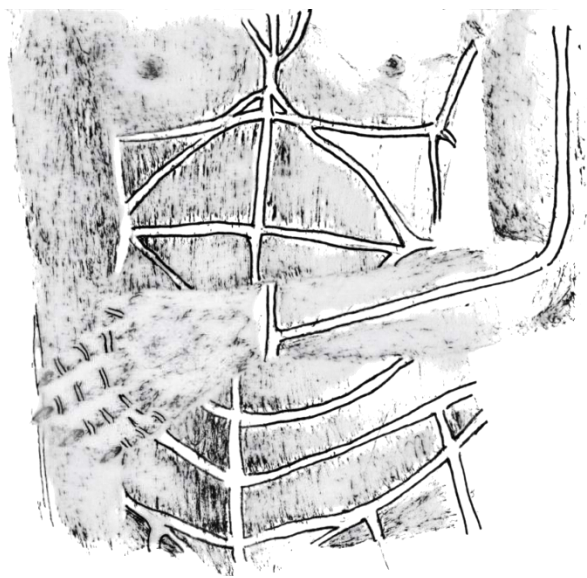


Fig. 68. Ejercicio de experimentación Número 6



Ejercicio 6

Para la tercera y cuarta propuesta elegí dos fotos: una de mi rostro y otra de mi torso. En cada una reproduce únicamente el estilo de la propuesta 2 del ejercicio anterior, el cual se estableció como la cuerpo gráfica de la Monstrua.

Este proceso le otorgó a Berenice una cuerpo en la cual habitar, es un punto fundamental para dar paso a la ilustración de las escenas del guion planteado. Es el primer paso de una materialización gráfica. Al reflexionar sobre este proceso, lo asemejo a una mitosis: una célula madre que se divide en dos células hijas con el mismo material genético pero independientes una de la otra. En este caso, la búsqueda de materializar otra cuerpo, conllevó a reencarnar la mía. Es decir, al generar otra figura a partir de la vinculada a mí, me vi llevada a una hiperfijación y conciencia sobre los rasgos, pliegues, poros y volumetrías que manifiesta esta cuerpo. De algún modo llegué a una tregua. Si bien siento que mi cuerpo no es totalmente mía, pues evoca otras presencias como la de mi mamá, es decir que mis facciones no son enteramente propias. Yo al igual que mi Monstrua nacimos de otros cuerpos, de los cuales cargamos su herencia corpórea. Esto implica que dicha carga genética me abre la posibilidad de morar, de algún modo, el vacío que dejó la célula madre, aunque seamos epigenéticamente distintas.

Si bien la memoria me
condenó
a encarnar un ropaje
heredado,
también me regaló
la esperanza de habitar
la vejez que a mi madre
el tiempo le ha negado.



Fig 69. Fotografía de archivo familiar



Graficar narrativas

“Todo empezó en otra ciudad y en otra vida, anterior a ésta de ahora pero posterior a aquélla. Por eso no puedo escribir esta historia como yo quisiera, como si todavía estuviera ahí y fuera sólo esa otra persona”

Luiselli, V. (2011). Los ingrátidos. Sexto Piso.

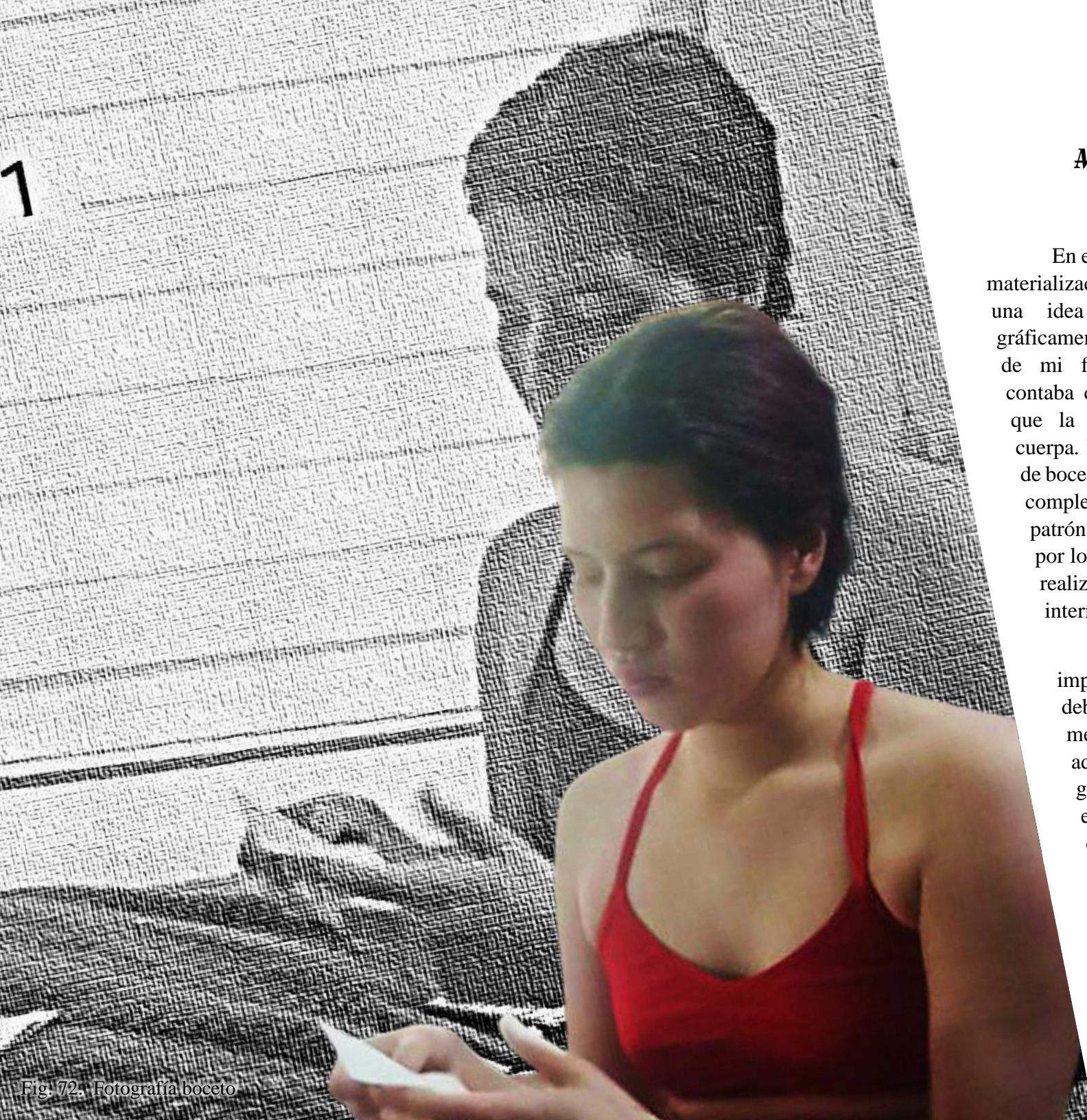
Fig 70

En este punto, ya la monstrua tiene una cuerpa gráfica; es el momento de poner esa cuerpa en escena para contar su historia. En este apartado se expondrá cómo se generaron los dibujos para las escenas de la narrativa gráfica. Como ya se mencionó anteriormente, no me considero una buena dibujante en términos estrictamente académicos; tampoco pienso que sea obligatorio que una novela gráfica tenga el mejor dibujo. Lo importante es que logre generar estructuras visuales con estas imágenes dispuestas en escenas que permitan una fluidez en la narración. No obstante, para la construcción de esta autoficción visual, sentía la necesidad de reflejar mi entorno vital. Si bien con la monstrua, que partía de mi cuerpa, ya algo de mí se trasladaba a la narrativa, quería que también aparecieran mi cuarto, mi casa, mi hermano y los lugares que suelo habitar, como la biblioteca Tintal.

En el proceso de creación artística plástico-visual, es usual que se inicie con un boceto de lo que se proyecta para la composición final. Este suele ser realizado en papel y lápiz para orientar la creación definitiva. Como ya mencioné, quería que en la gráfica se vieran evocados mis entornos vitales, por lo que surgió la idea de que los bocetos para los dibujos partieran de fotografías. Es decir, que casi la totalidad de los dibujos que se encuentran en la novela gráfica de *Monstrua Asustadiza* partieron de una base fotográfica de mi cuerpa, mi hermano, mi habitación, mi apartamento y los espacios aledaños a mi casa. Si bien las fotografías tomadas no son sólidas a nivel técnico, ya que su intención no era ser un producto terminado sino más bien servir como base para la construcción del proyecto, todas fueron tomadas por mí misma con ayuda de un trípode y la cámara con temporizador de mi celular Redmi 9, el cual no se caracteriza por tener una excelente calidad de cámara. Sin embargo, para este proceso me resultó funcional.

Inicié este proceso de bocetaje imprimiendo el guion ya mencionado en el apartado de bocetar ficciones. En él, cada escena tenía un código y una descripción del dibujo. En relación con este guion, capturé, codifiqué y edité las fotografías para organizarlas en un archivo, posteriormente imprimirlas y así obtener una versión en papel de dichos bocetos fotográficos. Para poder calcar las composiciones a otro sustrato, tomé una hoja de papel bond, con un lápiz 6B, rayé toda la superficie de una de sus caras con el fin de generar una capa de grafito. Esto me permitió transferir los contornos a un papel nuevo y realizar el dibujo. Al momento de terminar la reproducción ilustrada de la escena, usando rapidógrafos o marcadores, eliminé las marcas guía del grafito. Con esto se obtuvieron gran parte de los dibujos de la novela gráfica. De este proceso surgieron alrededor de 180 dibujos.

Cabe mencionar que también hubo otros dos procesos de bocetaje en los cuales no se usó esta estrategia ya mencionada. En uno se trabajó mediante edición de imágenes fotografiadas para obtener el boceto, y en el otro se generaron bocetos tradicionales en papel y lápiz. En este último desarrollo tuve el apoyo de María Alejandra Roa, quien me facilitó la creación de ocho bocetos de escenas que no podían ser creadas mediante la fotografía. Con el fin de exponer lo anteriormente mencionado, clasificaré las fotografías, bocetos y gráficas finales en seis grupos: el primero corresponde a las escenas donde aparece Berenice, la monstrua; el segundo, a aquellas en las que se ilustra a Victoria, la humana; el tercero, a las escenas donde ambas humana y monstrua aparecen en el mismo dibujo; el cuarto hace referencia a cómo la figura de mi hermano también se convierte en personaje de la narrativa; el quinto muestra cómo trasladé gráficamente los espacios que habito; y por último, el sexto reúne las imágenes que siguieron otro proceso de construcción.



Monstrua: Berenice

En el primer acercamiento a la materialización de monstruxs ya tenía una idea de cómo manifestar gráficamente a la monstrua a partir de mi figura. En esa ocasión, contaba como guía con las líneas que la cinta trazaba sobre mi cuerpo. No obstante, para la toma de bocetos fotográficos me resultó complejo volver a recrear el patrón de cintas sobre mi piel, por lo que la base fotográfica se realizó sin esa capa intermediaria.

Por esta razón, al imprimir las fotografías, debía reproducir manualmente el patrón de las cintas, adaptándolo a la posición y gesticulación de cada escena. Esto provocó que el personaje de la monstrua fuera el más extenuante de dibujar.

Fig. 73. Fotografía base y dibujo final

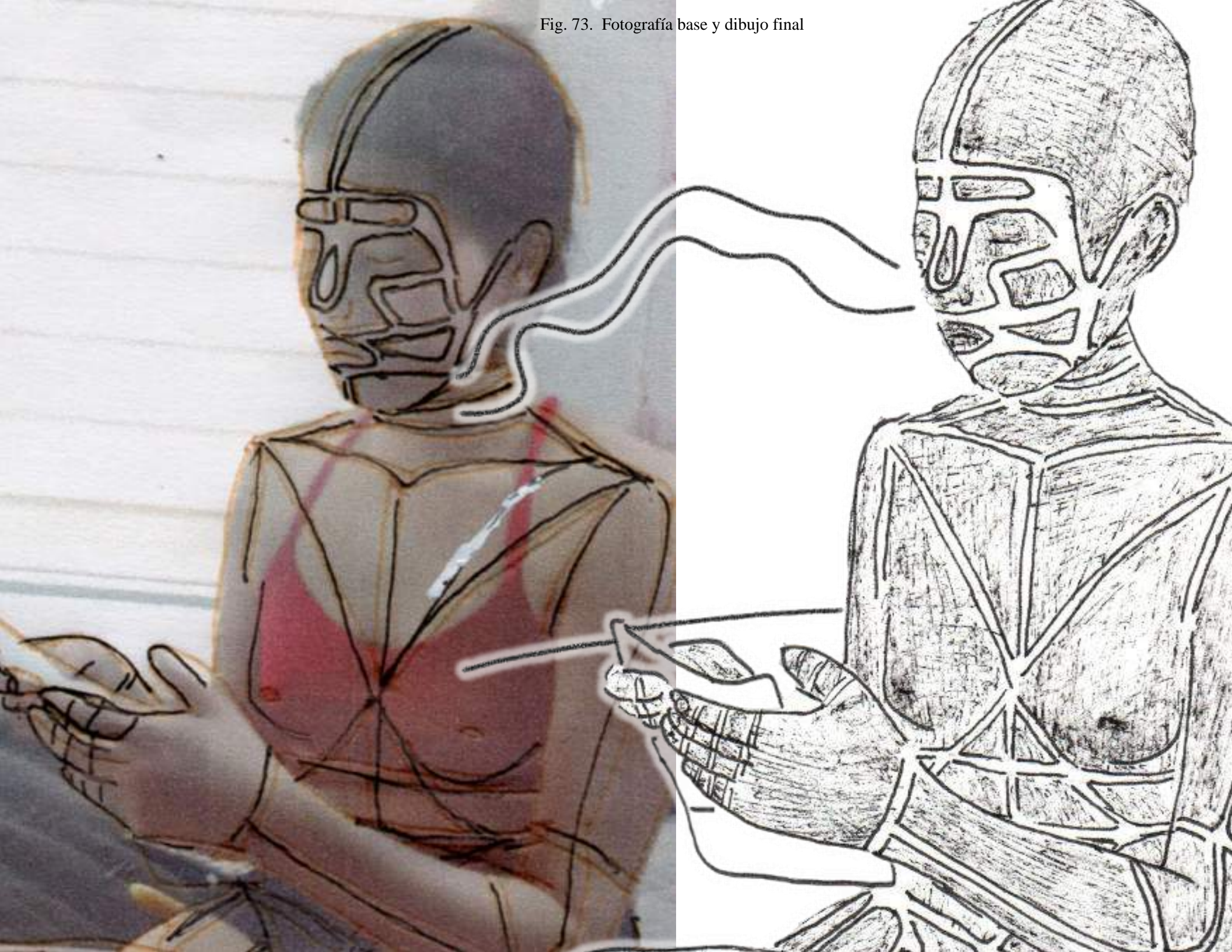


Fig. 74. Fotografía base y dibujo final

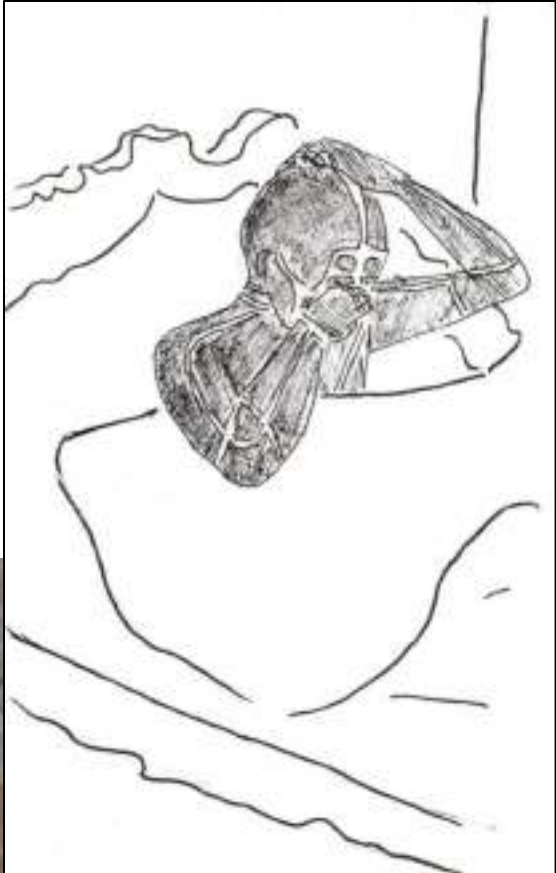
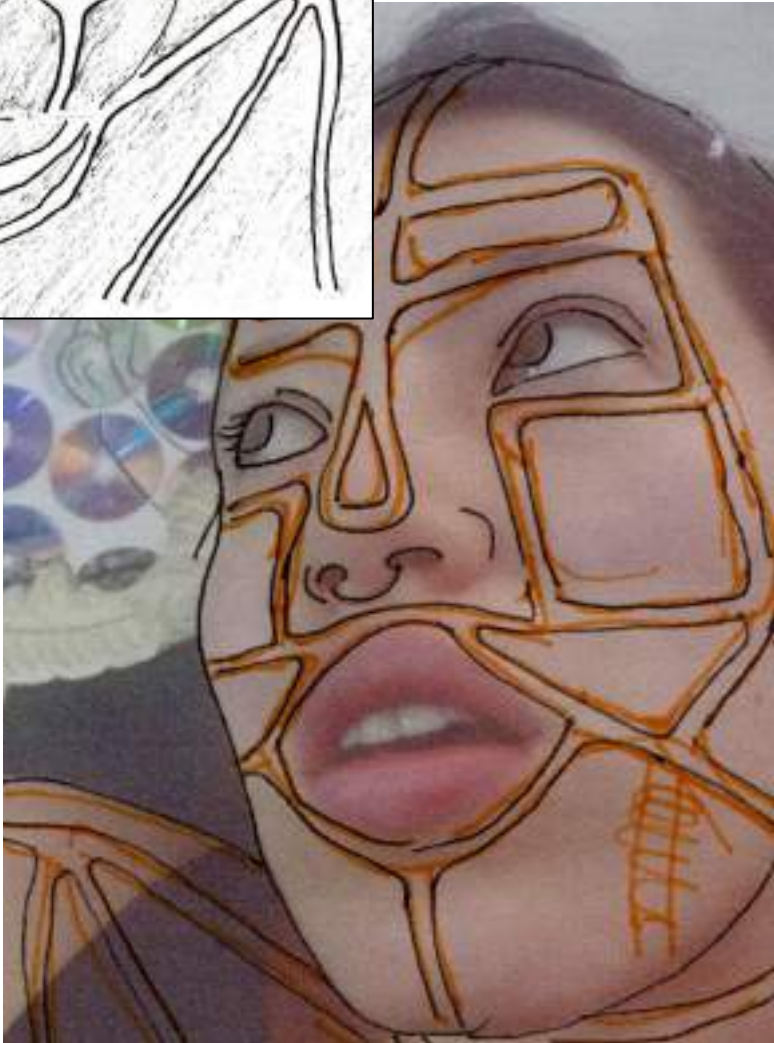


Fig. 75. Fotografía base y dibujo final





Humana: Victoria

Al igual que Berenice, Victoria tendría como punto de partida mi silueta. Sin embargo, mi intención no era que me representara de forma explícita, por lo que decidí otorgarle ciertos rasgos propios. Le di un cabello corto que, en un momento de la historia, aparece teñido de verde, y un mechón rebelde que sobresale siempre desde la coronilla. Sus mejillas están permanentemente ruborizadas.

A diferencia de la experiencia intensa de dibujar a Berenice, este fue un proceso más liviano, casi respirable, donde también pude fundir en su vestimenta prendas que forman parte de mi cotidianidad, como si el personaje las hubiera tomado prestadas de mis días.

Fig. 77. Fotografía base y dibujo final



Fig. 78. Fotografía base y dibujo final



Fig. 78. Fotografía base y dibujo final





Humana y Monstrua

Al tratarse de una historia en la que una monstrua, que se esconde debajo de una cama, es descubierta por una humana, era evidente que en múltiples ocasiones ambas compartieran escena. Es decir, debía resolver cómo, desde el boceto fotográfico, podía disponer dos veces mi imagen en la misma captura para que sirviera de base al dibujo futuro. Para ello, con ayuda de un trípode, tomaba dos fotos desde la misma posición: una interpretando a Berenice y otra como Victoria. Luego las unía utilizando el editor de fotos de mi celular, y así obtenía el boceto listo para imprimir.

Este proceso resultó especialmente interesante, porque durante la edición fotográfica me veía dividida, comiendo sándwiches, durmiendo, conversando o tomando aromática. En todas estas actividades, yo, Ana María, estaba acompañada por mí misma. Pero ya en el dibujo final, esa dualidad se transformaba en una humana identificada como Victoria y una monstrua conocida como Berenice, compartiendo esas mismas actividades juntas.

Fig. 80. Fotografía base y dibujo final

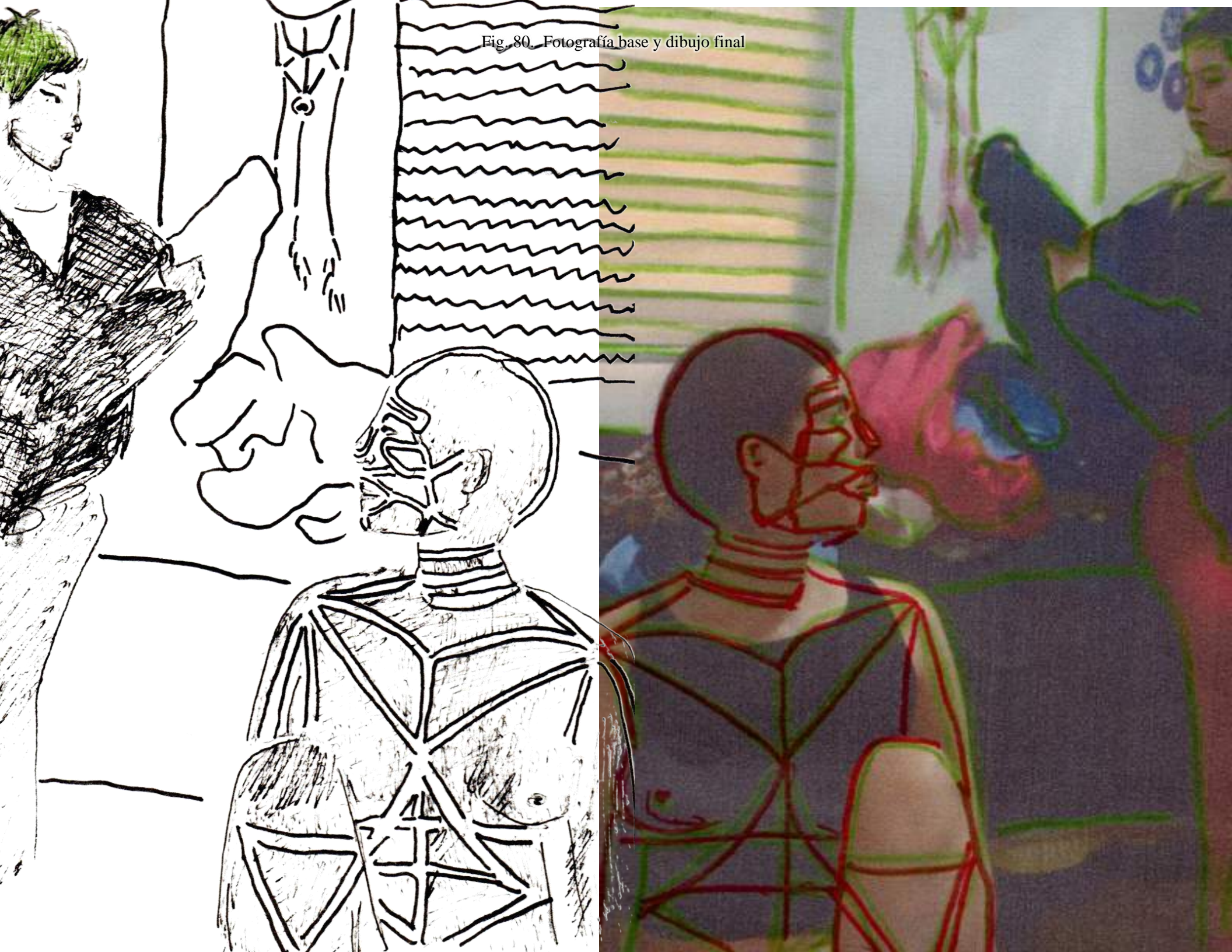


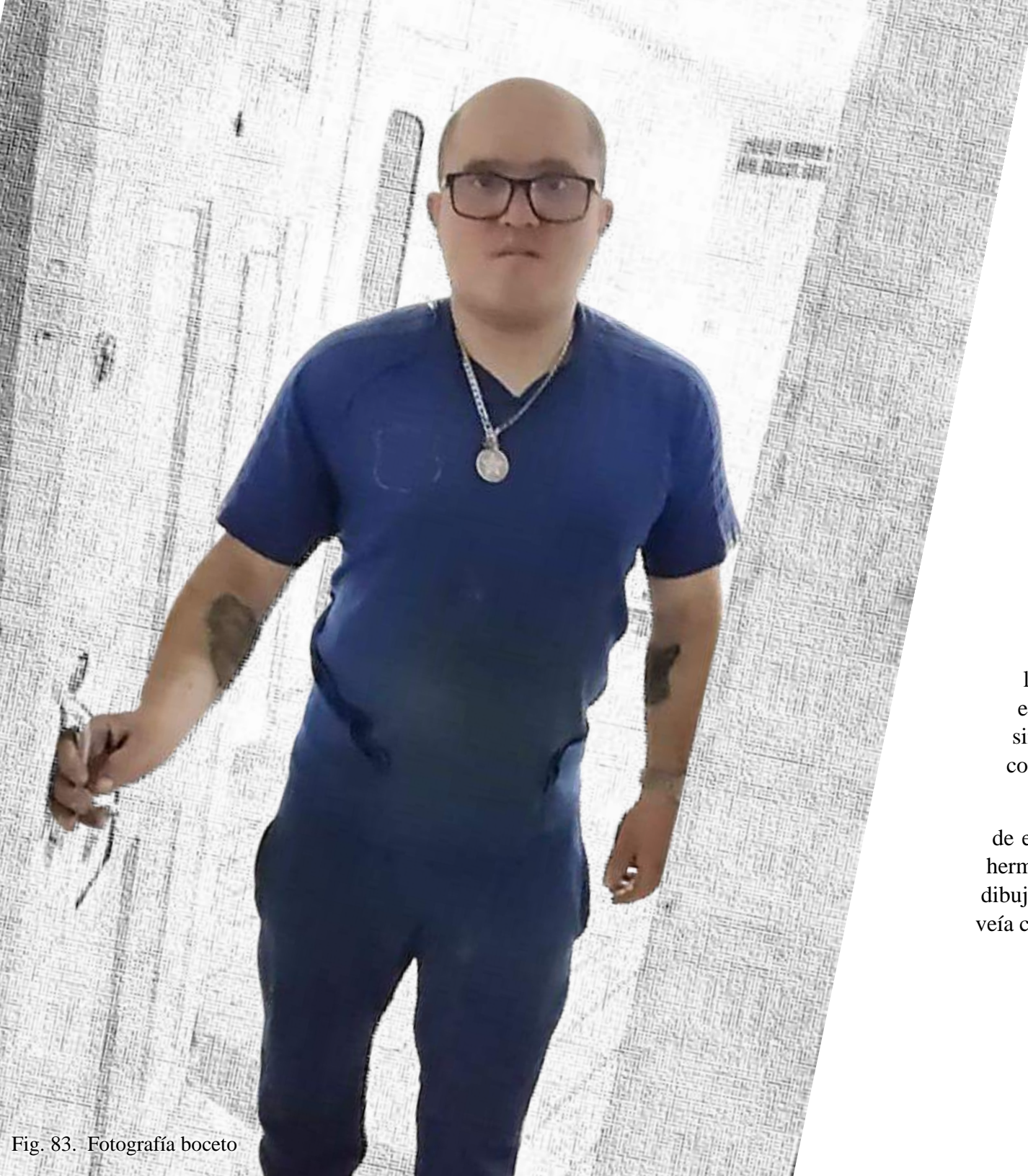


Fig. 81. Fotografía base y dibujo final



Fig. 82. Fotografía base y dibujo final





Otros cuerpos ficcionalados

Dentro de la escritura de la historia, se había planteado que Victoria tuviera un hermano con el que viviera, partiendo de mi propia realidad en la que convivo con mi hermano. Así nacen los personajes de Gerardo y Apolo, inspirados en la figura de mi hermano: Gerardo siendo el humano y Apolo el monstruo que vive bajo su cama. Con la autorización de mi hermano, registré varias fotografías, algunas en las que le pedía que hiciera una pose específica y otras en las que simplemente lo fotografiaba en su cotidianidad.

Al momento de realizar los dibujos de estos personajes, se los mostraba a mi hermano. En algunos casos sentía que el dibujo se parecía mucho a él, y en otros lo veía como alguien diferente.

Fig. 84. Fotografía base y dibujo final



Fig. 85. Fotografía base y dibujo final



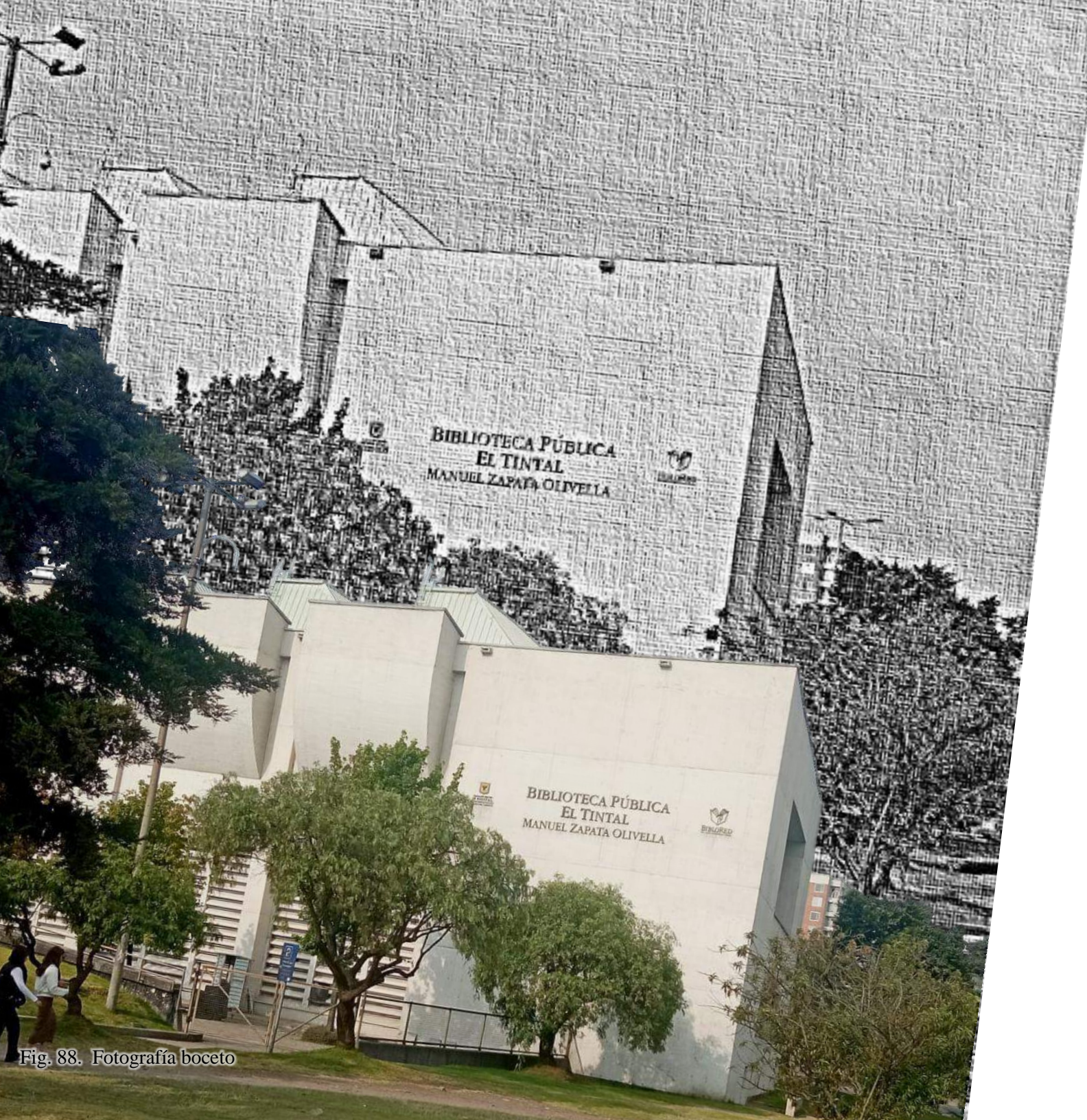
Espacio

En la narrativa aparecen los espacios de mi habitar. Interiores como mi cama, mi cuarto y mi casa, y exteriores como la Biblioteca Tintal y el paradero del bus. Al igual que los anteriores bocetos, todos surgieron a partir de fotografías. Ya fueran aquellas en las que solo se enmarcaba el espacio, o en las que el espacio se volvía presente porque el personaje se ubicaba allí.

la representación gráfica de estos lugares fue transformándose a lo largo del proceso de dibujo. Si se compara cómo eran representados en el primer capítulo con respecto a los posteriores, se hace evidente que el dibujo de los fondos o escenarios fue simplificándose, hasta llegar al punto en que solo se trazaba la línea de contorno.

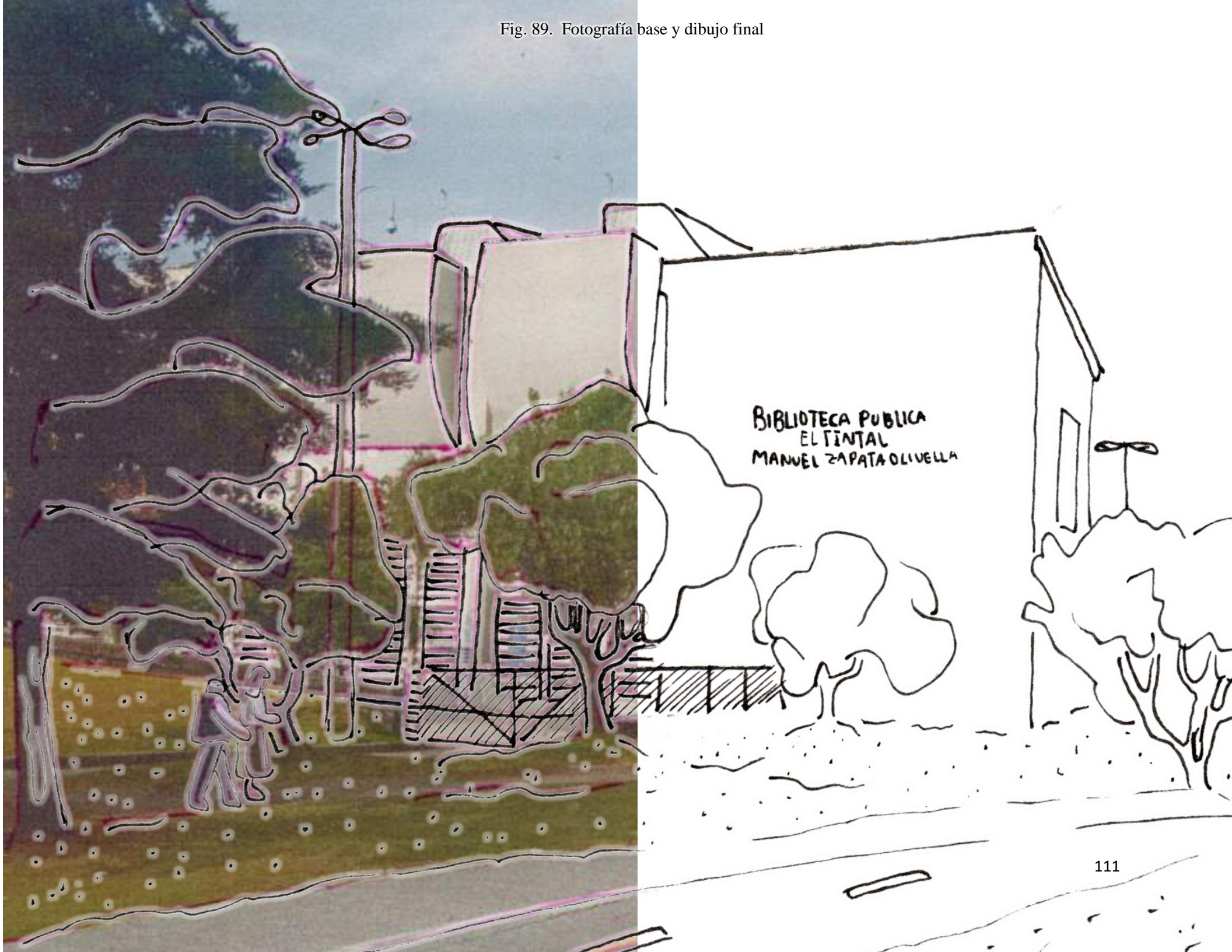
Fig. 87. Fotografía base y dibujo final





En cuanto a los espacios exteriores, decidí incluir una trama en la que la Biblioteca Tintal estuviera presente, ya que en sus instalaciones realicé gran parte de este trabajo de grado. En ese momento yo no tenía computador, y en la biblioteca se me prestaba uno. Como gesto de agradecimiento, decidí que este lugar hiciera parte de la historia.

Fig. 89. Fotografía base y dibujo final





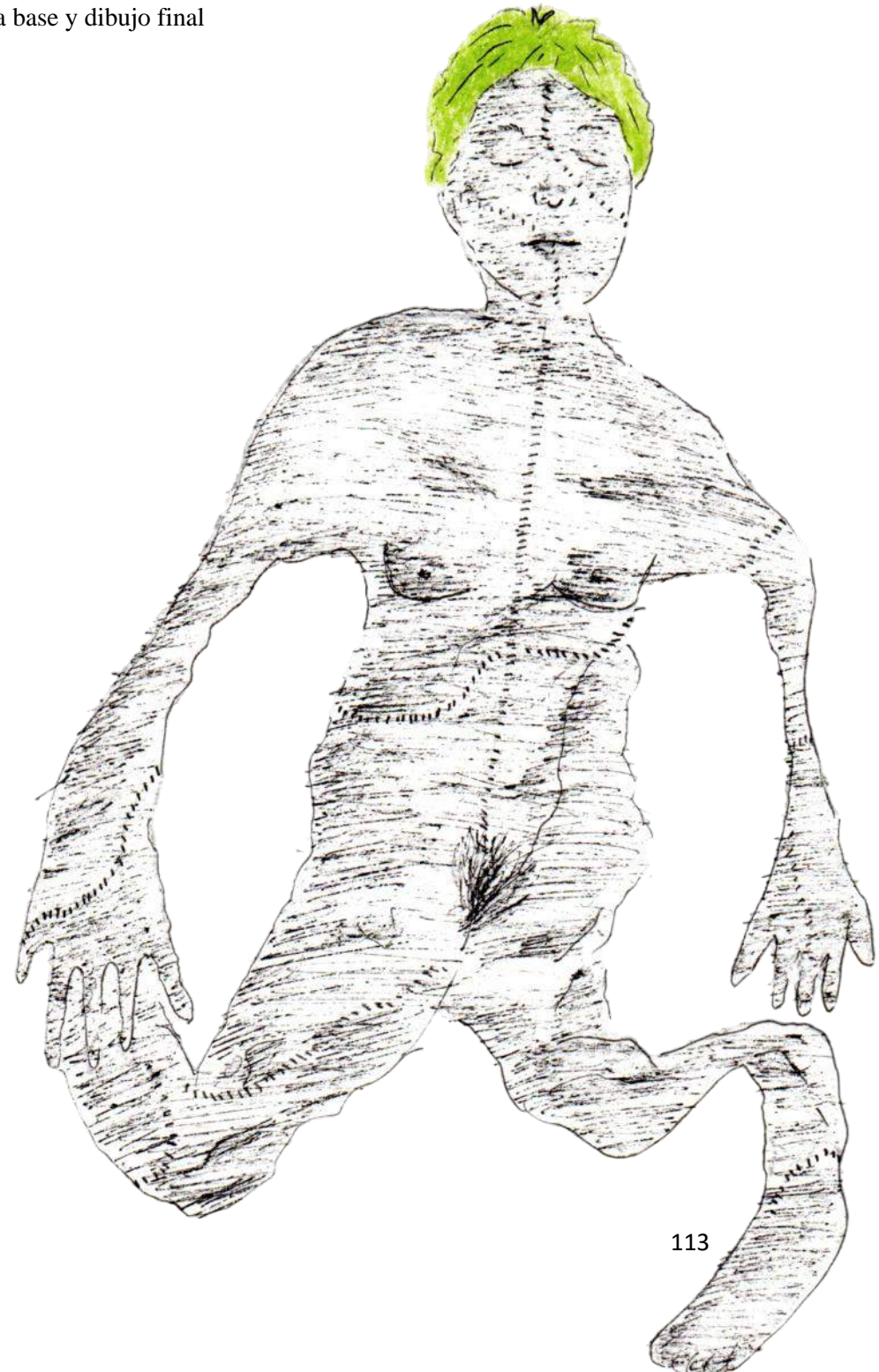
Otros procesos de boceto

No todas las imágenes pudieron realizarse mediante el boceto fotográfico, ya que por su especificidad y por las limitaciones de las herramientas con las que contaba, no era posible resolverlas en este formato. Por ello, surgieron otros dos procesos de bocetaje.

El primero consistió en usar la app ArtFlow en mi celular para editar fotografías e imágenes con el fin de obtener el boceto de la imagen a realizar. Para esta escena era necesario representar una piel humana que funcionara como un traje zentai, es decir, una piel sin cuerpo. En esta ocasión, sobre mi cama dispuse una camisa de cuello tortuga de mangas largas junto a unos leggings. Tomé fotografías y luego las uní con imágenes de mis manos, pies y rostro, generando así una composición que sirviera como referencia para la ilustración. Si bien este collage puede parecer cómico, la ilustración final logra retratar con la idea propuesta

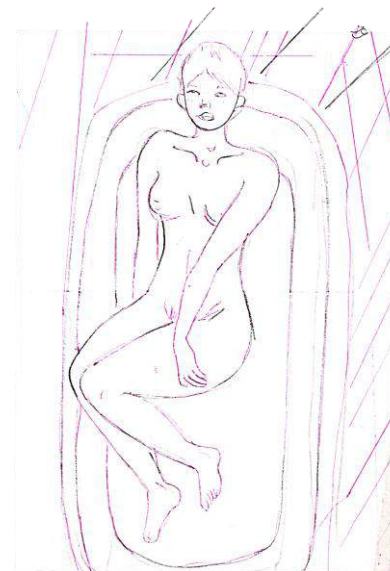
Fig. 90. Edición Fotográfica base

Fig. 91. Edición Fotográfica base y dibujo final





En el segundo proceso, mi amiga María Alejandra Roa me colaboró realizando ocho bocetos. Para ello, yo le enviaba una descripción concisa de cada escena y le indicaba cómo podía representarla gráficamente. Una vez bocetadas, ella me enviaba fotografías de los dibujos, los cuales yo imprimía y calcaba siguiendo el mismo procedimiento que con los dibujos anteriores.



Para este proceso de graficar las narrativas se realizaron más de 200 dibujos. Sin embargo, un porcentaje de ellos no verá la luz, ya que en la historia inicial se planteaba que los acontecimientos fueran contados desde dos perspectivas: la ya conocida de la monstra y la desconocida de la humana. Para que gráficamente se identificara desde cuál punto de vista se estaba narrando, cada una iniciaría con un estilo de dibujo distinto. El de Berenice, como se ha mostrado a lo largo de este trabajo, se caracteriza por escenas trabajadas mayoritariamente en blanco y negro contrazos en rapidografos. El de Victoria, en cambio, estaría coloreado con lápices de colores, intentando asemejar el trazo al de un dibujo infantil.

La idea era que, con el recorrido de la historia, ambos estilos irían transformándose sutilmente al incorporar elementos del otro. En el caso de la perspectiva de Berenice, algunas zonas comenzarían a adquirir color de forma paulatina, aunque se mantendría el uso de rapidógrafos. En la perspectiva de Victoria, por su parte,

se añadiría progresivamente el trazo en tinta. La intención era que, en un punto de la narrativa, los estilos se unificaran: que coexistieran los grises y los colores, dando cuenta del encuentro entre los dos mundos.

No obstante, al momento de diagramar, se llegó a realizar una especie de capítulo cero con la perspectiva planteada de Victoria. A mi parecer, ese capítulo interrumpía el estilo que ya se venía desarrollando en la historia, por lo cual se descartó esta idea. Sin embargo, si se desea consultar cómo habría sido esa perspectiva, puede revisarse el Anexo 4, en el cual se ubica este capítulo eliminado.

Aun así, la narrativa mantiene la intención de que, de forma gradual, las cosas vayan adquiriendo color. Si bien en este trabajo de grado no se verá el diálogo final entre el color y el trazo en rapidógrafo, pues ese encuentro sucede hacia el final de la historia, sí se puede percibir cómo, dibujo tras dibujo, la tinta negra comienza a ceder espacio al color. Como si las emociones, los vínculos y las presencias fueran reclamando su lugar, poco a poco, hasta hacer del trazo un territorio compartido.



Fig. 93. Ilustración de autoría propia, dibujo eliminado de la obra final

A modo de reflexión, de este proceso de dibujo donde, gracias al bocetaje que realicé, muchas de las fotos capturaban mi cuerpo, generando en mí un sentir extraño. Si bien ya tengo experiencia con el autorretrato, puesto que, en mi generación, desde las selfies, es vigente esta relación en la cual los rasgos propios son capturados por la cámara de un celular, convertido dicho proceso en una experiencia cotidiana donde se busca registrar eventos especiales, outfits o salidas con amigxs. Esta experiencia de bocetaje se sentía distinta por diversos factores.

La primera diferencia radica en que los autorretratos que me he tomado en mi vida cotidiana son imágenes capturadas por Ana María retratando a Ana María, con el fin de mostrar a Ana María. Sin embargo, en esta ocasión era mi cuerpo la retratada, pero no con la intención de mostrarme a mí, sino con el propósito de dar vida a otra existencia que, si bien partía de mí, me trascendía y, al mismo tiempo, me evocaba. Esto resultaba profundamente confuso y abrumador. En parte, ahí reside el reto de autoficcionalarse. Como ya lo expresa Blanco (2016): “es importante destacar que si bien toda escritura autoficcional siempre parte de un yo, de un vivido a la primera persona, de una experiencia personal —dolor profundo o felicidad suprema—, siempre va a partir de ese yo, pero para ir más allá de ese sí mismo, es decir, para poder ir hacia un otro” (p. n.d.). Si alguien me preguntara si la persona en las fotos soy yo, la respuesta sería un rotundo sí, pero no; o más bien, un no, pero sí. Es decir, soy y no soy al mismo tiempo. Es algo propio que, a

la vez, se me vuelve ajeno. Un límite difuso que conlleva estar autoficcionalada. Para mí, no es algo que pueda explicarse desde un plano coloquialmente llamado racional. Es algo, más bien, profundamente ilógico pero sintiente.

La segunda razón es que, aunque en mi cotidianidad suelo tomarme fotografías, estas tienen el propósito de ser vistas por un otrx que me valide. Usualmente las publico en mis redes sociales. Es una práctica profundamente transaccional: pongo en disposición una imagen de mí misma, retratada, curada, maquillada y estilizada, la subo a Instagram, ya sea como historia o como publicación. El pago viene cuando otrxs usuarixs me otorgan dopamina mediante el acto simbólico de aprobación al darle me gusta a la imagen de mi puesta en escena.

Pensar en compartir en redes sociales alguna de las fotografías tomadas durante este proceso me resulta incómodo. Estas imágenes no fueron concebidas con la intención de ser visualizadas por un otrx, y eso me permitió habitar la fealdad, estar en pijama, despeinada, sin maquillaje, sin bañarme o con la cama destendida. Sin embargo, esta incomodidad no radica solamente en mostrarme desde una antiestética. Puesto que en mi día a día también envío por chat a mis amigxs y familiares fotos donde me desprendo de la presión estética hegemónica, simplemente para ser. En ellas comparto algo que quiero que la otra persona sepa de mí: que me salió un grano, que me corté de más el capul, que llegué bien a casa, me compre algo nuevo entre otras experiencias. Aunque la mayoría de esas imágenes se capturan

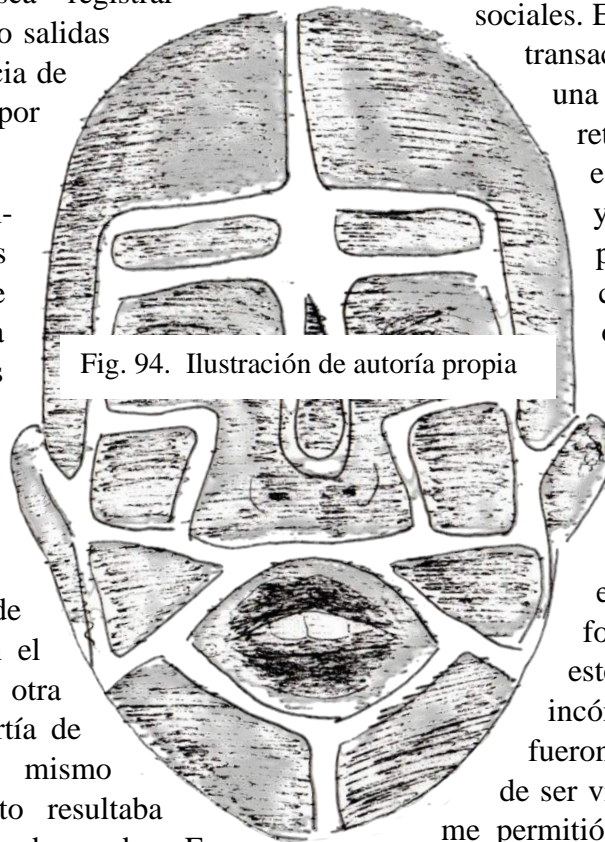


Fig. 94. Ilustración de autoría propia

con espontaneidad, tienen cierto grado de curaduría: yo decido qué enfocar y qué omitir. Es decir, tengo control sobre el grado en que me expongo.

Por eso creo que la incomodidad que me provoca mostrar estas fotografías-bocetos radica en que este proceso de bocetaje fue, sin querer, profundamente íntimo. Aunque en un inicio no lo concebí de ese modo, las imágenes terminaron por retratar algo privado. Yo no dejo que cualquiera me vea con restos de maquillaje en los párpados y ojeras por no haberme desmaquillado la noche anterior, ni usando mi pijama rota. Tampoco permito la entrada a mi casa cuando la loza está sucia, el piso sin trapear, el cuarto desordenado o he dejado mis tangas mojadas secándose en la ducha. Resulta contradictorio, pues la intención de usar fotografías era que el dibujo final pudiera conjurar mi cotidianidad, y gracias al bocetaje, el dibujo logró referenciarme en cuerpo y espacio. Me resulta curioso cómo el acto de mostrar estos dibujos autoficcional

no despierta en mí una tensión mayor, más allá de que estos puedan cumplir su objetivo hilar un relato visual coherente.

Considero que esta diferencia de tensiones entre lo mostrado y lo escondido radica en que, con los dibujos, vuelvo a tener el control. Yo hice el trazo, yo decidí qué graficar y qué omitir. Es decir, retomo el poder sobre mi intimidad.

La tercera y última incomodidad que surgió en mí durante este proceso fue que, desde mi sentir, me daba pena mostrarlo, puesto que tenía interiorizado que el acto de calcar una imagen es percibido negativamente en la creación. Es decir, temía que se invalidara mi proceso, considerándolo menos meritorio por surgir del calco, cuando en realidad fue un proceso que demandó rigurosidad. Este temor se alivió cuando compartí con mi tutora y otras personas, de manera más clara, que mi honestidad permitía explicar cómo se había realizado este proceso, y las palabras recibidas fueron de respaldo. Esto me llevó a pensar en el proceso de calco como un acto profundamente ficcional, puesto que el dibujo reproducido es infiel a la imagen original, ya que no es una copia exacta. Más bien, es una versión distinta que omite y añade elementos; es una reproducción alterada, pues está autoficcionalada. Como comenta Blanco (2016), "Pero este relato escrito será —como toda narración—, absolutamente falso, ya que la puesta en lenguaje hace que la realidad de la cual partimos se vuelva una ficción" (s/p). Si bien Blanco lo aborda desde la autoficción escrita, para mí la autoficción tiene múltiples formas de manifestarse; en mi experiencia, siempre ha estado ligada a mi cuerpo, donde ella es puesta en escena para ser transmutada en otro plano de existencia.

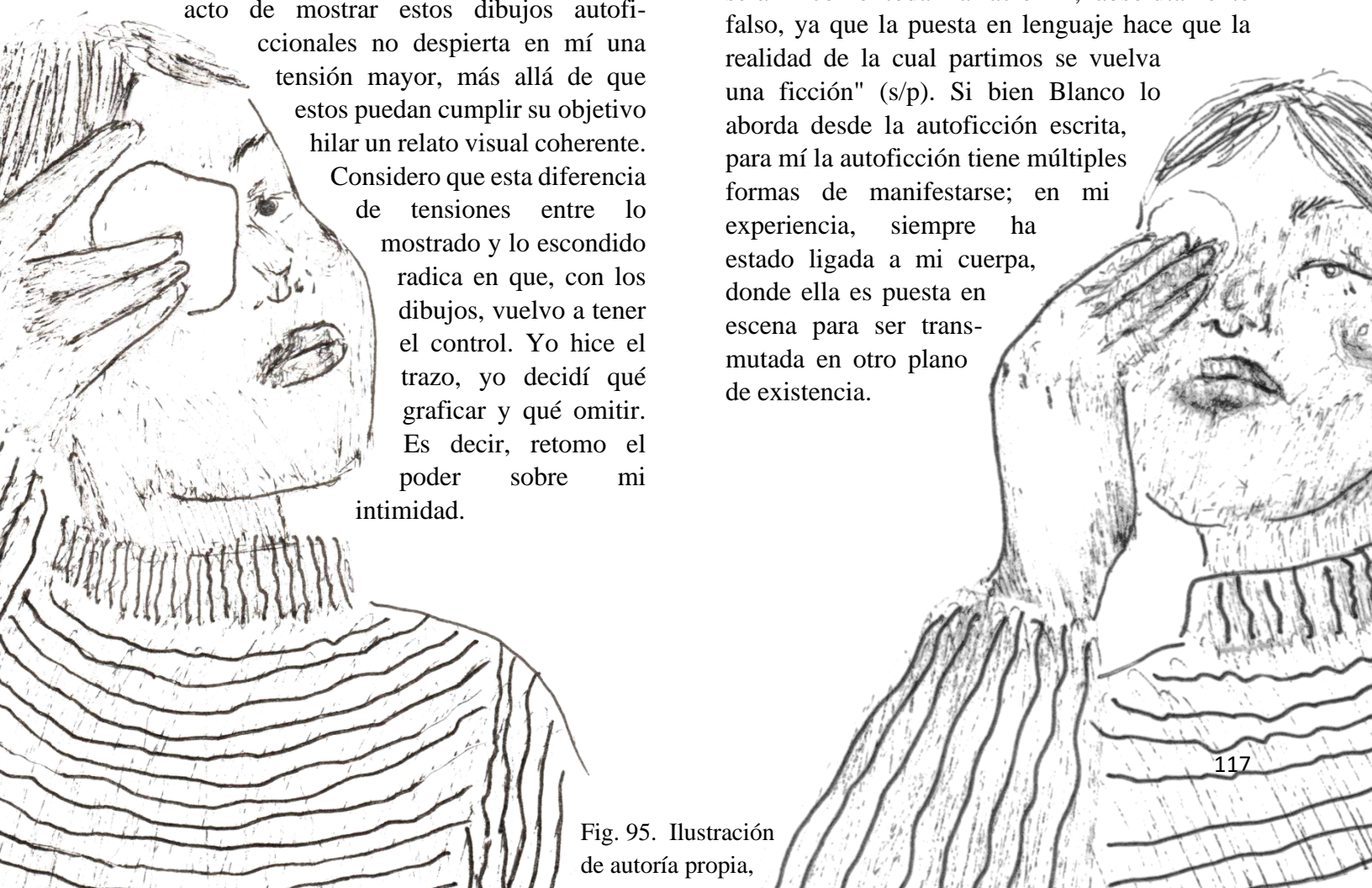


Fig. 95. Ilustración de autoría propia,

4.3 *Diagramación*

“Habitar es mucho más que ocupar un lugar en el espacio. Es vivir ese espacio, soñarlo, impregnarlo”

Bachelard, G. (1994). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.

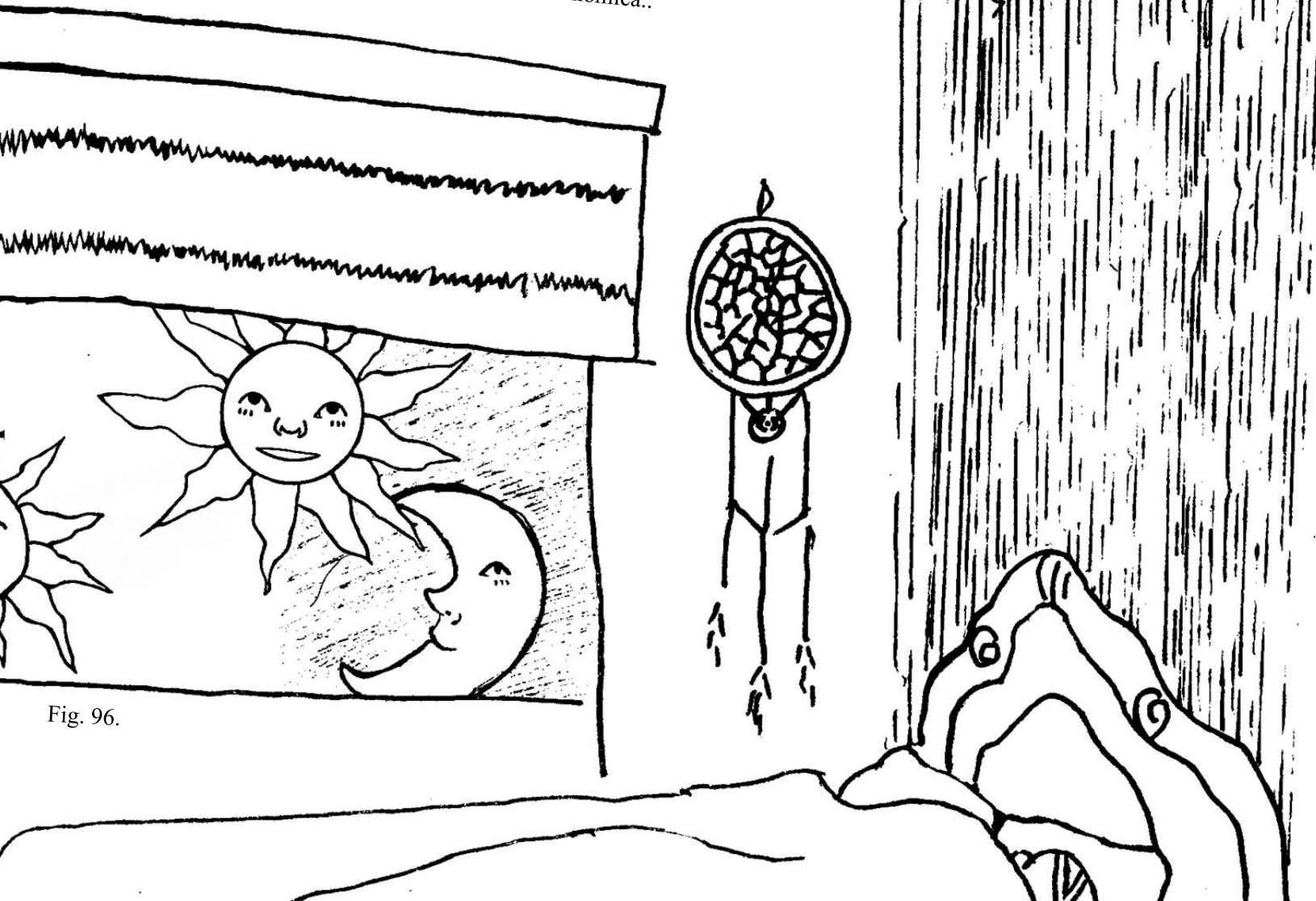


Fig. 96.

Me gustaría iniciar este apartado diciendo que, puesto que en los procesos anteriores ya habíamos realizado los elementos escritos y gráficos, solo quedaba ensamblarlos para dar luz a *Monstrua Asustadiza*. Sin embargo, tristemente, este no es el caso. Con los elementos que tenía, como el guion y los dibujos, la construcción de la novela era inviable, ya que me había saltado un proceso fundamental en la creación de una narrativa visual: no realicé un storyboard. Este proceso debe realizarse después del guion y antes de iniciar el proceso de dibujo. El storyboard, en las narrativas gráficas, sirve para dar guía sobre cómo se dispondrán los elementos visuales y escritos, de modo que estén en armonía, asegurando que ninguno de los elementos le quite protagonismo narrativo al otro. Esto hace que el proceso de diagramación sea mucho más fácil.

A modo de mostrar cómo es un proceso común que incluye la elaboración del storyboard, realicé este ejercicio creativo en el que desarrollé una historieta corta.

Ideación

Quería jugar con el cliché de cómo se inicia una historia, el famoso “había una vez” y mezclarlo con un toque de ironía al cerrar con un “ya no había una vez más”. Decidí entonces incluir un personaje que pudiera atravesar ambas frases: en este caso, un gato. De ahí surgió este borrador:

Había una vez un gato
que no miraba a ambos lados al cruzar la calle,
y ya no hubo una vez más para ese gato.

Una historia corta y algo absurda, pero que contaba, por así decirlo, con inicio, nudo y desenlace.

Guion

En este proceso organicé la idea general y la narración en las distintas escenas que tendría la historia. Además, añadí una descripción de cómo se representarían los elementos no escritos; es decir, una previsualización de lo que se busca narrar a través de dibujos.

# de escena	narración	Descripción de dibujo
1	Había una vez un gato	Gatito lamiéndose la patita
2	Que no miraba a ambos lados	Gatito cruzando la calle
3	al cruzar la calle	Un carro se acerca al gatito
4	Y ya no hubo una vez más	El carro atropella al gatito 🚗
5	para ese gato	El gatito está muerto. ☹️

Tabla 2: Boceto de historietta

Storyboard

En esta etapa se construye un guion visual, donde se plasma de manera gráfica y escrita cómo estará compuesta la historia en su formato final. Es una especie de borrador, pero funciona como guía, ya que mediante bocetos rápidos se establece la configuración de cada escena. Esto facilita el paso al dibujo definitivo, porque ya existe una idea clara de la composición y se puede prever qué espacio ocupará cada elemento sin que interfiera con la gráfica.

Fig. 97. Storyboard de historieta



Dibujo

Dibujar a partir de un storyboard hace que el proceso sea mucho más fácil, ya que la composición ya fue pensada en una etapa anterior. Esta fase se encarga de definir el estilo que tendrán los dibujos en cuanto a paleta de colores, tipo de trazo y texturas, además de permitir un resultado más pulido y coherente con el estilo que se desea manejar.

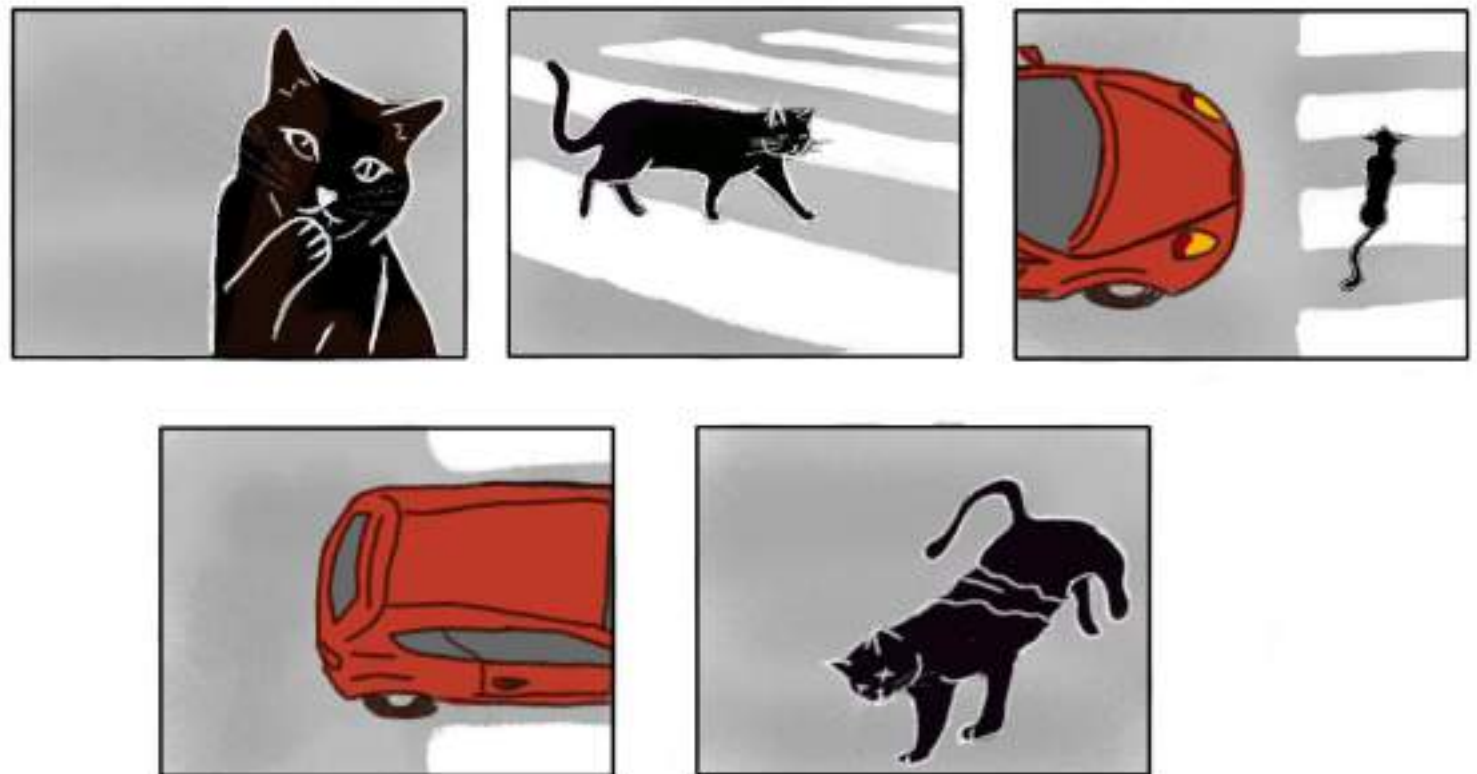


Fig. 98. Dibujos de historieta

Diagramación

Este paso puede variar según cada creador. En mi caso, fui siguiendo los espacios que ya había marcado en el storyboard, añadí la narración escrita. Durante este proceso pueden surgir variaciones respecto a lo planeado originalmente; en mi caso, algunos diálogos fueron adaptados según la composición final del dibujo para que encajaran mejor. Aun así, en términos generales, la composición planteada en el storyboard se mantuvo.

Fig. 99. Historieta



Como ya mencioné, para la construcción de la novela Monstrua Asustadiza me salté el proceso de storyboard, y al momento de diagramar me di cuenta del error que había cometido. El storyboard permite organizar los espacios para que los elementos convivan de acuerdo a su rol narrativo. Además, cada panel o escena está contenido dentro de una configuración mayor. Para que una historia pueda ser contada, debe tener un soporte, ya sea una página en el caso de cómics o mangas, un canvas vertical en los webcomics, un folleto en el caso de los fanzines. Es decir, todos los elementos se organizan según el

formato que contendrá la historia. En este punto, sentí que el ya no habría una vez más sería para mi historia. Sin embargo, al igual que con el gato, que por cierto se llama Ignacio, no quería que quedara ahí estancado ni muerto, ya que me había encariñado. Así que volví a recurrir a la autoficción. Si bien ya había ficcionado mi realidad en los procesos anteriores, ¿por qué no alterar nuevamente esta realidad en busca de enmendar mi error? En el caso de Ignacio, con el fin de aliviar mi conciencia, ideé otro panel que cambiara su trágico final.



Fig. 100. Historieta final

Si bien logré enmendar mi trato cruel hacia Ignacio, arreglar mi error en cuanto a la creación de la historia era algo más grande. Mi primera reacción fue llorar de la frustración que sentía. Puesto que, al consultarlo con amistades, varias personas me sugerían que hiciera un storyboard y, a partir de ahí, comenzará la diagramación. Pero para mí, considerando los tiempos que maneja este proyecto para ser entregado, no era viable hacer un storyboard en ese punto. Esto habría implicado rehacer todos los dibujos de la historia según la nueva composición del guion visual. Sin embargo, ya estaba a un mes de la entrega, y aunque en el anterior proceso de dibujo realice alrededor de 190 dibujos en un tiempo récord de quince días (sin contar el trabajo previo con los bocetos fotográficos), fue un proceso sumamente agotador. Dibujaba todos los días y llegué a hacer más de quince ilustraciones diarias. Al final, me sentía completamente desgastada y no estaba dispuesta a pasar por ese proceso de nuevo.

Aunque ahora suene irónicamente cruel traer esto a colación, mi mamá solía decir que todo tiene solución, menos la muerte (a menos que seas un gato llamado Ignacio). Así que, como por el momento no estoy muerta, me puse a idear soluciones para el problema que tenía. Pensé a profundidad de dónde venían mis dificultades para concretar la historia. La respuesta, que ya conocía, era que no había realizado un storyboard. No obstante, la raíz de mi verdadero error fue que no había pensado en el espacio, y, por lo tanto, no había dado espacio. El storyboard es una herramienta que permite generar composiciones que asignen un lugar a cada elemento, lo que significaba que debía buscar otras estrategias que me ayudaran a recuperar esos espacios desde los elementos que ya tenía.

Con el objetivo de dar una idea del porqué, bajo mi consideración, resultaba inviable diagramar con el guion original, haremos una

recreación de cómo sería. Para ello, vuelvo a tomar como referencia la tabla uno, que corresponde a la sección del anexo 3, la cual contiene el guion en cuestión. Me gustaría aclarar que los ejemplos que se presentan a continuación no reflejan la diagramación final de la novela. Se trata de muestras ilustrativas para que el lector pueda comprender la problemática y cómo propuse una solución.

-El dinero debe ser algo hermoso o por lo menos tener un sabor exquisito, para que puedas obtener lo que desees con él.	Berenice con cara de ilusión	A21
-Entonces, si tengo dinero, puedo comer lo que quiera, ¿verdad?	Berenice ilusionada	A22
-Bueno, más o menos. Dependiendo del dinero que tengas.	Victoria incómoda	A23
- ¿Cómo puedo obtener dinero? He visto que las personas lo sacan de lugares llamados bancos. ¿Entonces, cada vez que necesitan dinero, van allí y luego compran lo que quieren? -De hecho, no es tan sencillo, El dinero viene de un sistema de trabajo. -Entonces, si trabajo mucho tendré todo el dinero que quiera y obtendré todo lo que quiero -Se supone, en teoría funciona así, pero en realidad es mucho más complicado, trabajar no es algo fácil, y a veces el dinero no alcanza, o puede que tengas dinero, pero estás tan cansado que no tienes energía para gastarlo y además...	Toma grande donde se vea a Berenice y a Victoria	A24
-Dinerooooo, trabajo, cosas, dulces -Bueno no creo que sirva decir nada	Berenice con cara de atontada y feliz	A25
	La cara de Berenice se torna seria	A26
-Aunque de qué serviría el dinero a un monstruo, igual no podría usarlo	Hasta que tiene una expresión triste	A27

Tabla 3: fragmento de guion original



El dinero debe ser algo hermoso o por lo menos tener un sabor exquisito, para que puedas obtener lo que desees con él.



Entonces, si tengo dinero, puedo comer lo que quiera, ¿verdad?



Bueno, más o menos. Dependiendo del dinero que tengas.



- ¿Cómo puedo obtener dinero? He visto que las personas lo sacan de lugares llamados bancos. ¿Entonces, cada vez que necesitan dinero, van allí y luego compran lo que quieren?

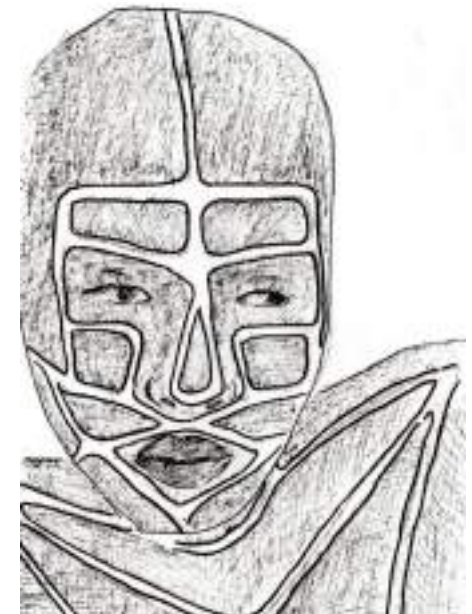
-De hecho, no es tan sencillo, El dinero viene de un sistema de trabajo.

-Entonces, si trabajo mucho tendré todo el dinero que quiera y obtendré todo lo que quiero

-Se supone, en teoría funciona así, pero en realidad es mucho más complicado, trabajar no es algo fácil, y a veces el dinero no alcanza, o puede que tengas dinero pero estás tan cansado que no tienes energía para gastarlo y además...



-Dinerooooo, trabajo, cosas, dulces
-Bueno no creo que sirva decir nada



Aunque de qué serviría el dinero a un monstruo, igual no podría usarlo

Fig. 101. Ejemplificación de problema

Con esto en mente, busqué una solución que permitiera recuperar los espacios que anteriormente fueron ignorados. Hice un ajuste al guion en el que, mediante la reducción y ampliación de escenas (dibujos), la narración pudiera desarrollarse de forma más fluida. Esta reelaboración del guion puede consultarse en el anexo 5, y sigue una estructura similar al guion original, donde la información se organiza por medio de una tabla de cuatro columnas. La primera columna corresponde a un número que enumera cada escena; la segunda al diálogo, si la escena no contiene diálogo, se marcan guiones; la tercera a especificaciones, que pueden referirse a arreglos, readaptaciones o nuevos dibujos. En caso de que la escena ya esté dibujada y no requiera modificaciones, ese espacio queda en blanco. La cuarta y última columna es la del código: las imágenes ya realizadas conservan su código original, mientras que las escenas añadidas reciben un nuevo código según su especificidad.

En pro de la comparación, mostraré en este reajuste de guion cómo se reelabora la misma escena planteada en el guión anterior.

25	El dinero debe ser algo hermoso, o poseer un sabor exquisito, si puedes conseguir cosas con él.		A22
26	<u>De hecho. El dinero viene de un sistema de trabajo, donde das tu tiempo trabajando a cambio de dinero</u>	Solo una parte	A24
27	Entonces, si trabajo mucho, ¿tendré todo el dinero que quiera y así obtener todo lo que quiero?		A19

28	<u>En teoría. Pero En la mayoría de las ocasiones, el trabajo viene acompañado de explotación.</u>		A23
29	<u>Se supone que gano dinero para hacer o comprar lo que quiero, pero la mayor parte del tiempo estoy tan cansada que solo lo uso para pagar facturas y comprar cosas innecesarias</u>	Adaptar el A 23	Ra 4 y Ra5
30	Entonces, ¿por qué no dejas de trabajar?		A17
31	<u>Pues es un círculo vicioso. Necesito trabajar para poder vivir. Tienes que pagar arriendo, comida, servicios... bla bla bla bla bla</u>	Modificar el a 54	Ra6
32	Con el dinero podría comprar esto, aquello... y también esto otro		A25
33	<u>Creo que ni me estás escuchando</u>	Unir a24 con a 3	Ra 7
34	Aunque, ¿de qué le serviría el dinero a una monstrea? Igual no podría usarlo		A27

Tabla 4: fragmento de guion adaptado

Con las imágenes agregadas la narración quedaría así



El dinero debe ser algo hermoso o por lo menos tener un sabor exquisito, para que puedas obtener lo que desees con él.



De hecho. El dinero viene de un sistema de trabajo, donde das tu tiempo trabajando a cambio de dinero



Entonces, si trabajo mucho, ¿tendré todo el dinero que quiera y así obtener todo lo que quiero?

En teoría. Pero En la mayoría de las ocasiones, el trabajo viene acompañado de explotación.



Estoy tan cansada que solo lo uso para pagar facturas y comprar cosas innecesarias



Se supone que gano dinero para hacer o comprar lo que quiero, pero la mayor parte del tiempo



Entonces, ¿por qué no dejas de trabajar?



Pues es un círculo vicioso. Necesito trabajar para poder vivir. Tienes que pagar... bla bla bla bla



Con el dinero podría comprar esto, aquello... y también esto otro



Creo que ni me estás escuchando



Aunque, ¿de qué le serviría el dinero a una monstrua? Igual no podría usarlo

Fig. 102. Ejemplificación de adaptación

En este nuevo guion se agregaron alrededor de 92 escenas, las cuales clasifiqué en tres categorías según su forma de elaboración. Las primeras inician con la codificación R; estas escenas fueron reelaboradas a partir de otros dibujos ya escaneados. Los edité de manera digital para generar una nueva imagen. Según el capítulo, estas escenas pueden encontrarse con las siguientes variantes: R para el primer capítulo, Ra para el segundo y Rb para los capítulos tercero y cuarto. La segunda categoría corresponde a escenas codificadas con la letra E, que hace referencia a dibujos extra. Es decir, escenas que requirieron la realización de dibujos análogos adicionales. De forma similar a la clasificación anterior, E corresponde al primer capítulo, Ea al segundo y Eb al tercero. La tercera y última categoría está conformada por escenas que debían ser dibujadas nuevamente, ya que presentaban errores que no podían corregirse de forma digital. Dichos errores podrían alterar el flujo narrativo originalmente pensado. Estas escenas están codificadas con una R acompañada por su código original. Por ejemplo, si el dibujo a rehacer tenía originalmente la codificación M7, su nueva codificación sería RM7.

Cabe aclarar que esta reformulación del guion fue concebida a partir de los dibujos ya

existentes, los cuales tenía organizados en un drive por código y capítulo. Esta organización fue crucial al momento de la reescritura, ya que me permitía releer lo planteado en el guion anterior y adaptarlo a las imágenes ya realizadas. Desde allí fui construyendo la nueva secuencia de imágenes que sostendría la narrativa. Esto derivó no solo en la creación de nuevas imágenes, sino también en una reordenación del esquema narrativo previo. Sentía que, al modificar la secuencia, se comunicaban mejor ciertas ideas. Me gustaría resaltar que este guion readaptado, a pesar de ser más extenso en número de escenas, es más silencioso en términos de escritura. Muchas de las ideas planteadas en el guion original fueron omitidas, ya que, bajo mi consideración, la imagen por sí sola era suficiente para narrar.

Para dar una idea más concreta de esta transformación, incluyo una comparación macro entre ambos guiones, donde se evidencia una disminución en la cantidad de texto, especialmente en los diálogos. En este punto, no estoy segura de si esto es positivo o negativo a nivel narrativo, pero sí puedo afirmar que se trata de alteraciones significativas en la forma de contar la historia, perceptibles desde la estructura misma del guion

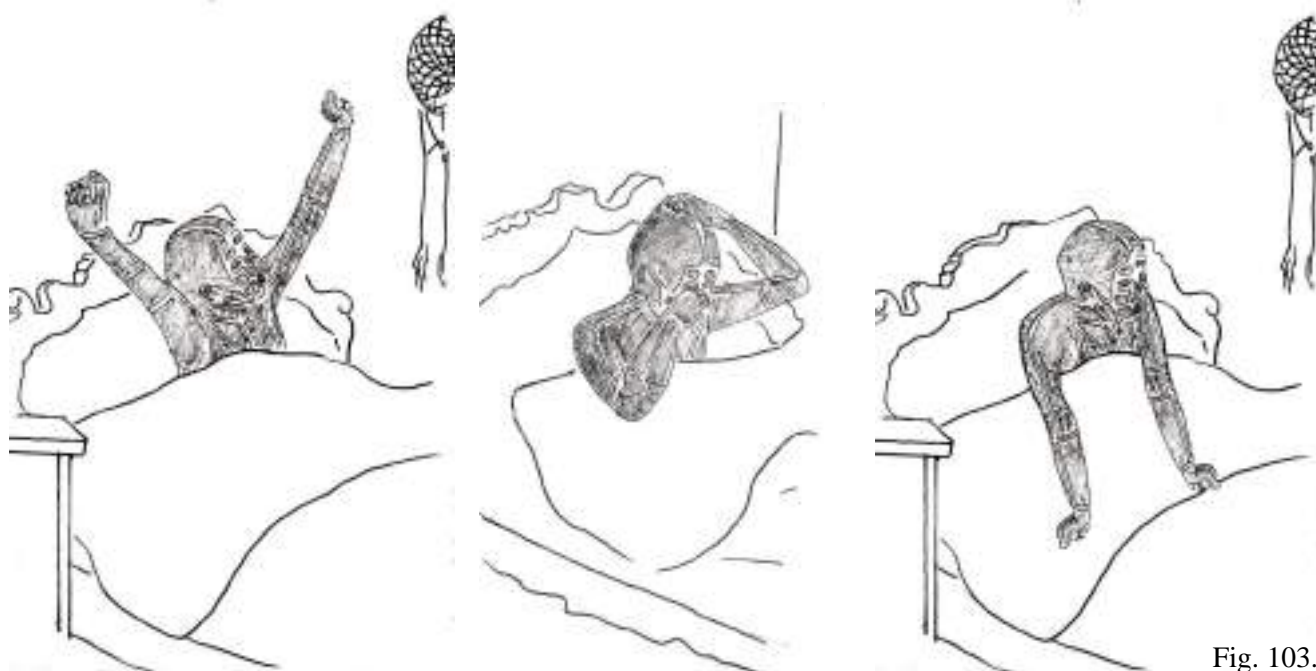


Fig. 103. Ilustración de autoría propia

En este punto pensaba que la labor de diagramar sería más fácil, pero no fue así. Durante este proceso de diagramación experimenté diversas dificultades. La primera tenía que ver con el equipo en el que estaba trabajando: al ser un computador de la era de los dinosaurios, no contaba con el procesador necesario para llevar a cabo esta tarea. A esto se sumaba que, en un inicio, utilicé el software Illustrator para intentar diagramar la narrativa. El proceso se volvió muy complejo, ya que, por el peso del archivo, el programa se ralentizaba hasta el punto de apagar el computador, lo que provocó la pérdida de una parte importante del trabajo que no se había guardado. En esas condiciones, era inviable terminar el proyecto.

Por eso, mi tía Sandra me prestó su computador, que sí tenía un procesador óptimo. Además, decidí cambiar de programa para la diagramación. Siguiendo las recomendaciones de algunos amigos, opté por usar InDesign. En ese momento no sabía utilizar ese programa, pero gracias a cursos gratuitos logré aprender lo básico para usarlo de manera eficaz.

El proceso de diagramación ocurría de la siguiente manera:

Como primer paso, fue necesario determinar elementos como el tamaño de la hoja de trabajo, el sangrado, los márgenes, la orientación y las columnas, los cuales quedaron definidos con las siguientes coordenadas.

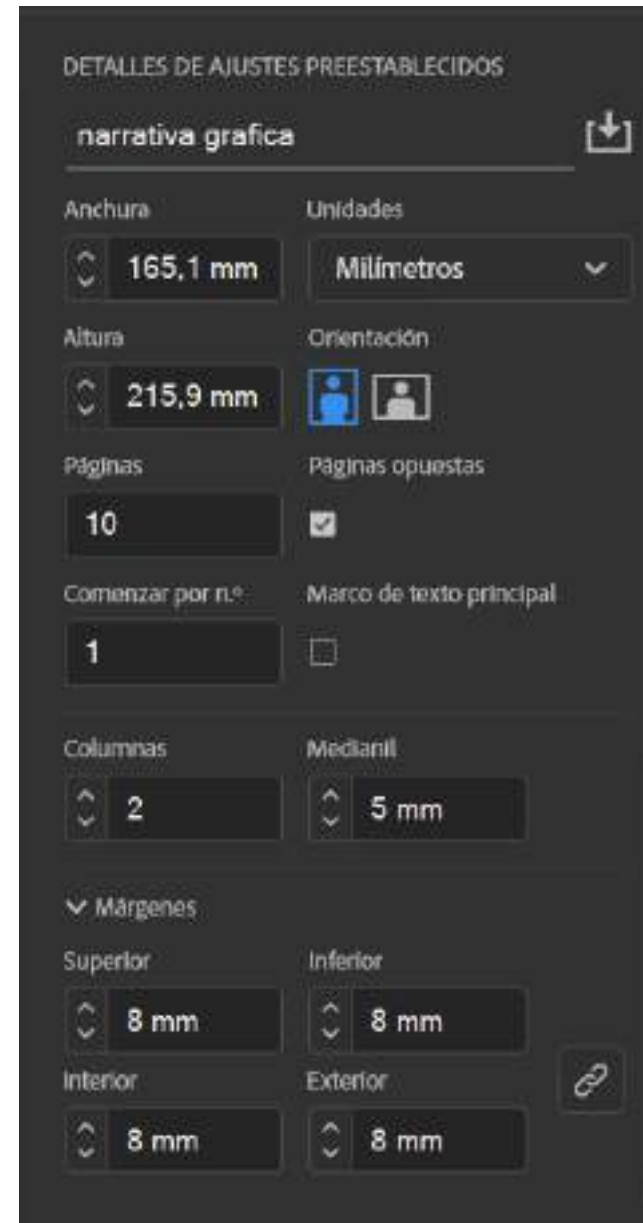


Fig. 105. Captura de detalles de ajuste del documento en el programa InDesign.

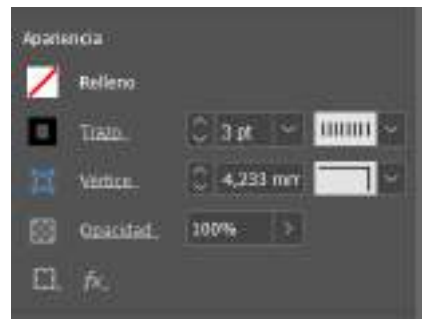
Lo segundo fue elegir las herramientas gráficas que iba a utilizar. Tenía que determinar el estilo de las viñetas, los bocadillos y la tipografía, los cuales quedaron definidos de la siguiente manera.

Texto

FIGIPSAM ET IN PEDI ABOREPERA NU-
LLOR ASPITIN REPRERUM DEL INCTEM
FUGA. IC TEM QUI BLACES DEBIS ATUR



Viñetas



Bocadillos

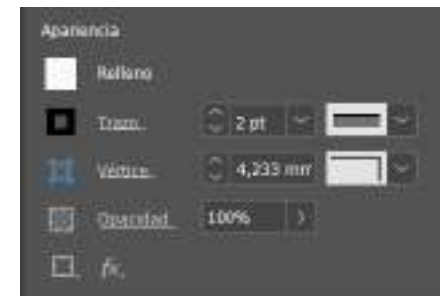


Fig. 106. Capturas de elementos gráficos y de texto en el programa InDesign.

Todos los elementos de texto están en mayúscula. Esto se debe a que, al momento de colocar los diálogos, el texto se ve más uniforme, sin sobresaltos, lo que facilita su disposición y evita que una palabra interfiera visualmente con otra. Además, se utilizó un interlineado menor al habitual en textos corridos, con el fin de optimizar el espacio y aportar mayor fluidez a la lectura.

MAYÚSCULA

“LA BRUJA MARUJA PREPARA UN BREBAJE,
CON CERA DE ABEJA, DOS DIENTES DE AJO,
CUARENTA LENTEJAS Y UN PELO DE OVEJA.”

minúscula

“La bruja Maruja prepara un
brebaje, con cera de abeja, dos
dientes de ajo, cuarenta len-
tejas y un pelo de oveja.”

Fig. 107. Ejemplo del uso del texto.

Después de definir los puntos anteriores, me puse manos a la obra con la maquetación, la cual dividí en tres pasos. La primera etapa consistió en disponer las imágenes según el orden planteado en la reescritura del guion.

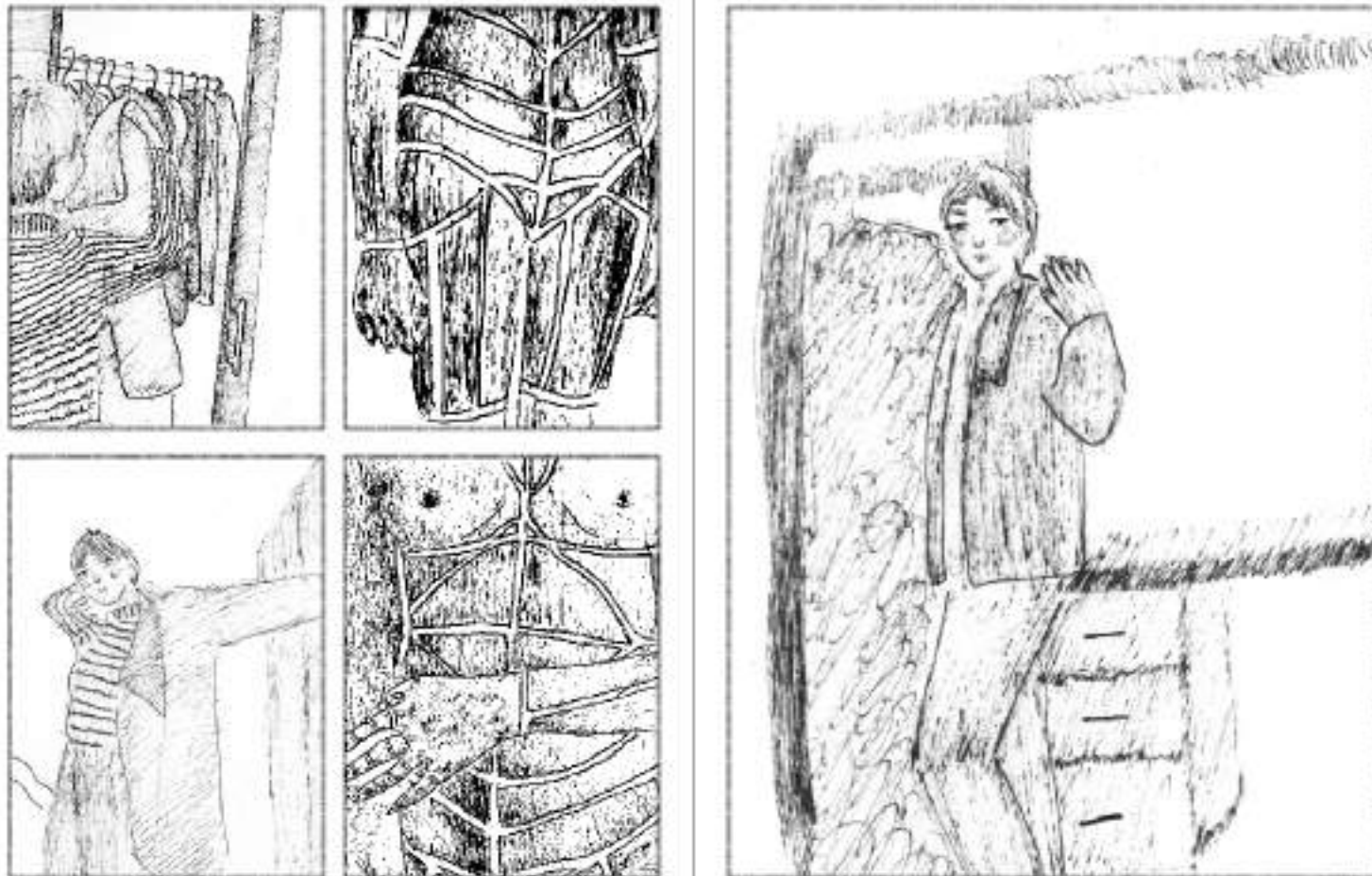


Fig. 108. Muestra de distribución de imágenes

La segunda correspondió a la distribución de los textos o diálogos.

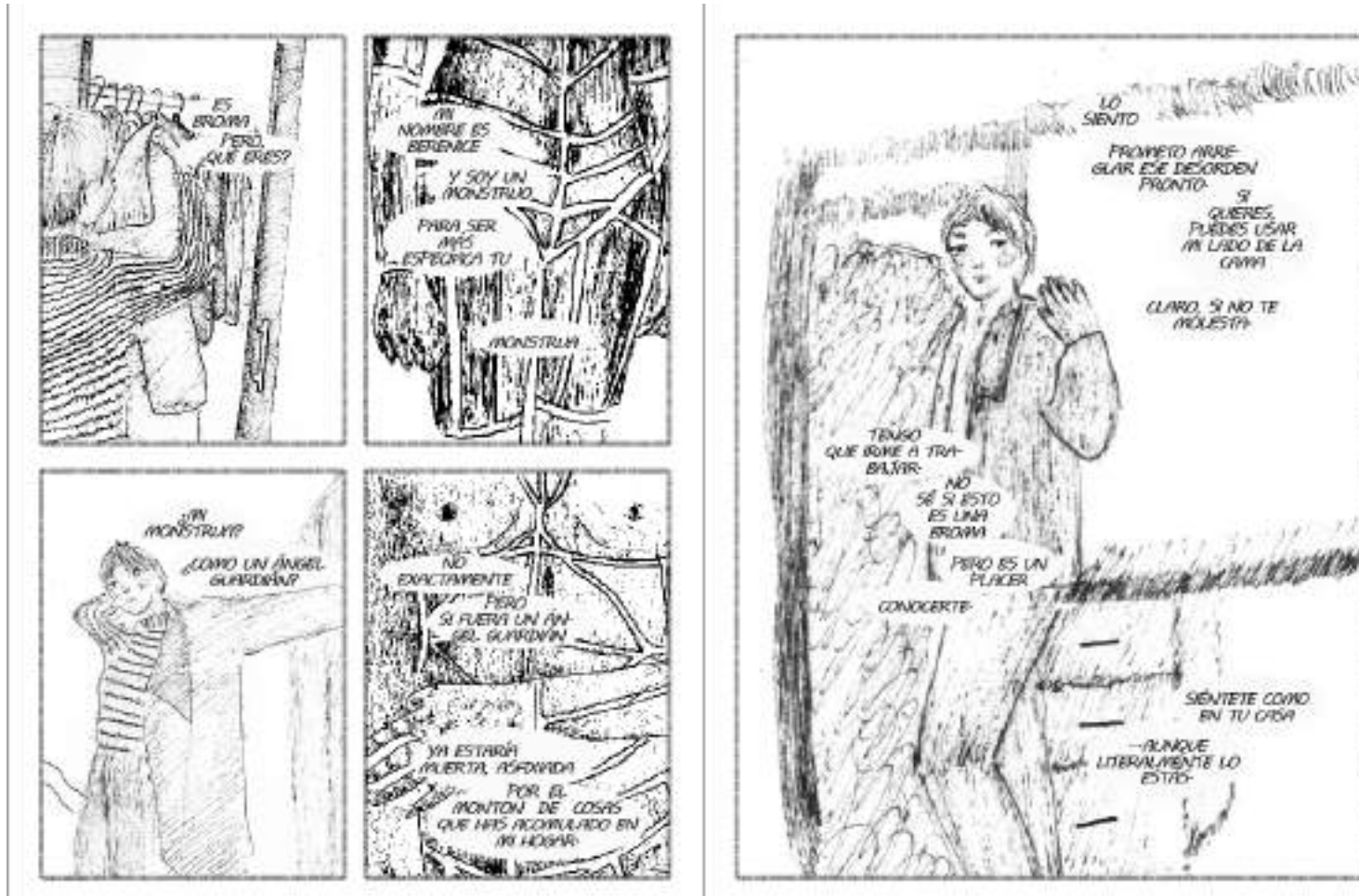


Fig. 109. Muestra de distribución de texto

La tercera se enfocó en dibujar los bocadillos, tomando en cuenta la ubicación de las imágenes y del texto.

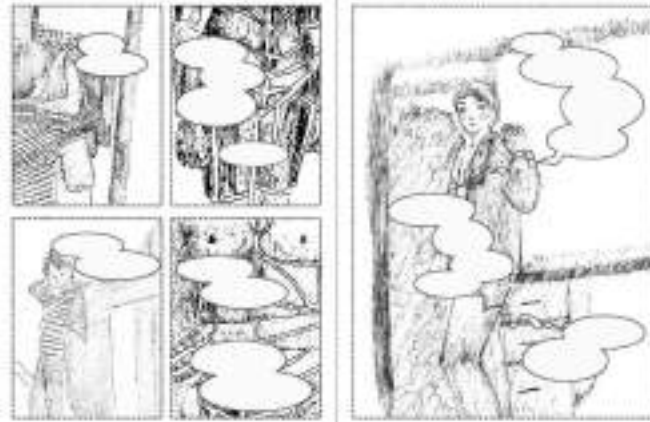
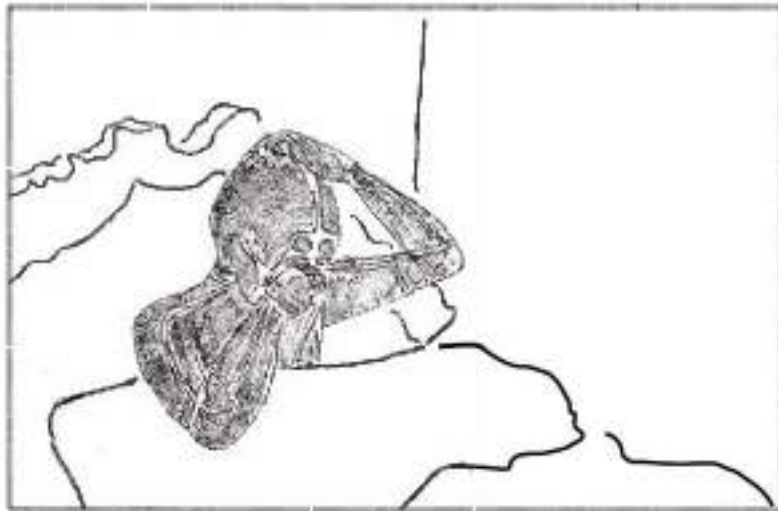


Fig. 110. Muestra de distribución de bocadillos

Al momento de diagramar, tanto las imágenes como los diálogos sufrieron transformaciones, ya que, al no haber sido elaborados a partir de un storyboard, tenían un formato o dimensión que debía adaptarse al espacio del panel en el que se iban a enmarcar. Esto hizo que, en algunos casos, tuviera que recortar parte del dibujo original para que se ajustara correctamente a la viñeta. En el caso del texto, al momento de rotularlo en relación con las imágenes ya dispuestas, sentí que el texto planteado no estaba acorde con ellas, por lo que algunos diálogos planteados en la reescritura del guion sufrieron ciertas alteraciones.

Dimensión en viñeta



Dimensión original

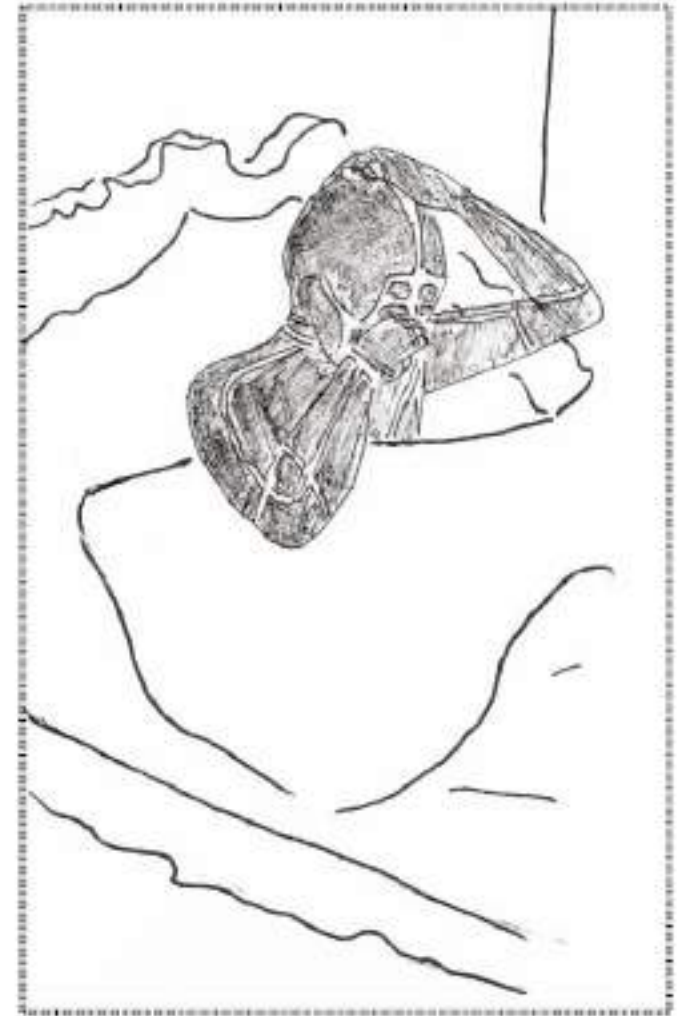


Fig. 111. Comparación de dimensiones de imagen

A modo de recomendación, si la persona que está revisando este documento desea realizar un proceso de diagramación similar, ya sea para una narrativa gráfica o cualquier otro dispositivo donde converjan elementos gráficos, visuales y escritos, sugiero que cada grupo de elementos esté en una capa distinta. Es decir, las imágenes o viñetas en una capa, los textos en otra, y los bocadillos o elementos gráficos de comunicación en una capa diferente. Esto es independiente del orden en que se trabajen dichos elementos, pues al estar divididos en capas se logra un mayor control y orden sobre ellos. Además, al momento de editar el documento para corregir algún error, resulta más fácil hacerlo sin desordenar o alterar los demás componentes.



Fig. 112. Ejemplificación de capas captura de InDesign

Después de finalizar este proceso de diagramación, la narrativa gráfica vio la luz, al menos en formato digital. Quienes deseen consultar esta narrativa gráfica podrán hacerlo visitando el anexo 6, titulado Monstrua Asustadiza: narrativa gráfica.

5. Montaje



Fig. 113

Al tratarse de una investigación-creación, el acto de montar contribuye a proyectar lo creado, permitiendo que otras personas se acerquen a mi elaboración artística. En este caso, mi creación se materializa en una narrativa gráfica que, para efectos del montaje, tendrá una versión física. Considero que la narrativa gráfica de Monstrua asustadiza es una producción que se sostiene por sí misma. Sin embargo, como investigadora creadora, no lo percibo como la parte esencial del proyecto. Si bien representa el resultado final, la sustancia de este trabajo de grado se encuentra en los procesos metodológicos y metódicos que gestaron la investigación-creación. Por eso, en el montaje quiero que se evoquen no solo las imágenes terminadas, sino

también los procesos: los momentos de creación, de crisis, de reformulación

Como muestra el boceto (Fig. 114), el montaje estará compuesto por tres elementos. El primer elemento corresponde a una copia física del libro, impresa y encuadernada, que funciona como objeto de creación resultante de la investigación-creación. Los otros dos elementos buscan evidenciar algunos de los procesos que hicieron parte de esta investigación-creación y se presentarán en dos formatos: uno corresponde a una composición de marcos con fotografías y ejercicios de creación, mientras que el otro consiste en tres libros frisos que recogen parte del proceso de dibujo de las escenas de la novela gráfica.



Fig. 114. Boceto de montaje

Para la composición de marcos, en la primera parte, me gustaría visibilizar cómo se construyó la Monstrua. Quiero mostrar el segundo encuentro fotográfico donde, con la ayuda de la cinta y la inspiración en técnica del moulage, generé patrones sobre mi cuerpo que dieron forma a los moldes para construir a la Monstrua. En ese encuentro, Alejandra Roa me ayudó con el registro fotográfico y, posteriormente, yo realicé una edición de las imágenes. Estas estarán impresas en papel fotográfico, enmarcadas y distribuidas de manera lineal para dar cuenta de la secuencia del proceso.

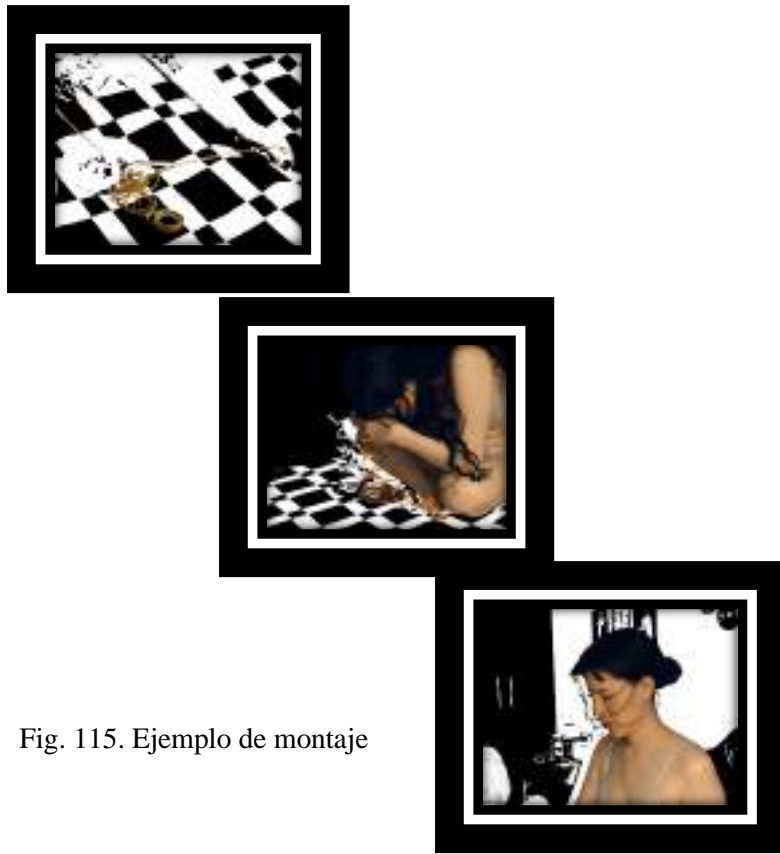


Fig. 115. Ejemplo de montaje

En la segunda parte, planeo enmarcar algunos de los seis ejercicios de experimentación que dieron luz a la cuerpo gráfica. Los ejercicios seleccionados serán los números, 4, 5 y 6, ya que en ellos se evidencia cómo se fueron dando las transformaciones en el trazo hasta llegar al definitivo. Estos se presentarán en sus sustratos originales, también enmarcados.



Fig. 116. Ejemplo de montaje

Para el tercer elemento, el de los libros frisos, busco mostrar parte del proceso de creación de los dibujos que forman parte de la novela gráfica. Para esto, se seleccionará un porcentaje de las fotografías-boceto en su versión impresa, las cuales sirvieron como base para los dibujos finales. Cada boceto estará acompañado del dibujo resultante, que se exhibirá en su versión original, es decir, en la hoja de dibujo donde fue realizado.

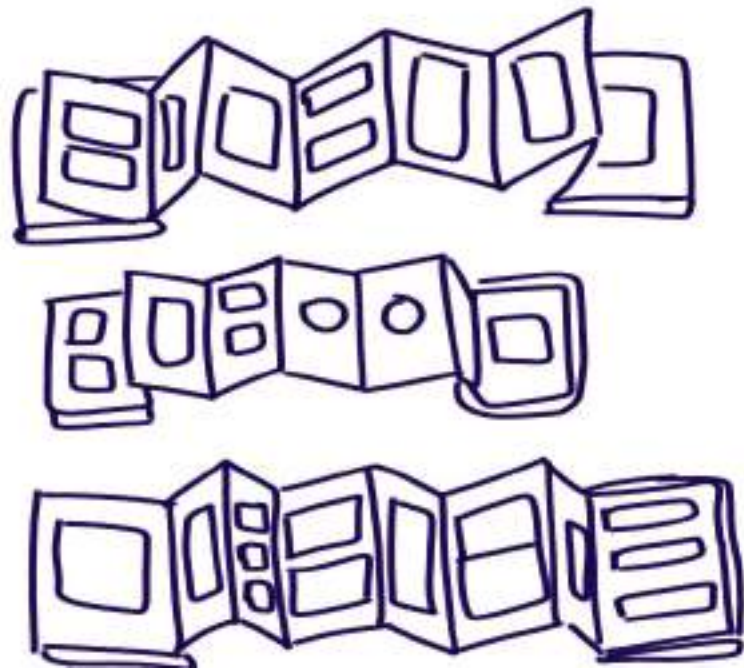


Fig. 117. Ejemplo de montaje



Fig. 118. Ejemplo de montaje

En cuanto a la ubicación de estos elementos, debo señalar que, al momento de redactar este apartado, aún no se han definido con precisión las dimensiones del espacio donde se realizará el montaje. El montaje y la sustentación de este trabajo de grado se llevarán a cabo en las instalaciones de la LAV; sin embargo, dado que aún no tengo claridad sobre el espacio predeterminado, no puedo ofrecer una planimetría exacta que indique dónde estarán ubicados estos elementos en relación con el recorrido que deseo que realice el espectador. Aun así, puedo brindar una idea general sobre las superficies o módulos en los que estos elementos estarán dispuestos.

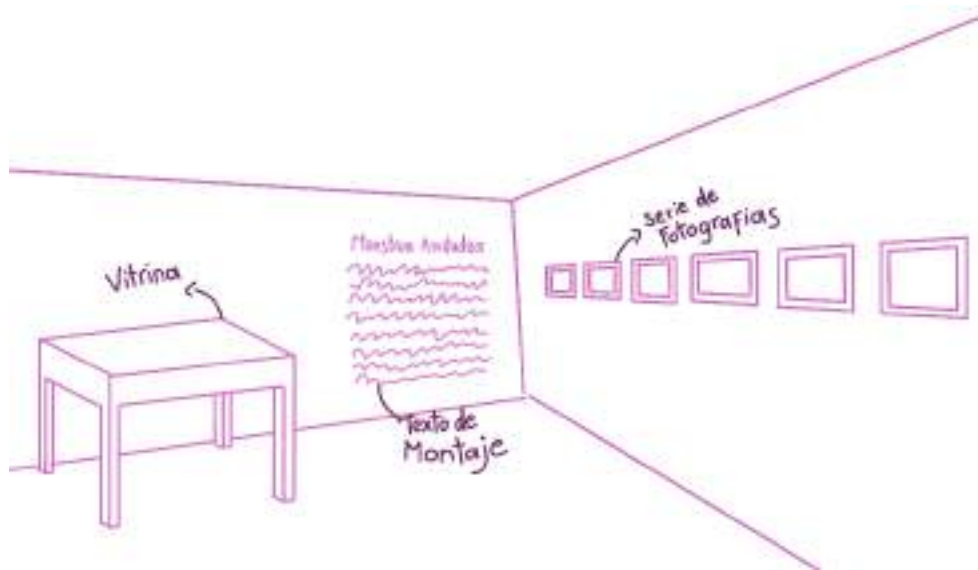


Fig. 119. Ejemplo de montaje

La composición de los marcos estará colgada en la pared; mi intención es que puedan ser observados de forma lineal, de modo que se aprecie la cronología del ejercicio. El libro *Monstrua Asustadiza* y los libros frisos estarán dentro de una vitrina. Planeo disponer sobre dicha vitrina una serie de separadores de libro con un código QR que conduzca a una copia digital del libro, así como una programación de horarios en los que realizaré mediaciones de la instalación, para que las personas que deseen acceder al libro físico y a los frisos puedan hacerlo.

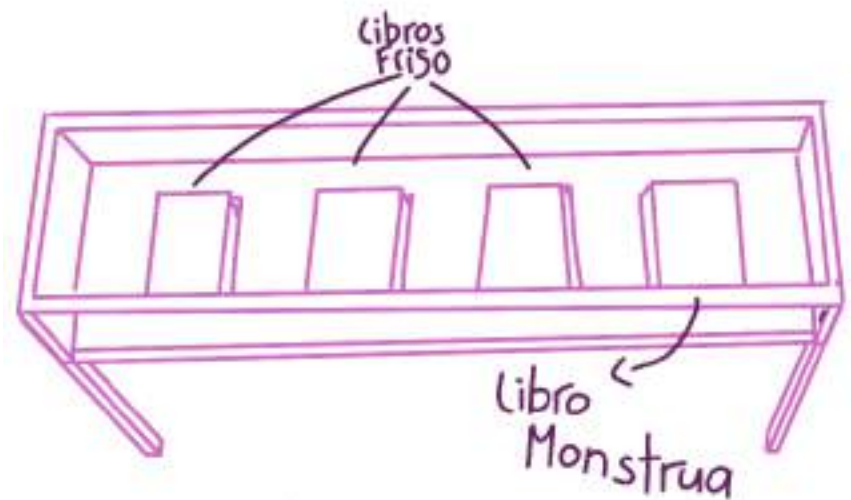


Fig. 120. Ejemplo de montaje

Resultados de montaje

El montaje se llevó a cabo en dos paredes de la LAV y se desplegó en cuatro espacios. El primero invitaba al rezo de invocación de nuestro monstrux, un acto inicial que abría la experiencia. El segundo reunía la serie de fotografías que daban cuenta del proceso de creación de la monstrua. El tercero mostraba las experimentaciones que dieron luz a su cuerpo gráfica, revelando rastros y gestos del hacer. Finalmente, en la vitrina se encontraban tres libros frisos, donde se presentaban algunos de los dibujos de la narrativa gráfica, desde su paso por la fotografía impresa hasta su traducción al dibujo. Allí también se exhibía el libro impreso *Narrativa gráfica: Monstrua asustadiza*.

Nota de la autora: A partir de este punto, las referencias de imágenes tendrán otra secuencia, ya que corresponden a lo último que se agregó.



Fig. 127. Foto de versión impresa del libro



Fig. 128. Fotografías de montaje



Fig. 129. Fotografía de vitrina



Fig. 130. Fotografías de libro



Fig. 131. Fotografías de libros frisos



Fig. 132. Fotografías de libros frisos



Fig. 133. Fotografías de montaje

Monstrux nuestro que estás en lo escondido
Evocado sea tu nombre
Ven a mi reino
Hágase tu presencia
En lo velado como lo lúcido
Danos hoy la piel para el Día a Día
No pido perdón por mis ofensas
pero perdono a los que me ofenden
No nos dejes caer en el olvido
Y líbranos de toda homogeneidad
Amen



Fig. 134. Fotografías de montaje

6. *Conclusiones*



Fig. 121

La primera conclusión es que, en este punto en el que he terminado el proceso de construcción de la novela, honestamente no sé si este es un producto logrado en términos de ser una narrativa entendible o disfrutable para un lector futuro y desconocido. En este momento estoy tan saturada, parcializada y hastiada del proceso de creación que, como producto terminado, no puedo ejercer un juicio de valor sobre ella más allá de la experiencia que constituyó generarla. Por ello, no me siento en la capacidad de evaluar si esta narrativa gráfica se ajusta a los estándares de calidad y creación.

No puedo afirmar que sea una obra en la que el lector pueda reconocerse en el paso a la adultez, lo monstruoso o lo femenino. Si bien mi intención y planificación buscaron referenciar esas experiencias, no sé si la forma en que las plasmé fue la adecuada. Esto espero saberlo en un futuro proceso: el de distribución, en el cual otras personas, ajenas a mí, evalúen este libro como una obra final e independiente. Porque, si bien esta narración surge como parte de este trabajo de grado, tanto el libro como este documento fueron construidos para que un interlocutor pueda comprender ambas propuestas por separado, aunque sean complementarias.

Por todo lo anterior, considero que la mayor riqueza de este trabajo de grado no se encuentra en la creación final, sino en el proceso que dio lugar a esa creación. Un proceso en el que, a través de la autoficción, planteo una posibilidad de construcción narrativa y visual. Si bien abordo la autoficción como un método de supervivencia para transitar la vida, también el uso de este método implica habitar sentires

profundamente incómodos y contrastantes. Autoficcione en cuerpo y letra es un acto de conflicto, donde se parte de una misma para construir a un otro que es referencial a una, pero también ajeno e independiente. Es en esos límites contrariantes donde estuvo mi verdadero agente de creación: en habitar y construir desde la perturbación que el autoficcione provoca, en una herramienta que permite el acceso a la intimidad, pero también la posibilidad de velarla. A mi modo de ver, la autoficción va más allá del acto escrito. Si bien es narración, este ejercicio trasciende el papel: siempre estamos narrando, con nuestra ropa, nuestro maquillaje, el espacio que habitamos y, sobre todo, con nuestra cuerpo.

Dentro de la riqueza que encuentro en este proyecto está la forma en que los lenguajes se fueron transformando. En los bocetos y escritos iniciales, la comunicación era ruidosa desde el lenguaje escrito y prácticamente ausente desde el lenguaje visual. En ese primer acercamiento creativo había demasiadas ideas mezcladas, comunicadas a través de la agrupación de grafemas, pero sin ninguna imagen consolidada. Esto contrasta con la narrativa final, donde el lenguaje escrito se siente más silencioso, ya que muchas de esas ideas inicialmente escritas se transmutaron en imágenes que, a mi consideración, son capaces de narrar por sí mismas. Desde mi gusto personal como lectora de narrativas gráficas, encuentro fascinantes aquellas obras en las que se le permite a la imagen contar por sí sola.

Mi libro favorito es *Emigrantes*, de Shaun Tan (2006). Está construido a través de imágenes y narra la historia de un hombre que debe dejar atrás a su familia y su país, porque su tierra natal



Fig. 122. Ilustración propia

se ha vuelto inhóspita para vivir. Se embarca en un largo viaje y llega a un lugar donde no conoce la lengua, y donde tiene que rebuscarse la vida, trabajar para poder traer a su familia. A lo largo de su recorrido se va encontrando con distintas personas que también han tenido que emigrar, huyendo de situaciones igualmente agrestes. Y es entre quienes han habitado la migración que nace una red de apoyo, incluso sin compartir el mismo idioma o nacionalidad. En mi experiencia lectora, concebí el libro como algo profundamente íntimo. Nos pone, como lectores, a habitar esa emigración como si fuera propia. Lo logra precisamente al narrar únicamente con imágenes. Es decir, no importa en qué idioma compres el libro: la narrativa es la misma, porque el relato recae en las imágenes, que recrean mundos fantásticos desde la ficción de experiencias profundamente humanas. Una de las secuencias que más admiro de este libro es aquella en la que uno de los personajes narra cómo tuvo que huir de su país por la guerra, usando únicamente el recurso visual de enfocar las piernas. En una serie de 12 dibujos secuenciales, se representa cómo el recorrido se vuelve cada vez más hostil, y cómo el ritmo del caminar se acelera y se hace más difícil. Luego, en páginas posteriores, el autor retoma este recurso: vuelve a enfocar únicamente las piernas, esta vez en una secuencia de 24 imágenes. Con ello, Shaun Tan logra narrar, sin una sola palabra, lo devastador que es caminar la guerra.

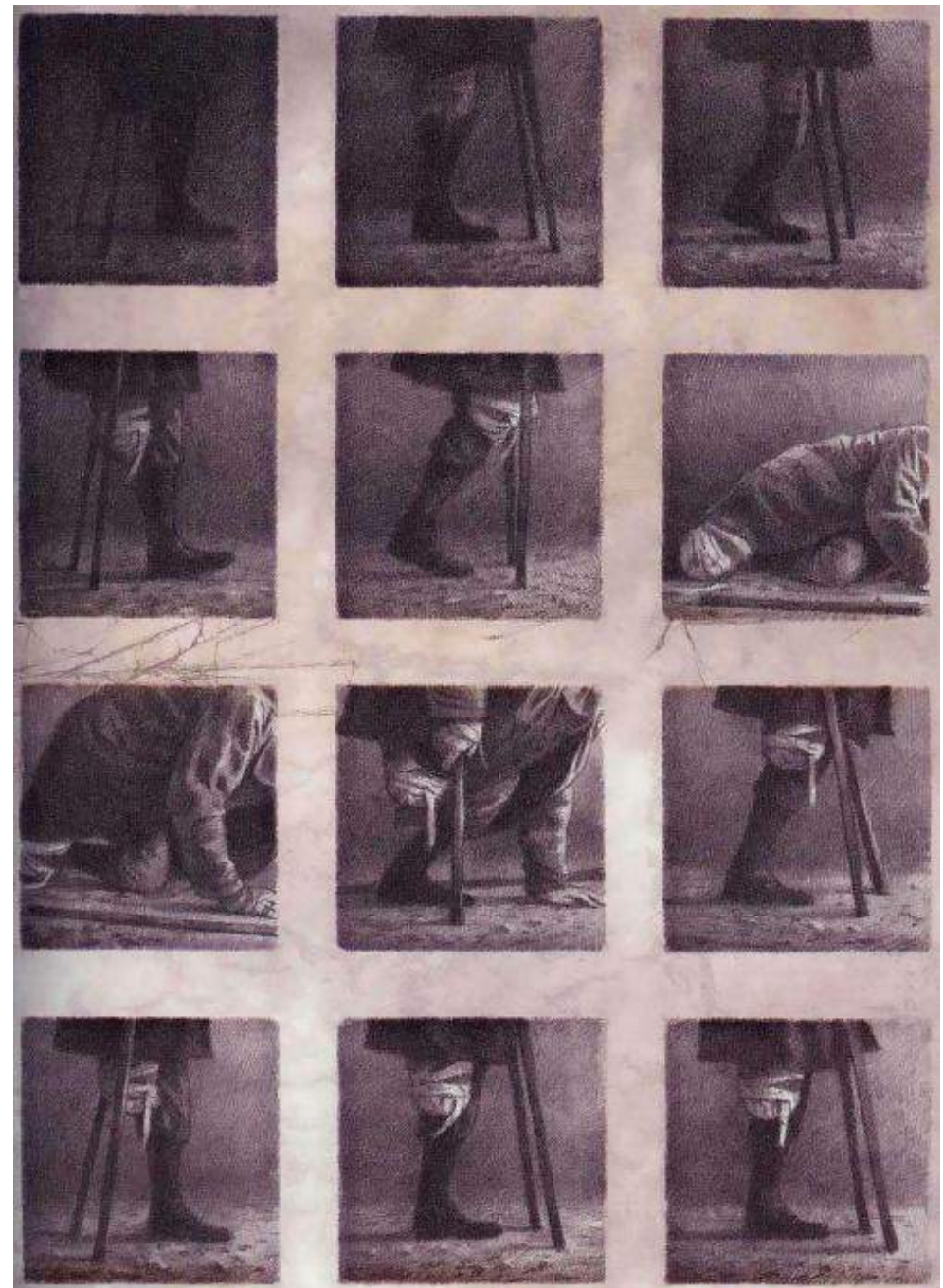


Fig. 123. Ilustraciones del libro. Tan, S. (2006).
Emigrantes [Novela gráfica]. Arthur A. Levine Books.

Por ello, en la realización de la narrativa gráfica, si bien me respaldo en la comunicación escrita, decidí también ceder espacio a esta narración con imágenes secuenciales. En mi caso, con el interés de abrir una puerta a la intimidad. Como mencioné anteriormente, no puedo emitir un juicio de valor, por decirlo de un modo objetivo, sobre si el resultado final logra evocar lo que me propuse; sin embargo, encuentro profundamente gratificante haber construido mi propia propuesta de narración visual. Esta fue la primera vez que me adentré en un proyecto de este tipo. No tengo formación como diseñadora, ilustradora ni mangaka, lo cual hizo que el proceso estuviera lleno de errores y dificultades. Aun así, el acto de lanzarme a construir una narrativa gráfica, a pesar de ser profundamente frustrante en algunos momentos, también me hizo amar y respetar aún más esta forma de creación. Al enfrentarme yo misma a la construcción de las imágenes, experimenté la dificultad de generar escenas con un propósito narrativo. Eso me llevó a tratar la lectura de cada panel y cada viñeta con una nueva forma de veneración: porque aquello que mis ojos recorren en segundos fue, para su creador, una escena que pudo tomar horas, incluso días. Una imagen no es algo que aparece al azar: es profundamente narrativa, pensada y sentida.

Considero que este proceso de creación es valioso y aporta a la investigación en las artes, no porque sea un proceso perfecto; de hecho, es lo contrario. Cometí demasiados errores que, en un punto, me llevaron a pensar que el proyecto era inviable. Sin embargo, creo que es precisamente por ello que es significativo, porque muestra cómo se pueden generar soluciones en este tipo de prácticas cuando nos equivocamos, y cómo esas soluciones transforman y nutren tanto el proceso como la obra final. El proceso de esta investigación no está propuesto para ser replicado al 100%, ya que, está lleno de tropiezos. No obstante, posee elementos

significativos en cuanto a la construcción de imágenes, tanto en la consolidación de personajes como en el proceso de dibujo. Y lo que considero más relevante: acerca de cómo realizar soluciones en la diagramación de una narrativa gráfica cuando no se ha trabajado con un storyboard.

En segunda instancia, logré encontrar mis transformaciones personales dentro de mi monstruosa adultez femenina. Si bien no he podido hacer las paces con las incertidumbres presentadas a lo largo de este trabajo de grado, este proceso me ayudó a consolidar pequeñas treguas. Una de ellas, en cuanto a mi cuerpo: el proceso de creación y bocetaje de la monstruosa me brindó un espacio de reflexión donde esa cuerpo que consideraba ajena comenzó a sentirse más propia. Otras treguas, en cuanto a mi percepción de la adultez, donde, a través de mi berrinche, logré reconciliar ciertos espacios del transitar la adultez de mi habitar femenino y el sentir de vulnerabilidad. Por último, permitirme habitar más esa yo autoficcionalada monstruosa y poder validar su existencia en mi mundo, sin esconderla bajo la cama.

A modo de tercera conclusión, me gustaría plantear la pregunta: ¿qué pasa cuando el objeto resultante de la investigación creación no es el deseado? Desde mi sentir como investigadora creadora, cuando terminé todos los procesos narrados en este trabajo de grado, lo que emergió fue un sentir de disgusto, e incluso de odio, hacia esta narrativa gráfica final. No era de mi agrado, no llenaba mis expectativas. Me sentía sumamente frustrada y triste, pues había dedicado más de dos años a construir este trabajo para que su resultado no me complaciera.

Reflexionando sobre este sentir, comprendí que, si bien la idea de crear una narrativa gráfica nace de mi amor y admiración por este tipo de producciones, al momento de

finalizar la diagramación no pude evitar comparar mi forma de resolver la narración de Monstrua asustadiza con la de otros mangakas, artistas del cómic o ilustradores. Al poner sus trabajos en diálogo con el mío, encontraba mi creación llena de defectos, errores que tal vez podrían haberse detectado con mayor facilidad si hubiese realizado un storyboard, lo cual me llevó a una actitud lacerante hacia mí misma y hacia mi proceso.

En ese repensar mis sentires, en busca de desinfectar un poco la decepción que sentía, entendí que me estaba comparando de manera injusta. Las personas con las que me estaba haciendo eco llevan años, incluso décadas, pensando y desarrollando narrativas gráficas. Sus obras más impactantes no fueron las primeras sino las que emergieron después de varias creaciones. No lo digo en tono de justificación, pero esta es mi primera creación de este estilo. Antes de iniciar este proceso, no tenía idea de cómo se desarrollaba una narrativa visual de esta extensión. Para este proyecto realicé más de 300 dibujos, y considerando que el dibujo no es mi ámbito de creación predilecto y que tampoco tenía un conocimiento profundo del manejo de programas como Illustrator, InDesign y Photoshop, los cuales aprendí a usar para este trabajo, creo que no es justo que me recrimine solo porque el resultado no fue el que mi ego esperaba.

Estoy apenas iniciando en este mundo de pensar la narración gráfica. Esta es, por decirlo de algún modo, mi primer acercamiento. Y aunque siempre queda ese sentir de que pude haberlo hecho mejor, también me queda el aprendizaje y las herramientas para seguir intentándolo. Para que, quizá en una próxima vez, el resultado sí se acerque a satisfacer mis expectativas. Para cerrar este trabajo de grado con un tono más amable y gratificante, y también más generoso conmigo misma, dejo a

continuación algunos fragmentos del resultado final que considero satisfactorios.

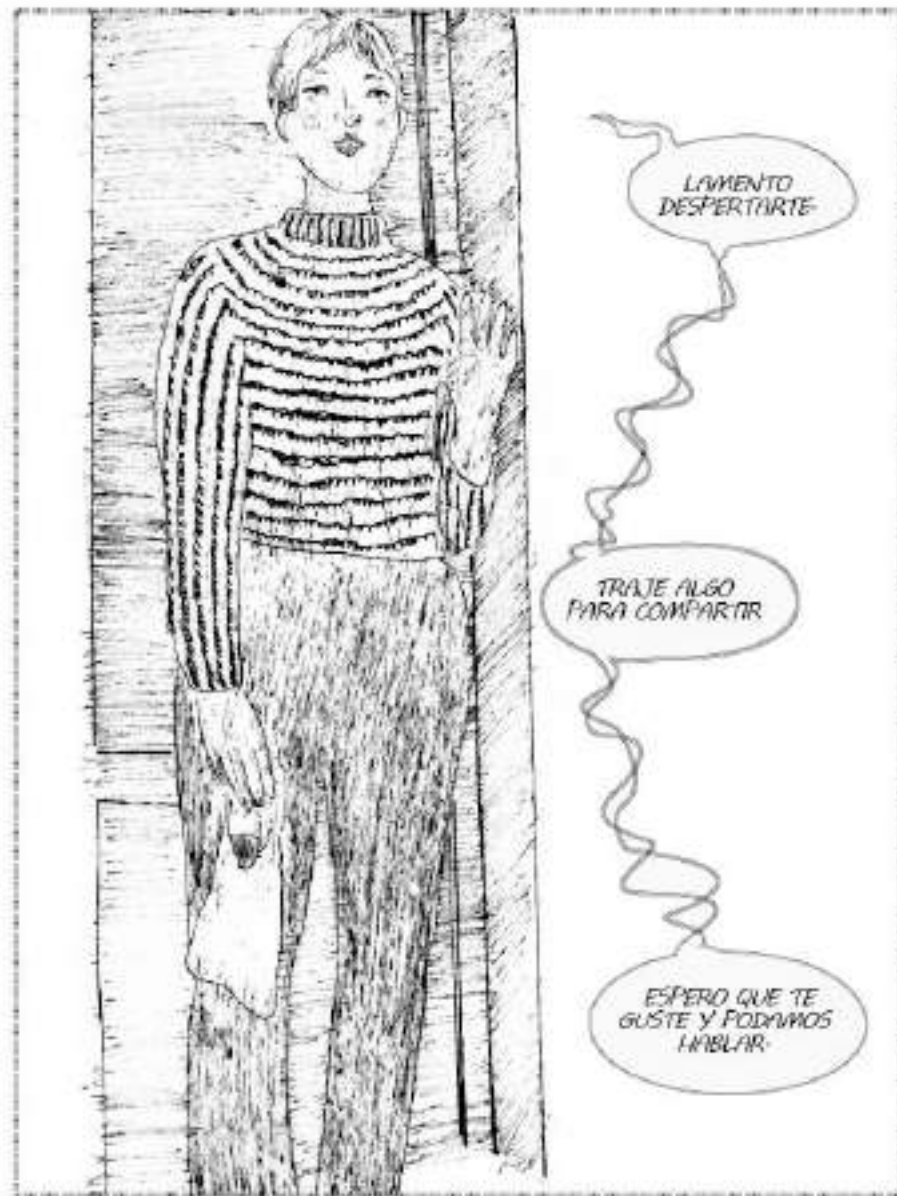
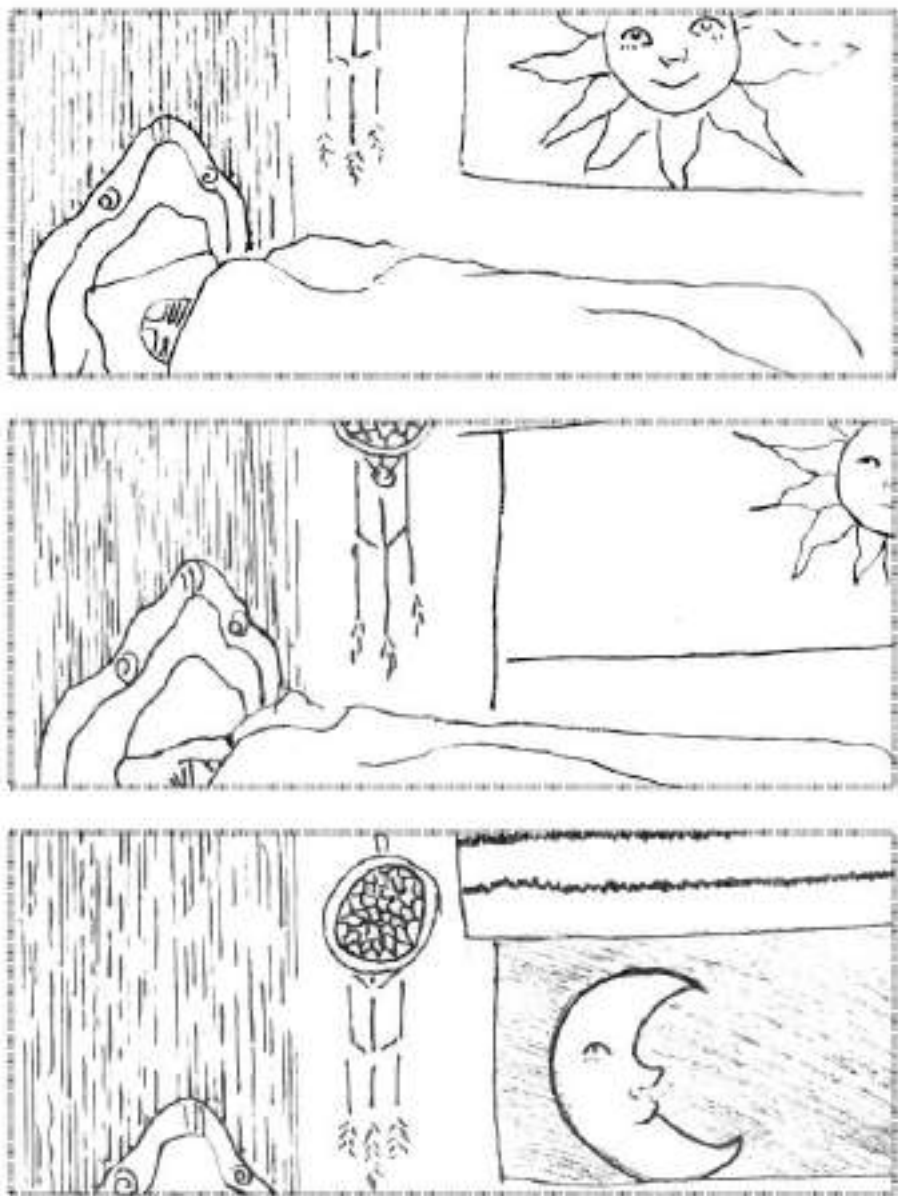


Fig. 124. Captura de páginas de la novela gráfica *Monstrua Asustadiza*, autoría propia.

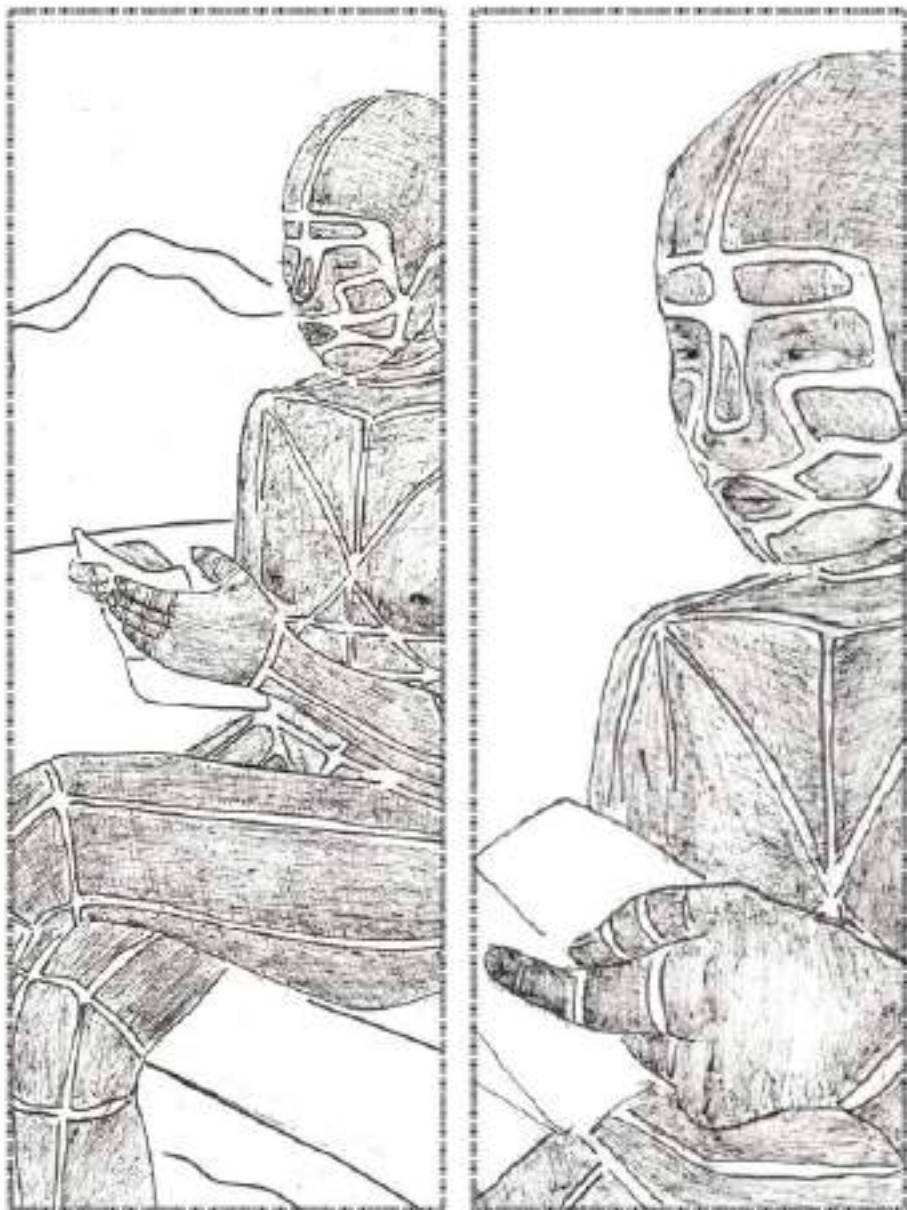


Fig. 125. Captura de páginas de la novela gráfica Monstrua Asustadiza, autoría propia.

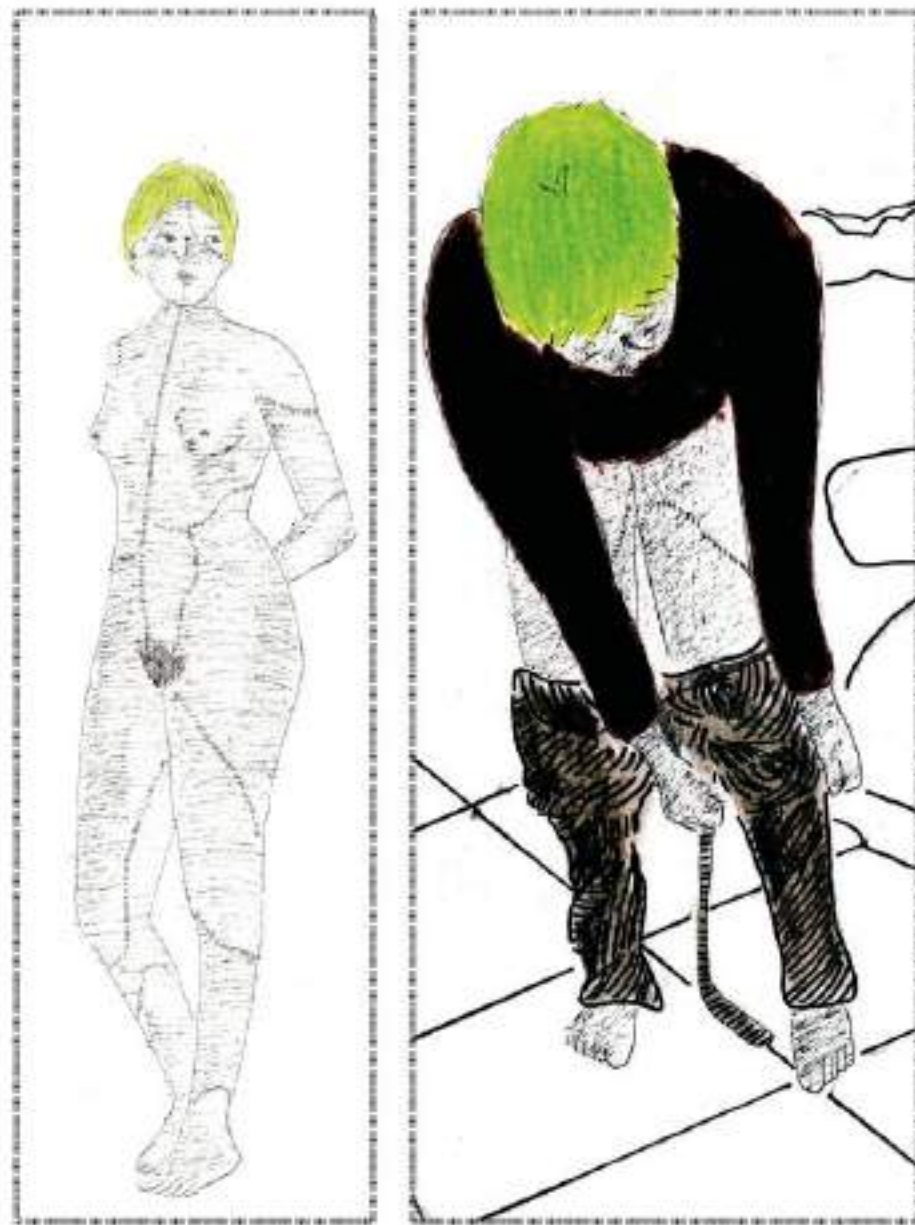
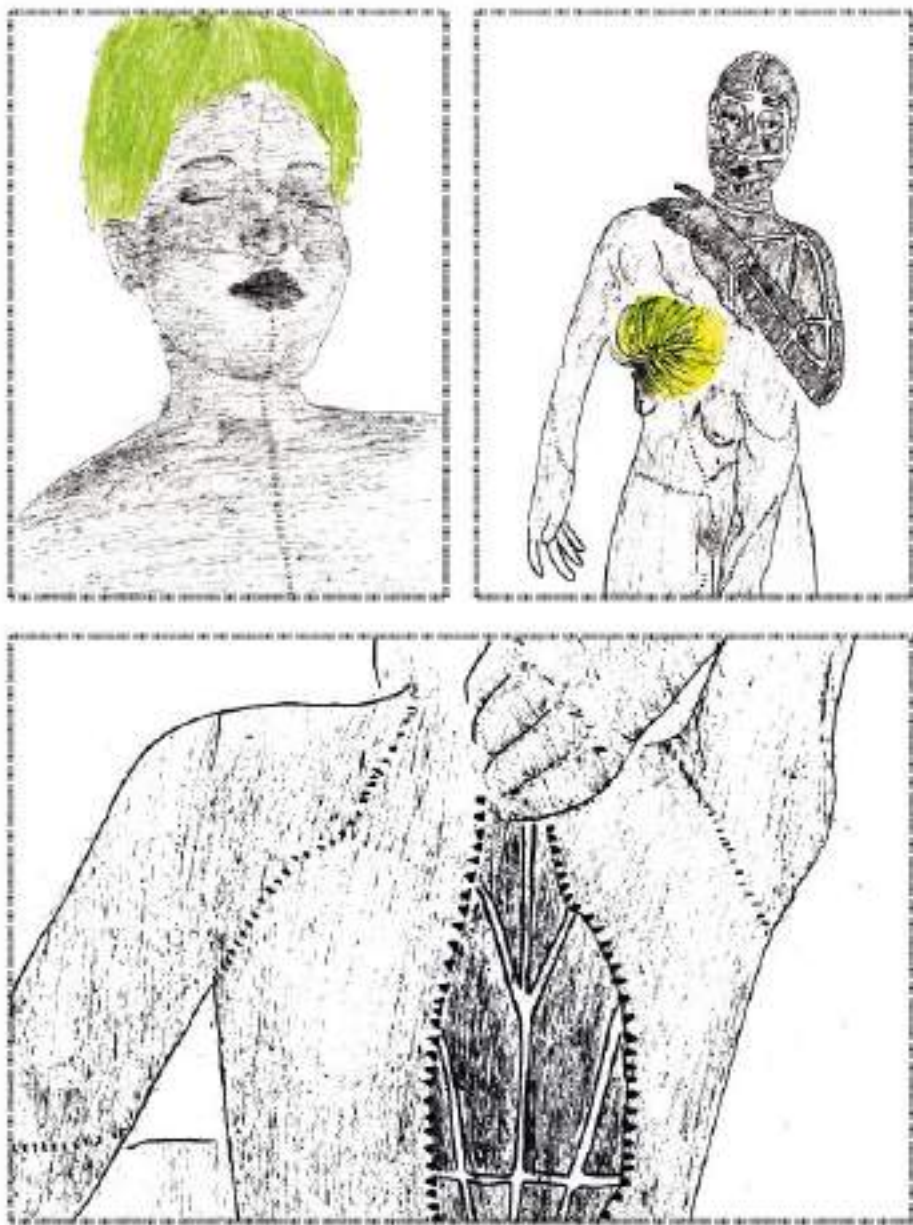


Fig. 126. Captura de páginas de la novela gráfica
Monstrua Asustadiza, autoría propia.

7. *Link de anexos*

Este enlace da acceso como lector a una carpeta de Drive donde podrá encontrar los anexos mencionados en este trabajo de grado.

<https://drive.google.com/drive/folders/1NSwqx3KKMunIDnGzRHmplywxfl8OZfG?usp=sharing>

8. *Listado de fuentes visuales*

Fig. 1. Captura de documental. Bougas, N. (1994). *The Goddess Bunny*.

Fig. 2. Fotografía de Sandie Crips. Castro, R. (1987). *The Goddess Bunny*.

Fig. 3. Ilustración de autoría propia (2025).

Fig. 4. Panel de manga. Urasawa, N. (1994). *Monster*. Big Comic Spirits.

Fig. 5. Escena de película. Murnau, F. W. (1922). *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*. Prana Film.

Fig. 6. Escena de película. Whale, J. (1931). *Frankenstein*. Universal Pictures.

Fig. 7. Fotografía tomada de lavaca.org. (s.f.). *Teoría y práctica del shock*. Recuperado el 4 de mayo de 2025, de <https://lavaca.org/mu44/teoria-y-practica-del-shock/>

Fig. 8. Pintura. Carreño de Miranda, J. (1680). *La monstrea*. Museo del Prado.

Fig. 9. Escena de película. Del Toro, G. (2006). *El laberinto del fauno*. Warner Bros. Pictures.

Fig. 10. Mosquito Queen. One & Murata, Y. (2012). *One Punch Man*, cap. 5. Shueisha.

Fig. 11. Do-S. One & Murata, Y. (2012). *One Punch Man*, cap. 88. Shueisha.

Fig. 12. Carabante. One & Murata, Y. (2012). *One Punch Man*, cap. 2. Shueisha.

Fig. 13. Orochi. One & Murata, Y. (2012). *One Punch Man*, cap. 115. Shueisha.

Fig. 14. Ilustración. Giger, H. R. (1976). *Necronom IV* [Pintura]. Museo H. R.

Fig. 15. Escena de película. Craven, W. (1996). *Scream*. Dimension Films. (Casey)

Fig. 16. Escena de película. Craven, W. (1996). *Scream*. Dimension Films. (Sidney)

Fig. 17. Escena de película. Ferrara, A. (1981). *Ms. 45*. Navaron Films.

Fig. 18. Escena de película. Signorelli, J. (1988). *Elvira: Mistress of the Dark*. New World Pictures.

Fig. 19. Yildiz, E. (2022, 5 de octubre). *Mitski: The land is inhospitable and so are we*

[Fotografía]. Publicado en 2023.

Fig. 20. Fotografía de archivo familiar con modificaciones.

Fig. 21. Video musical. G, K. (2020). *Bichota*. En KG0516. Universal Music Latin.
<https://www.youtube.com/watch?v=mcJYIFNaQe4>

Fig. 22. Video de TikTok. Smith, N. (2025, 2 de febrero). De la cuenta @naraazizasmith.
<https://www.tiktok.com/@naraazizasmith/video/7473624335693942059>

Fig. 23. Autorretrato de autoría propia (2025).

Fig. 24. Autorretrato de autoría propia (2020). Yo iniciando mi carrera universitaria.

Fig. 25. Fotografía de autoría propia (2023). La escuela Suna Abajo, en Miraflores.

Fig. 26. Ilustración de autoría propia (2025). Donde retrato a Alex.

Fig. 27. Diario Estoico. (2023, 25 de octubre). *7 principios estoicos para mantener la calma / Estoicismo* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=9e1mqaa4vt0>

Fig. 28. Valor Estoico. (2025, 2 de enero). *11 hábitos para ser emocionalmente fuerte / Estoicismo* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=mcJYIFNaQe4>

Fig. 29. Collage fotográfico de autoría propia. La fotografía base fue tomada por Maria Alejandra Roa.

Fig. 30. Collage fotográfico de autoría propia.

Fig. 31–36. Ilustraciones de autoría propia (2025).

Fig. 37. Fotografía tomada por Maria Alejandra Roa, editada por Ana María Rodríguez.

Fig. 38. Portada de cuento *Hat Man*, autoría propia (2021).

Fig. 39. Fotografía editada de autoría propia.

Fig. 40. Fotografía de Berenice, archivo familiar.

Fig. 41. Fotografía de maniquí, archivo propio.

Fig. 42. Fotografía del proceso, autoría propia.

Fig. 43–45. Ejercicios de experimentación (Números 1 a 3).

Fig. 46–65. Fotografías del proceso

monstrificante.

Fig. 66–68. Ejercicios de experimentación (Números 4 a 6).

Fig. 69. Fotografía de archivo familiar.

Fig. 70. Ilustración de autoría propia.

Fig. 71. Fotografía de la hoja con grafito.

Fig. 72. Fotografía de boceto.

Fig. 73–82. Fotografías base y dibujos finales.

Fig. 83, 86, 88. Fotografías de bocetos.

Fig. 84–85, 87, 89. Fotografías base y dibujos finales.

Fig. 90–92. Ediciones fotográficas y bocetos con dibujos finales.

Fig. 93. Ilustración de autoría propia. Dibujo eliminado de la obra final.

Fig. 94–96. Ilustraciones de autoría propia.

Fig. 97–100. Storyboard, dibujos y versiones de historieta.

Fig. 101. Ejemplificación de problema.

Fig. 102. Ejemplificación de adaptación.

Fig. 103. Ilustración de autoría propia.

Fig. 104–106. Capturas de macro guion (original y adaptado).

Fig. 107. Captura de detalles de ajuste del documento en el programa InDesign.

Fig. 108. Captura de elementos gráficos y de texto en el programa InDesign.

Fig. 109. Muestra de distribución de imágenes.

Fig. 110. Muestra de distribución de texto.

Fig. 111. Muestra de distribución de bocadillos.

Fig. 112. Ejemplificación de capas, captura de InDesign.

Fig. 113. Imagen de autoría propia.

Fig. 114. Boceto de montaje.

Fig. 115. Ejemplo de montaje.

Fig. 116. Ejemplo de montaje.

Fig. 117. Ejemplo de montaje.

Fig. 118. Ejemplo de montaje.

Fig. 119. Ejemplo de montaje.

Fig. 120. Ejemplo de montaje.

Fig. 121. Ilustración de autoría propia.

Fig. 122. Ilustración propia.

Fig. 123. Ilustraciones del libro. Tan, S. (2006). *Emigrantes* [Novela gráfica]. Arthur A. Levine Books.

Fig. 124. Captura de páginas de la novela gráfica *Monstrua Asustadiza*, autoría propia.

Fig. 125. Captura de páginas de la novela gráfica *Monstrua Asustadiza*, autoría propia.

Fig. 126. Captura de páginas de la novela gráfica *Monstrua Asustadiza*, autoría propia.

Fig. 127. Foto de versión impresa del libro.

Fig. 128. Fotografías de montaje.

Fig. 129. Fotografía de vitrina.

Fig. 130. Fotografías de libro.

Fig. 131. Fotografías de libros frisos.

Fig. 132. Fotografías de libros frisos.

Fig. 133. Fotografías de montaje.

Fig. 134. Fotografías de montaje.

9. Referentes.

Abbott, A., & Leven, R. (Productores). (2001). *Alien Evolution* [Documental]. Fox Television Studios.

Ahmed, S. (2017). *Vivir una vida feminista*. Editorial X.

Amoruso, S. (2014). *#GIRLBOSS*. Portfolio/Penguin.

Arca. (2020). *Monstrua* [Canción]. En @@@@@. XL Recordings. <https://www.youtube.com/watch?v=2gjlCSZ9cQE>

Ballesteros, M., & Beltrán, E. M. (2018). *¿Investigar creando? Una guía para la investigación-creación en la academia*. Bogotá: Universidad El Bosque. Recuperado de <https://www.unbosque.edu.co/sites/default/files/2018-09/Investigar%20creando.pdf>

BBC News. (2018). *Archivo de imágenes zoológicas humanos*. BBC.

Blanco, S. (2016). *La autoficción: ingeniería del yo. Temporales*. Recuperado de <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/la-autoficcion-una-ingenieria-del-yo/>

Borgdorff, H. (2010). *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon: Revista de Ciencias de la Danza. Recuperado de https://www.academia.edu/39795160/Borgdorff_h_el_debate_sobre_la_investigacion_en_las_arte_s

Bougas, N. (Director). (1994). *The Goddess Bunny* [Documental]. Bougas Productions.

Chemaly, S. (2019). *Enfurecidas: Reivindicar el poder de la ira femenina*. Capitán Swing.

Cinetto, L. (2012). *Hay un monstruo debajo de mi cama* (Ilustraciones de L. Mancilla Prieto). Del Naranja. Colección Luna de Azafrán.

Daza Cuartas, S. L. (2009). Investigación-creación: un acercamiento a la investigación en las artes. Horizontes Pedagógicos, 11(1), 87–92. Recuperado de <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/articulo/view/339>

Eartheater. (2015). *Humyn Hymn*. En *RIP Chrysalis* [Álbum]. Hausu Mountain. https://www.youtube.com/watch?v=XV1sYF03u_g

Etimologías de Chile. (s.f.). *Berenice*. Recuperado de <https://etimologias.dechile.net/?berenice>

Etimologías de Chile. (s.f.). *Victoria*. Recuperado de <https://etimologias.dechile.net/?victoria>

Fisas Armengol, V. (2021). La creación de imágenes del enemigo: Construcción de imaginarios y fomento del odio. En *Fabricando el enemigo*. Icaria Editorial.

Hernández, F. (2019). *La representación de las mujeres en el cine de terror dirigido por mujeres* (Trabajo de grado). Universidad Autónoma Metropolitana.
<https://repositorio.xoc.uam.mx/jspui/handle/123456789/23271>

hooks, b. (1996). *El deseo de cambiar: Hombres, masculinidad y amor*. Bellaterra Edicions.

hooks, b. (2009). *Enseñar pensamiento crítico: Una pedagogía para la transformación social*. Editorial Nordan-Común.

Kristeva, J. (1980). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre la abyección*. Siglo XXI Editores. Recuperado de
<https://es.scribd.com/doc/311798908/kristeva-poderes-de-la-perversion-pdf>

La Monstrua Cinéfaga. (2020). *La monstrua* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/@lamonstrua>

Luiselli, V. (2011). *Los ingravidos*. Sexto Piso.

Martínez Miranda, A. (2020). *Análisis de la femme fatale desde una perspectiva de género*. Universidad de La Laguna.
<https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/21394>

MinCiencias. (2021). *Anexo 3. Investigación + creación: definiciones y reflexiones*. Recuperado de
<https://es.scribd.com/document/496115043/Anexo-3-La-Investigacion-Creacion-Definiciones-y-Reflexiones>

Mitski. (2014). *First Love / Late Spring*. En *Puberty 2* [Álbum]. Double Double Whammy.

Nos llamamos. (2016). *Monstrua* [Video musical]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=o17HEeBSJsI&list=OLAK5uy_ko3s2lzQMxprIwNd3476TUnNnAK59IzRA&index=2

Planella, J. (2007). *Los monstruos*. Editorial UOC. Recuperado de
<https://openaccess.uoc.edu/server/api/core/bitstreams/51326131-5137-4726-abf8-fab70b3c3795/content>

Sanguino, J. (2018). Cómo los personajes femeninos siempre han tenido una oportunidad en el cine de terror. *Vanity Fair*. Recuperado de
<https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/cine-de-terror-personajes-femeninos-psicosis-hereditary-scream/31846>

Tan, S. (2006). *Emigrantes* [Novela gráfica]. Arthur A. Levine Books.

The Smiths. (1984). *Heaven Knows I'm Miserable Now* [Canción]. Rough Trade Records.

Urasawa, N. (1994). *Monster*. Big Comic Spirits.