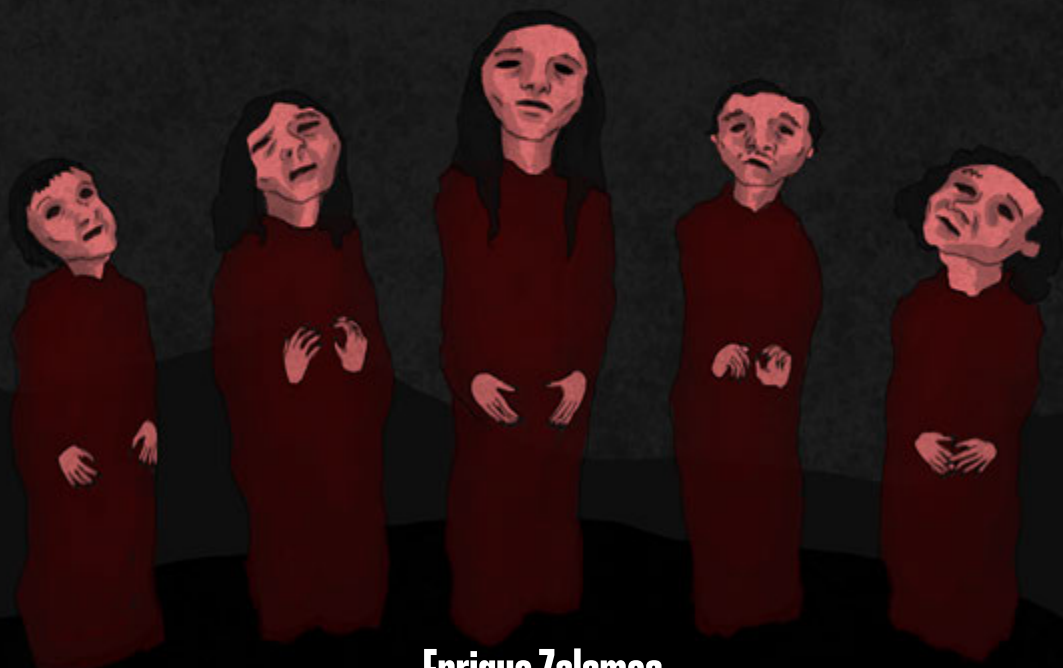




ESTUDIO PARA UNA NOVELA NEGRA

máscara, identidad y deseo:
(des)figuraciones juveniles en la Bogotá de los años 90



Enrique Zalamea

Estudio para una novela negra
Máscara, identidad y deseo:
(des)figuraciones juveniles en la Bogotá de los años 90

Enrique Zalamea

**Estudio para una novela negra
Máscara, identidad y deseo:
(des)figuraciones juveniles en la Bogotá de los años 90**

Enrique Zalamea

**Tesis para optar al título de Magister en Arte, Educación y
Cultura**

Dirección: Aleyda Gutiérrez Mavesoy

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Prácticas Artísticas y Diálogos Culturales**

2026

Copyright © 2026 por Enrique Zalamea
Todos los derechos de esta obra están reservados a su autor.

În memoria lui Hidalgo cel nobil,
cărui îi datorez tot ceea ce sunt și,
bineînțeles,
această teză de masterat.

Astăzi,
mâine
și întotdeauna.

*Esta ciudad nunca fue para todas.
Ya no soy un bombón,
ya no soy tan guapa,
soy carne de cañón.*

SAMANTHA HUDSON

*Por allí viene el eclipse:
se cierne sobre vosotros,
ya lo veo en vuestros ojos.
Dadme toda vuestra carne
y os entrego mi delirio.*

LA PROHIBIDA



Resumen
008



Introducción
010



Diseño metodológico
018



I. Nepantla: la
aparición de la novela
029



II. Una investigación
preliminar
053



III. El noir
069



IV. La máscara
085



V. La novela negra
101



VI. La identidad
adolescente
121



VII. La identidad
cuir 145



VIII. La novela gráfica
175



IX. La liminalidad
201



Conclusiones
223

CONTENIDO

RE SU MEN



Este proyecto explora la posibilidad de construir una novela gráfica negra que articule una reflexión crítica sobre la identidad, la violencia y el deseo en el contexto de la Bogotá de los años 90 a través de la exploración de la máscara como dispositivo narrativo, gráfico y simbólico. En lugar de presentar una novela como obra cerrada, la investigación se despliega como un proceso narrativo-ensayístico y gráfico, donde el protagonista (un narrador-investigador llamado Escritor) se enfrenta al proceso de escritura y sus dificultades: la exploración y selección de los temas, la investigación, la escogencia de las formas, la experimentación y el proceso de creación.

La investigación que realiza el personaje Escritor, sobre la que cimenta su nueva novela, plantea que la máscara no solo oculta o disfraza, sino que construye nuevas formas de existencia: desdibuja al individuo, lo conecta a un colectivo fragmentado, y tensiona el deseo de ser contra las normas que imponen lo que se debe. La máscara es la figura estructurante que organiza la reflexión y la experimentación formal, pero de una manera particular porque adopta una metodología híbrida, donde el ensayo crítico, la narración autoficcional y el lenguaje gráfico conviven con la escritura analítica, la investigación académica y la reflexión para pensar la máscara como tema, forma, y ejercicio epistemológico y estético.

Este trabajo se inscribe en el campo de la investigación-creación, en diálogo con los estudios culturales, la teoría cuir, el psicoanálisis, los estudios visuales y la teoría de la novela negra, proponiendo una forma de producción de conocimiento que, indirectamente, tensa las divisiones tradicionales entre investigación, arte, educación y cultura.

Palabras clave: máscara, identidad, adolescencia, cuir, noir, creación.



INTRO DUCCIÓN

La tesis que presento para la Maec es el estudio para una novela negra. Adelanto, a través de un texto académico, investigativo y analítico, pero también ensayístico, ficcional y literario, una investigación sobre el concepto de identidad desde tres ejes clave (lo cuir, lo adolescente y la máscara —prósopon—) en el contexto bogotano de 1994, un punto donde converge el adolescente como sujeto social, lo cuir subsiste en los márgenes y la máscara se convierte en intersticio (entre lo que debería ser y lo que se es, entre el individuo que se vuelve colectivo y pierde su nombre, entre la forma y su fondo). Ahí cabe la confusión, el misterio y lo ominoso. Me pregunto, situado en la creación literaria y la investigación, así como en el dibujo (porque el proyecto, que habla de una novela gráfica, tiene también imagen), por esos tres escenarios y su aplicación en una futura novela negra gráfica. Por eso se trata de un estudio, tal como el pintor que boceta y analiza su obra antes de llevarla a cabo. En el proyecto, finalmente, converge una forma (lo literario, lo gráfico, la novela), que funge como marco estructural; y un contenido, la pregunta por la identidad de esos tres momentos (lo cuir, lo adolescente y la máscara), puestos en situación (la Bogotá del narcotráfico, la violencia y lo noir de 1994) como antesala a la elaboración de una novela gráfica negra.

Narrar una identidad disidente, fragmentada y en tensión con su contexto social es siempre un acto que conlleva cargas éticas, estéticas y políticas. Más aún cuando el escenario es la Bogotá de los años noventa, una ciudad atravesada por la violencia estructural, las “mutaciones” urbanas, el microtráfico, el desplazamiento social y la emergencia de subjetividades juveniles y cuir que desbordaron los marcos normativos de reconocimiento. ¿Cómo construir, entonces, una representación gráfica y narrativa que no exponga a esos sujetos

a una nueva forma de violencia simbólica? ¿Cómo narrar esas identidades sin simplificarlas ni encerrarlas en formas narrativas o visuales que las reduzcan? ¿Cómo pensarlas, reconocerlas y configurarlas en la construcción de un proyecto de novela gráfica noir?

La novela encuentra su forma en el género negro porque, dadas sus características literarias (sobre las que se ahonda en la investigación), se trata de un lugar para pensar esa convergencia. No se acude al noir solo porque se trate de un género marcado por la violencia y el misterio, sino porque, valiéndose de su estructura, puede tratar la ambigüedad, la identidad en construcción constante (de los adolescentes y las personas cuir) y la disidencia de género (temas de esta investigación que, a su vez, dialogan como tópicos con la máscara).

La dificultad reside en los personajes y los mundos que se buscan representar, así como en el propio lugar del creador-investigador: un narrador que, consciente de las limitaciones de la representación clásica, debe inventar formas nuevas de pensar, dibujar y escribir. La figura de la máscara emerge como clave crítica y no tanto como mera fantasía u ornamento, pues se trata de una acción simbólica que permite habitar zonas de tránsito entre el ser y el parecer, el deseo y el deber, la identidad y su disolución. El problema central que plantea esta tesis es el modo como la máscara puede convertirse en un dispositivo narrativo, gráfico y epistemológico capaz de desbordar las lógicas binarias de visibilidad e invisibilidad, de autenticidad y enmascaramiento, de creación e investigación.

El proyecto se enfrenta a un doble desafío: el primero, de carácter narrativo, porque debe organizar un uso del lenguaje capaz de alojar las (des)figuraciones juveniles en su precariedad, su deseo y su violencia; el segundo, de carácter epistemológico, porque debe pensar el proceso mismo de creación-investigación como una práctica enmascarada, donde el sujeto que narra también es disuelto, desplazado y reconfigurado. No se busca, con esta tesis, resolver ese problema a través de un producto acabado o cerrado, sino habitarlo críticamente, desplegando un proceso narrativo-ensayístico y gráfico que funcione como laboratorio de exploración de las posibilidades y los límites de la máscara.

La pregunta que orienta esta investigación es: **¿cómo lograr que la figura de la máscara, en tanto dispositivo narrativo, gráfico y simbólico, articule una reflexión crítica sobre la identidad, la violencia y el deseo con una novela gráfica negra ambientada en la Bogotá de los años noventa?**

A partir de esta pregunta, se establecen tres hipótesis: la primera plantea que la máscara permite representar identidades que, además de expresarse como sujetos individuales coherentes, lo hacen como existencias colectivas, marginales o fragmentarias. A través del ocultamiento, los personajes escapan de la vigilancia social y de la imposición de autenticidad, construyendo formas alternativas de ser y pertenecer. La segunda hipótesis supone que la máscara no es solo una forma de ocultarse, sino de mostrar aquello que se desea ser, o lo que se debe ser según el orden simbólico. La tensión entre deseo y deber se manifiesta en las identidades cuir y adolescentes, produciendo una grieta en el conflicto entre lo que se es, lo que se espera ser y lo que se desea ser. Por último, la tercera hipótesis

propone que la máscara atraviesa a los personajes y también actúa sobre el propio sujeto que crea e investiga. Entonces, la máscara permite disolver la frontera entre el creador artístico y el investigador académico, articulando una práctica híbrida donde escribir, dibujar, narrar y pensar se confunden en un mismo gesto.

Son de interés particular estas zonas de tránsito donde las identidades dejan de presentarse como formas concretas y definitivas. La adolescencia, las identidades cuir y la máscara comparten esa condición común, existen en tensión con los límites que determinan el reconocimiento social, el cuerpo y el deseo. El proyecto se aproxima a la liminalidad como una “experiencia de umbral”, un espacio ambiguo para habitar y transitar entre categorías, entre lo visible y lo oculto, lo debido y lo deseado. Y si bien la investigación reconoce y se instala en formas de hibridez (géneros narrativos, palabra e imagen, ensayo y ficción, creación literaria y reflexión crítica), la liminalidad no se limita únicamente a la mezcla de lenguajes o formas, sino que atraviesa la construcción de los personajes, la escritura y el proceso de investigación-creación.

En el contexto contemporáneo, las formas de representación de la identidad, en particular de las identidades disidentes, marginales y en conflicto con el orden social, demandan nuevos “lenguajes” narrativos y estéticos. La Bogotá de los años 90 constituye un escenario paradigmático de violencia estructural, fragmentación social y ebullición cultural, donde la adolescencia y las identidades cuir emergen como espacios de resistencia y vulnerabilidad extrema. Explorar estas realidades requiere formas narrativas que abracen y hagan visible la complejidad de los sujetos, no que la reduzcan. Si bien se estudia y habita la identidad disidente a través de la escritura

híbrida, ensayística, narrativa y gráfica, con esta tesis no se pretende “resolver” la identidad de los personajes ni la del propio investigador, sino crear sus máscaras, habitar en ellas, para transfigurarlas y reflexionar sobre la liminalidad.

Se espera, con este trabajo, contribuir a proponer una práctica en la que la narrativa gráfica se convierta en lenguaje crítico y no mero producto creativo, legitimando su participación en una tesis investigativa; pensar identidades históricamente marginalizadas (adolescentes, sujetos cuir, cuerpos monstruosos) en el contexto latinoamericano para alejarse de las lecturas (re)victimizantes y la representación exótica; y repasar las formas del género negro para ofrecer alternativas a las estéticas clásicas dominadas por el canon. No se busca simplemente analizar o representar unas realidades sociales, sino pensarlas críticamente, narrarlas en palabra e imagen y habitar el espacio a través de la máscara, el deseo y la violencia. Al hacerlo, se ofrece un modelo de producción de conocimiento donde la forma, fragmentaria, discontinua, híbrida, es parte esencial de la reflexión.

Este proyecto no se reduce a la selección de un corpus temático específico, se sostiene en un entramado teórico transdisciplinar que integra aportes de estudios culturales, teoría cuir, psicoanálisis, estudios visuales y teoría literaria. La propuesta es entrelazar estos escenarios para construir una perspectiva crítica situada, capaz de tensar las representaciones tradicionales de las identidades de estos sujetos y de cuestionar (inevitablemente) los límites entre creación e investigación. Así, el trabajo dialoga con:

- Teorías de la identidad disidente y la performatividad de género a través de Judith Butler, lo que permitiría comprender

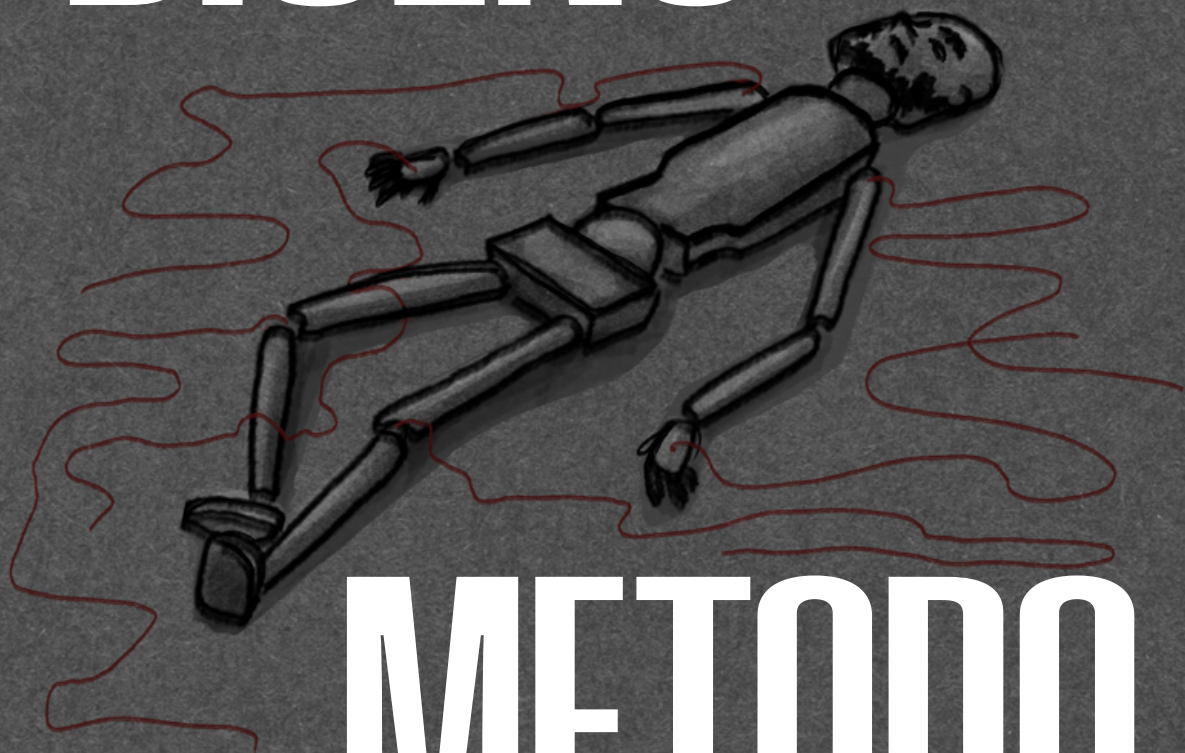
la máscara no como un mero ocultamiento, sino como una forma de existencia performativa, un espacio de tránsito y transformación de la subjetividad;

- El psicoanálisis de Carl Jung y Jacques Lacan, lo que permite explorar la máscara y su reflejo (el espejo) como instancia que articula el deseo y el deber, una superficie simbólica donde el yo habita sus contradicciones;
- Estudios antropológicos sobre la máscara en autores como Claude Lévi-Strauss y Donald Pollock, para entender la genealogía, desarrollo y teoría moderna sobre la máscara y sus posibilidades de significancia;
- Teoría literaria de autores como Roland Barthes, Giorgio Agamben, Umberto Eco o Michel Foucault, lo que permite pensar la máscara en un sentido literario;
- Teoría sobre la narrativa gráfica con autores como Nick Sousanis o Hillary Chute, para entender la imagen como pensamiento, lenguaje crítico que no solo ilustra o acompaña un texto, sino que genera conocimiento;
- y estudios culturales varios para acercarse a una definición más precisa sobre los adolescentes y las identidades cuir en el marco de la Bogotá de los años 90.

Esta tesis no pretende entregar respuestas categóricas, ni ofrecer una teoría “definitiva” sobre la identidad o la máscara, o la investigación-creación, sino construir una pantomima para habitar la pregunta, donde se observe el pensamiento y la escritura, la reflexión crítica como producto de la creación y de la investigación. La máscara,

además de ser el objeto de análisis, también es el método de indagación, una forma de entender la escritura y la lectura, el montaje de una ficción que no termina. Lo que sigue es la reconstrucción de ese trayecto: una escritura que investiga y se investiga, un dibujo que tantea su fondo, un ensayo que se abre al fracaso y a la transformación. Esta tesis, como la novela que la origina, permanece intencionadamente inacabada: un estudio para una novela negra que no termina porque sabe que, en ese intersticio entre el pensamiento y la imagen, entre el yo y su sombra, entre el autor y el escritor, entre lo visible y lo oculto, aún queda mucho por decir.

DISEÑO



METODO LÓGICO

Toda metodología parte de una pregunta por el cómo: cómo se produce conocimiento, cómo se construye sentido, cómo se afronta una investigación que no se limita a observar, sino que también crea. Concibo el método, en el contexto de esta investigación-creación, como un proceso de deriva, un “flujo metodológico” abierto, atento al proceso creativo, que avanza en la medida en que se aproxima, tantea y decide, redefiniéndose continuamente a partir de los materiales, las lecturas, las imágenes y las decisiones formales que van apareciendo; así como la práctica artística se convierte en una forma de pensamiento, donde el hacer está vinculado a la investigación y el sujeto investigador participa afectiva y materialmente en la producción de saber. Más que verificar una hipótesis bajo un esquema lineal, con esta tesis se pretende construir un *territorio de creación* donde la escritura, el dibujo y la reflexión teórica se aportan mutuamente. Este proyecto es un laboratorio en el que la experiencia y la lectura confluyen para pensar la figura de la máscara como dispositivo narrativo, gráfico y simbólico. Cada fase de este proceso metodológico, paulatino y lineal (en la medida en que uno *es* porque el anterior le precede, no porque la investigación-creación sea lineal, cerrada), afecta a las demás y construye continuamente la pregunta de investigación (que aparece hasta la página 95). Se pretende, quizás como un rizoma, construir una multiplicidad de entradas y salidas (de la investigación a la creación y viceversa) donde se crucen materiales, lecturas, imágenes, autoficción y ensayo.

El problema surge luego del ingreso a la Maestría en Arte, Educación y Cultura (Maec) de la Universidad Pedagógica Nacional, donde, en principio, en la práctica pedagógica, la investigación-creación tiende a orientarse prioritariamente hacia un desarrollo argumentativo que

culmina en una tesis académica de corte tradicional. Aunque esta orientación responde a exigencias formales y a criterios de evaluación propios del programa, introduce una tensión con el espíritu mismo de la investigación-creación, que reconoce a la obra artística y el proceso creativo como componentes esenciales en la producción de conocimiento. El proyecto se sitúa en ese punto intermedio: reconoce la importancia del rigor investigativo, pero también reivindica el papel de la creación en el proceso, su propio rigor, buscando articular ambas dimensiones de manera equilibrada y coherente. Se construye, respondiendo a esas necesidades, una investigación ficticia, una falsa autoetnografía, en la que un personaje llamado Escritor pretende escribir e investigar sobre su nueva novela. Escritor se enfrenta, sin enunciarlo de manera literal, a un ejercicio de investigación-creación donde interroga la escritura como oficio, su función como escritor y autor en la obra, la función de los personajes en la novela, el género negro en que se circunscribe la ficción y su contexto sociocultural, así como por la máscara (eje central de su novela y de la investigación).

El proyecto se desarrolla bajo la modalidad de investigación-creación, en un enfoque cualitativo y hermenéutico. La investigación no se limita a describir un fenómeno externo, sino que se construye en paralelo al proceso de escritura y de dibujo. La tesis registra y analiza ese proceso con la intención de mostrar cómo se toman decisiones formales, conceptuales, estéticas y personales en el contexto de la creación de una novela gráfica negra situada en la Bogotá de los años noventa.

En este marco, la metodología articula tres tipos de actividades:

1. Lectura y análisis de referentes teóricos y literarios.

2. Escritura narrativa y ensayística, con carácter autoficcional.
3. Exploración gráfica que funciona en dos niveles: los dibujos que acompañan la tesis y los dibujos que Escritor (la voz ensayística ficticia) ensaya para su novela.

Estas actividades no se ordenan en una consecución estricta. Algunas fases avanzan en paralelo y otras se revisan varias veces a lo largo del proceso. Lo que se presenta a continuación es una manera de organizar un trabajo que, en la práctica, es más bien espiral, reiterativo, voluta. Con este diseño metodológico se pretende un acercamiento a la pregunta de investigación desde dos niveles que se cruzan:

1. El analítico, en el que se estudian la máscara, la identidad cuir y adolescente, la ciudad y el noir desde distintos marcos teóricos.
2. El creativo, en el que se construye un personaje, “Escritor”, que investiga y escribe, y a través del cual se ensayan formas textuales y visuales, pero también se piensa la escritura y la creación.

Cada fase de la metodología contribuye a uno o a ambos niveles y permite reunir materiales para el “estudio para una novela negra” que constituye esta tesis.

La metodología se articula en seis fases, que corresponden a los momentos principales del proceso investigativo y a la estructura general de la tesis. Antes de explicarlas, es menester aclarar que los apartados preliminares cumplen una función de orientación, pues delimitan el problema, enuncian la pregunta, plantean las hipótesis,

explican el lugar de la investigación-creación y preparan el ingreso al dispositivo autoficcional. Aunque estos apartados (el Resumen, la Introducción y el Diseño Metodológico) forman parte de la construcción metodológica del documento en tanto establecen las condiciones desde las cuales se leerá el recorrido posterior, no constituyen una fase separada del proceso creativo, pues no corresponden a una etapa autónoma dentro de la ruta, sino al umbral desde el cual se reconocen, organizan y hacen legibles las fases del proceso investigativo-creativo.

Estas fases están atravesadas por una serie de “principios metodológicos” transversales, a saber: 1. la pantomima como exposición del proceso investigativo-creativo, 2. el desdoblamiento del autor en la voz ensayística ficticia y 3. la escritura y el dibujo como métodos de indagación y montaje, cada uno indispensable para que esta propuesta tenga sentido y sobre los que se profundizará más adelante.

Fase 1. Construcción del problema y del lugar de enunciación

Se precisa el problema de investigación y se define el lugar desde el cual se escribe la tesis. Esto implica construir el origen del proyecto, examinar las tensiones entre creación literaria e investigación académica y proponer la presencia del personaje “Escritor” como mediador narrativo. Se parte de que el proceso creativo no es exterior a la investigación, sino que, en la investigación-creación, van de la mano. Esta fase establece el marco inicial que orienta las decisiones posteriores.

Su resultado es un problema formulado con claridad y un lugar de enunciación que sitúa la investigación en su dimensión subjetiva,

teórica y narrativa. La pregunta de investigación, en esta primera fase, todavía no aparece porque recién se identifica cuál es el problema, quién lo atraviesa y desde dónde; se procura, en ese sentido, construir el marco contextual que dará claridad al problema: hay un sujeto llamado Escritor que debe escribir una novela, todavía no sabe cuál ni cómo.

Fase 2. Construcción y problematización del marco contextual y la escena: Bogotá en los años noventa

Se configura una idea de la Bogotá de los años noventa como un escenario simbólico y experiencial, no como un archivo histórico exhaustivo, desde el cual se vuelve posible pensar la novela que escribe Escritor. Así como nada es gratuito en la literatura y la producción artística en general, no lo es el contexto de esta novela. Se trata de un problema que se va formulando a través de la evocación personal, la memoria cultural, el consumo mediático de la época y una posterior reflexión crítica sobre la adolescencia, lo cuir y la máscara en la ciudad. Se desarrolla una aproximación situada a la Bogotá de 1994, donde confluye la memoria de Escritor, algunas prácticas sociales de la época y formas de violencia urbana, para entender la cultura como un entramado histórico y afectivo que incide tanto en la construcción del narrador como en la de los personajes de su novela. Se concluye que la ciudad es un espacio atravesado por tensiones (miedo-deseo, normalización-disidencia, espectáculo-exclusión) que hacen pertinente (o inevitable, mejor dicho) la elección del noir como forma narrativa.

Más que reconstruir de forma fidedigna la Bogotá de 1994, se piensa lo que hace *esa* ciudad en el sujeto que escribe y en la novela que

intenta construir, y cómo ese contexto condiciona la emergencia de los temas de identidad, máscara y violencia. Su resultado es un escenario (urbano, detenido en el tiempo) construido críticamente que justifica la elección del género negro, delimita el horizonte temático de la investigación y sienta las bases para la aparición de la pregunta de investigación, ya no solo como problema formal, sino como problema situado en una ciudad, una época y una experiencia concreta.

Fase 3. Análisis del noir como marco narrativo y crítico

Se estudia el noir, su genealogía y desarrollo, con el objetivo de comprender su potencial para pensar los temas y subtemas que trata la novela, a saber: la identidad (adolescente, cuir), la máscara (narrativa, gráfica, simbólica), la ciudad, la violencia, la cultura y la literatura. Se revisa el policial, los estereotipos del noir clásico y moderno, y se analizan sus figuras centrales (el detective, el misterio, el criminal, la ciudad), así como los movimientos éticos, estéticos y políticos que ha sufrido el género. Esta fase se retroalimenta con la anterior porque, si en esa encontrábamos al noir en Bogotá, ahora se espera encontrar a Bogotá en el noir. El noir, por su naturaleza, resulta pertinente para pensar la disidencia, experiencias de marginalidad y procesos de construcción identitaria. En este marco, el género se articula con los ejes de la investigación como problemas que el noir permite pensar. El resultado es un marco narrativo y estético que orienta las decisiones formales y conceptuales del proyecto y que permite pensar el noir desde el contexto bogotano de 1994.

Fase 4. Definición de la máscara como dispositivo teórico y narrativo

Se define a la máscara como el dispositivo central de la investigación, a partir de una revisión crítica de sus usos simbólicos, narrativos y culturales. En la observación de una genealogía conceptual de la máscara, se le entiende como un artefacto físico y simbólico capaz de articular identidad, relato y forma. Se piensan las tensiones entre aparecer y ocultarse, ser y representar, y entre lo individual y lo colectivo. Desde esta perspectiva, se analiza su relación con la identidad adolescente, la identidad cuir y el género negro, mostrando cómo la máscara funciona como una estrategia de tránsito, protección y construcción del yo en contextos de violencia y opresión.

En esta fase se formula explícitamente la pregunta de investigación, entendiendo la máscara como objeto de análisis o motivo literario, y como el eje que organiza el recorrido metodológico, narrativo y conceptual de la tesis. Su resultado es una definición de la máscara como dispositivo teórico, narrativo y gráfico que estructura el conjunto de la investigación y orienta las lecturas posteriores sobre los otros tópicos (lo adolescente, lo cuir, la identidad, la violencia y el deseo).

Fase 5. Análisis y observación de las identidades disidentes y juveniles desde el noir y la máscara

Se analizan las identidades disidentes y la identidad adolescente en la Bogotá de los años noventa a partir de su articulación con el noir y la máscara. El análisis no se organiza por separado en casos de estudio, sino que se asume como un recorrido donde el noir piensa cuerpos, deseos y formas de vida situadas en contextos de violencia, vigilancia y exclusión. En esta fase se examina la actualización del noir en América Latina y se critica la posición hegemónica de alojamiento de

identidades no normativas, así como la relación entre máscara, deseo y performance. La identidad adolescente se aborda como una experiencia marcada por la desfiguración, la pertenencia y el control del cuerpo en el espacio urbano; la identidad cuir, como una forma de aparición atravesada por el espectáculo y lo monstruoso, donde el travestismo y la puesta en escena del cuerpo funcionan como máscaras. El resultado es un análisis articulado de las identidades adolescente y cuir que muestra cómo el noir y la máscara permiten leer sus modos de aparición, ocultamiento y tensión en la Bogotá de los años noventa, y cómo esto transforma la novela de Escritor.

Fase 6. Articulación de la novela gráfica y la escritura liminal como formas de conocimiento

Se articulan los desarrollos conceptuales y analíticos previos en una reflexión sobre la novela gráfica y la escritura liminal como formas de pensamiento. Escritor ha problematizado las condiciones formales, epistemológicas y narrativas de su novela, encontrándose incapaz de materializarla porque la escritura lo sobrepasa. Se examina la novela gráfica en relación con la memoria y la cultura visual, y se analiza el noir gráfico como una forma específica de pensar la máscara a través de la relación entre imagen y palabra. La liminalidad se descubre como una condición estructural de la escritura de la máscara, un espacio intermedio donde identidad, deseo y violencia permanecen en tensión. El resultado es una reflexión que muestra cómo la escritura gráfica y textual son formas críticas de conocimiento, coherentes con el enfoque de investigación-creación y con el recorrido metodológico de la tesis.

Principios metodológicos transversales

1. Pantomima como exposición del proceso investigativo-creativo

La tesis acoge la pantomima como forma de exposición del proceso investigativo. En vez de presentar el desarrollo del proyecto con una distancia analítica, la pantomima permite incorporar las dudas, decisiones y transformaciones como parte visible del proyecto. Esta estrategia hace posible que el lector acceda al movimiento de la investigación, a un estado ensayístico en el que el pensamiento avanza mientras escribe, dibuja y organiza sus materiales. Más que una acción performativa en sentido escénico o un gesto gráfico concreto, la pantomima se entiende aquí como un modo de mostrar el pensamiento mientras ocurre. Por eso funciona como una forma de exposición metodológica: permite ver cómo la tesis se acerca a la máscara, cómo tantea la escritura de una novela posible, cómo reconoce sus límites y cómo convierte esas dificultades en parte de la investigación. La pantomima permite que los problemas del proyecto no queden solo formulados conceptualmente, sino que aparezcan inscritos en la narración ensayística, en la ficción y en el dibujo. De este modo, el proceso investigativo-creativo se vuelve legible como acción: una escritura que indaga, dibuja, reflexiona y se transforma.

2. Desdoblamiento de la primera persona en el personaje Escritor

Se recurre al desdoblamiento de la primera persona en una voz ensayística ficticia para explorar las tensiones entre quien investiga y aquello que está siendo investigado. Se trata de situar la búsqueda en un punto intermedio entre lo crítico y lo narrativo, sin fijar una separación estricta entre análisis y creación. El desdoblamiento actúa como un recurso que abre un espacio reflexivo, no cumple una función confesional ni autobiográfica. Este principio sostiene la

dimensión autoficcional de la tesis sin convertirla en un ejercicio autorreferencial y posibilita que la investigación se desarrolle desde una posición muy particular, consciente de su propia construcción.

3. Uso de la escritura y el dibujo como métodos de indagación y montaje

El proyecto reconoce la escritura y el dibujo como formas de investigación capaces de producir conocimiento por sí mismas. Ambos métodos permiten explorar conceptos clave como identidad, ciudad, máscara y noir a partir de aproximaciones parciales, fragmentos y escenas de novela. En el marco de este proceso, se ordenan los materiales: la escritura articula ideas, lecturas y escenarios que oscilan entre la reflexión crítica y la ficción; el dibujo ensaya el cuerpo de los personajes, los espacios y la semiótica del noir; y el montaje enlaza estos elementos sin forzar una continuidad lineal. Esta forma de trabajo pretende que la tesis piense desde la imagen y desde la palabra, sin someterse necesariamente a una jerarquía. La investigación avanza, entonces, a partir de la acumulación, la selección y la reorganización constante de materiales.

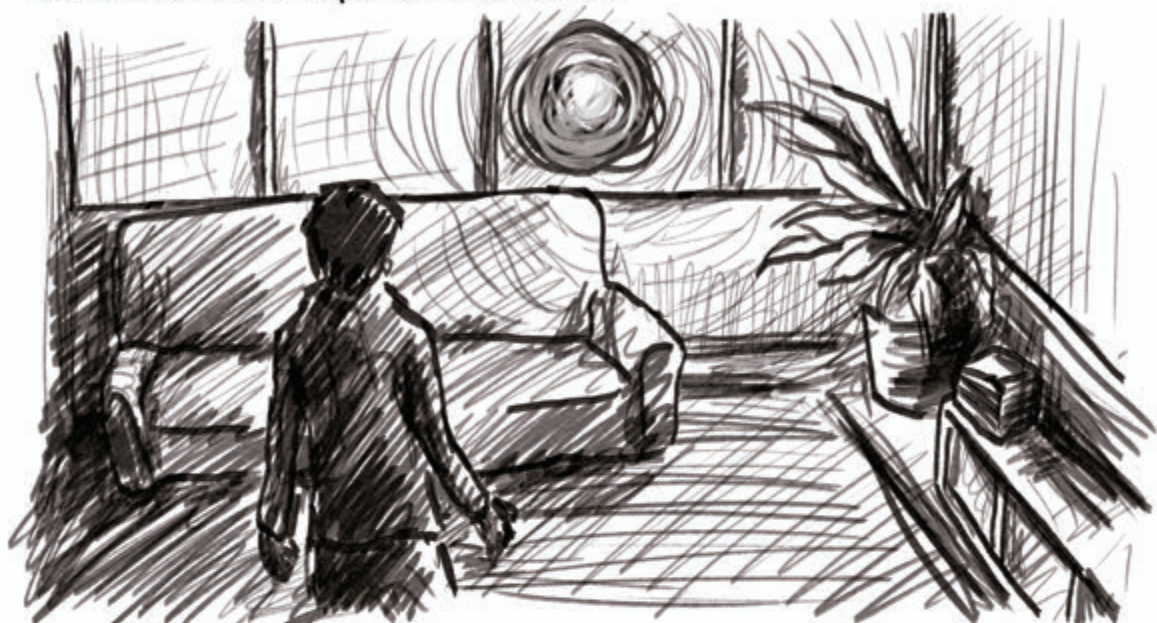
Las fases y los principios metodológicos transversales suponen un punto de partida para seguir la lectura del proyecto que, a continuación, comienza. No obstante, como también podrá reconocerse más adelante, el camino irá haciendo la investigación; la creación, encontrando su forma; las palabras, más palabras para conjurar la crónica de esta muerte que, desde ya, se anuncia. Ceder al acto creativo, a la improvisación producto del camino recorrido, en el marco de este diseño metodológico y de cualquier investigación-creación, siempre será parte del proceso.

I. NEPANTLA:



LA APARICIÓN DE LA NOVELA

Lo veo por horas, pequeñito, en la mitad de la sala, como un agujero negro que salió un día, y me mira, condescendiente, desde su altura, que es casi igual a la mía pero más arriba. Lo hace a propósito para desencajarme porque, cuando estoy por alcanzarlo con las manos extendidas, se eleva por encima de mí.



A veces logro entrar, se expande en el espacio y mis brazos se duplican, salen como entran, por el mismo lugar, y me rozo las arterias, la sangre, la musculatura; duele.



Desde hace días lo veo, brillante como el Aleph de Borges, ahí está, diáfano, vivo, el espacio liminal de la novela. No quepo en él, no entro en el intersticio que queda entre Mina y la realidad, lo toco, vibra con una fuerza eléctrica y me pone la piel de gallina, pero no logro entrar.

Empecé a ver a Marina, a Mina, hace más de diez años. Ni siquiera había cumplido los veinte, no pensaba en la escritura como un oficio real, ni en mi futuro más allá de la Universidad. Un día apareció como una voz finita, un hilo apenas audible, que suplicaba no caer en el olvido. Ganó mi atención muy rápido, pero no estaba preparado para esa escritura, para conjurar una novela de esa magnitud, entonces la guardé en un cofre dentro de mi corazón y ahí se quedó durante mucho tiempo...



Hasta hace unos meses, que apareció la esfera luminosa, el hueco multidimensional, el ojo infinito que lo sabe todo sobre mí, sobre Marina Martínez, sobre Ángela y su desaparición, sobre la escritura y la novela gráfica, sobre el noir bogotano, y me sumergió de bruces en la desesperación de hacer otra novela.



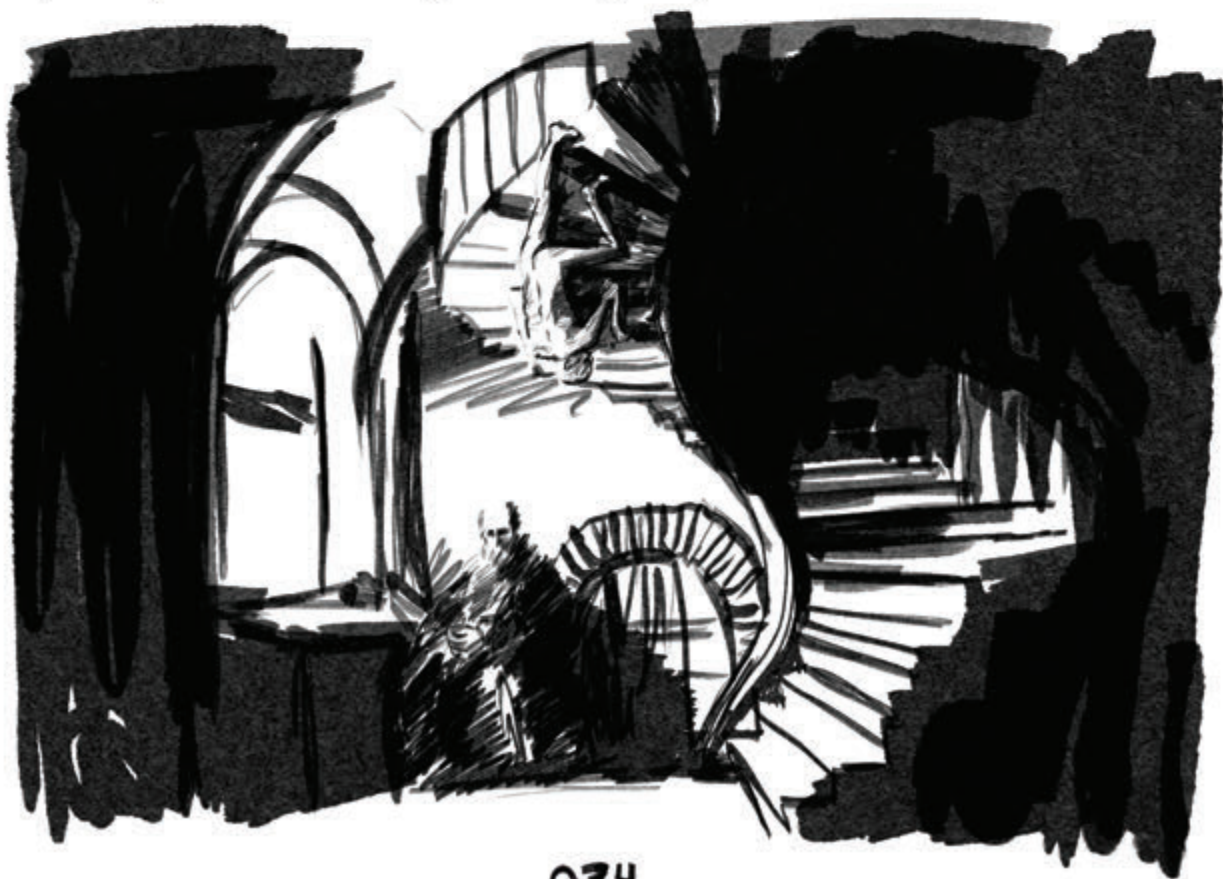
No estoy aquí por gusto, es una obligación inmanente desde que el agujero comenzó a hacer ruido, a arrastrar las cosas por el suelo y las paredes, a rayar los vidrios, las ventanas, a quitarme el sueño con esa taquicardia febril tan típica de los artistas.

Volví, sin quererlo, a la misma escena en mi cabeza: Bogotá, 1994, Marina corre por la carrera séptima. Hombres y mujeres, deformados, sonrientes, la vigilan con recelo. Una cabeza voladora, una máscara de caucho con la estampa de Drácula, la persigue. De pronto la cabeza adquiere cuerpo, unas manos ocupadas, a la derecha una daga, a la izquierda una filmadora. El sujeto, negro, encapotado, etéreo, flota con agilidad sobre el suelo. La va a matar. Estoy ahí, pero no entiendo por dónde empezar, no sé muy bien a dónde me lleva la sumatoria de esos objetos puestos en ese lugar, en esa época, con esa imagen.

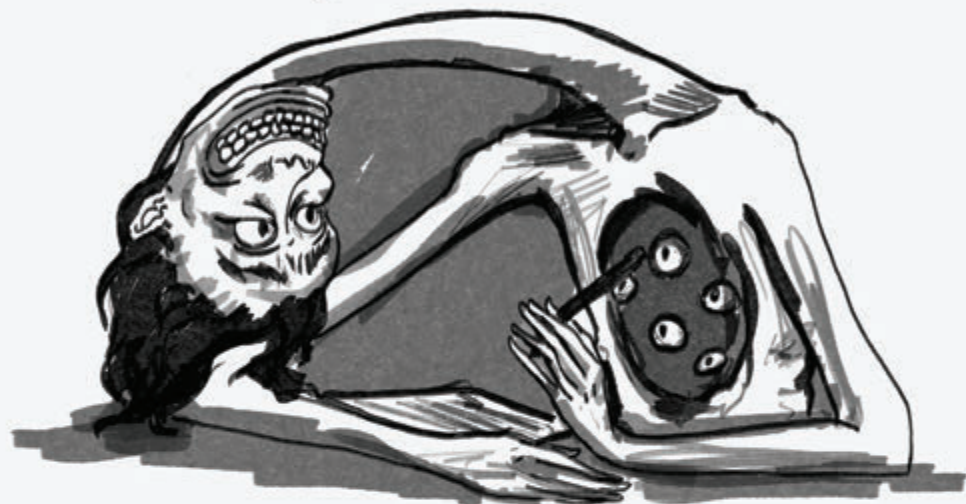


Joan Didion conversa conmigo en un escenario ficticio, de manera indirecta, a través de su ensayo *Why I Write* (1976), donde también dialoga con George Orwell y su reflexión homónima (1946) que rastrea los impulsos personales, políticos y estéticos que lo llevaron a escribir. Para él, escribir es un acto agresivo, una forma de imponer una visión sobre el lector, de empujar el mundo en una dirección determinada. Ella, en cambio, escribe porque ve imágenes, porque hay escenas que la persiguen hasta que las convierte en oraciones; escribe para saber lo que piensa. Ambos coinciden, desde lugares distintos, en que el escritor no escribe porque quiera hacerlo, sino porque no puede evitarlo. La escritura aparece como una compulsión, una forma de organizar el caos interno y, al mismo tiempo, de intervenir en el mundo.

Es, por demás, muy habitual que los escritores se pregunten por su oficio, por la mano que hay detrás en la escogencia y colocación de las palabras; una mano con ojos, con ventosas en los dedos, con un cerebro que palpita y que pone, todo junto, al ser humano en el lugar del sufrimiento. Publio Ovidio Nasón escribía en sus *Tristezas* (ca. 9 d.C.) que la escritura era un consuelo en medio de su destierro; pero sus palabras, con las que daba forma a reflexiones hondas sobre la sociedad romana de entonces, servían para más que eso. No eran meros ejercicios catárticos o letanías ensimismadas como la del protagonista de la pintura *Filósofo en meditación*, de Rembrandt (1632), que se sienta con las manos cruzadas a recibir la iluminación. El poeta y crítico Nicolás Boileau, contemporáneo a Rembrandt y al movimiento artístico Barroco, dirigente del bando de los Antiguos en el marco de la Querella entre Antiguos y Modernos, se refiere a la creación literaria, en su *Arte poética* (1674), como una labor de precisión, exigente, donde la inspiración no es suficiente y todo verso debe ser pulido como una piedra. Para Boileau, escribir es corregir: "De confusos prodigios la abundancia / Nada diga á mi espíritu en substancia. / No se explica el asunto comúnmente / Con aquella presteza conveniente." (Canto III. p. 43).



La escritura no es iluminación súbita, sino trabajo: tajo, prueba, disciplina, paciencia. La literatura nunca deja nada al azar. En ese sentido, el esfuerzo del filósofo, en la pintura, quizás está en la escalera con forma de caracol del centro del cuadro, que además de ordenar la composición de forma helicoidal, refiere un descenso y una ascensión sin fin visible, recordándonos que todo pensamiento, como toda escritura, requiere de movimiento, un rodeo constante, un subir en espiral que nunca alcanza la cima, pero tampoco se detiene. Lo dicho: no hay iluminación súbita, solo insistencia.



La insistencia, tanto en la producción de una novela como en la escritura en general, siempre es bidireccional, una mirada con propósito. Es el abismo de Nietzsche que, tras ser observado hondamente por el ser humano, adquiere voluntad y devuelve la mirada; se convierte en sujeto, en una presencia activa. Los personajes, sus historias, a fuerza de atención, de tiempo, de entrega, empiezan a organizar su propia materia, a reclamar cuerpo, voz y conciencia. El ejercicio no solo consiste en inventar y crear, porque invocamos la ficción y con ella surge la pregunta a lo llamado, la aparición fantasmagórica inconsciente de un nuevo relato. Pero esto hace diez años no lo sabía, por eso, inocentemente, oculté a Marina bajo decenas de carne, músculo y tendones, procurando, ahora lo veo, más una prisión que una cuna, el resguardo de Mina para salvar al mundo de su dolor, para evitar la tristeza que deja una historia como esta. La esfera está ahí, sostiene el mismo fotograma, el rostro pálido de una joven que mira aterrorizada a un vampiro de mentiras. Quiero tapar la proyección con una sábana, verter la cafetera en ella, tirar cuchillos para que los trague, romperlo y

acabar su mundo, unido al nuestro por un cordón umbilical inverso, diabólico, que nos condena a todos. La mujer, de párpado caído, es la humanidad; el asesino tras la máscara de caucho, su verdugo. Aún no sé qué significa.

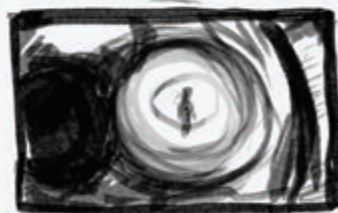
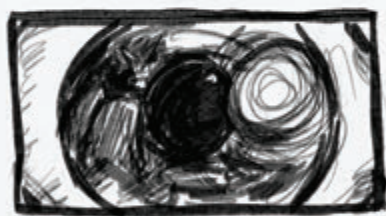
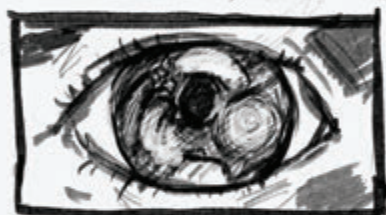
Pienso en este desorden y trato de aterrizar los temas: Marina es una adolescente bogotana con el rostro parcialmente desfigurado. Huye, por las calles de una Bogotá noventera, estrepitosa, de un asesino enmascarado que la filma. ¿A dónde lleva la fórmula? Mujer joven, rostro aterrado, desfigurado, máscara flotante, caucho, cuchillo, Drácula, Bogotá 1994. ¿Por qué ese año? Si todo esto es una manifestación del inconsciente, seguramente tiene que ver con la violencia narcótica de los noventa, con la versión de Drácula de Francis Ford Coppola, con el recuerdo de un niño pequeño ocultándose tras la máscara gigante de un vampiro en Halloween.



Escribir es justamente eso, quedarse un rato largo con la imagen, pensar la fórmula, dejar que las piezas hagan su trabajo sin premura. En *El grado cero de la escritura* (1953), la obra más famosa de Roland Barthes, se sugiere que la escritura no es transparente, ni una mera herramienta neutra para comunicar lo pensado, porque se trata de un espacio donde se tensa la historia, el lenguaje y la subjetividad. Incluso cuando se busca un "grado cero" (la escritura blanca, desnuda, que no se adhiere ni a la retórica ni a la ideología), lo que se descubre es que escribir, más que decir, implica habitar un lugar donde la forma, por más vaga y difusa que sea, ya significa algo.

Por eso creo en lo que surge aquí. Apuesto por la creación, entre muchas otras cosas, porque en el mismo desconocimiento, que me produce este desasosiego tortuoso, cabe la luz, el final de la novela, de las verdades que encarna, de las cosas del mundo, y esa promesa es suficiente para seguir el camino de la escritura, como sugieren ya Didion y Orwell.

Roland Barthes piensa que el lenguaje de la escritura, aunque habita la pregunta, no pretende a la verdad, pues es el lugar donde el pensamiento se vuelve forma. Giorgio Agamben, en *El fuego y el relato* (2017), recupera esta intuición lucidamente. El narrador, porque es capaz de transmitir una experiencia, también puede dar forma. Agamben indaga la relación entre narración, experiencia, lenguaje, mito, escritura y poder a través de reflexiones filosóficas y literarias, preguntándose por el significado de contar y escribir, y cómo la creación está ligada con lo que no se dice, con lo que permanece velado. La escritura, para él, es la ceniza que queda del fuego de la experiencia, una huella de lo que no puede decirse directamente pero que, sin embargo, necesita una forma; y el escritor, entonces, es quien regresa del límite de lo indecible para dar testimonio de lo que ha ardido y ya no está. El fuego, en ese sentido, es el núcleo del relato, el origen inagotable, incandescente, que contiene el mundo; es el agujero negro, el vórtice que sabe todo sobre Marina, la esfera que ilumina esta habitación. Giorgio Agamben piensa la escritura como un acto crítico y de representación sobre la experiencia, el lenguaje y la forma. Escribir no sería tanto transmitir verdades, como afrontar el umbral en que la lengua reconoce su propia imposibilidad. No hay relato sin pérdida, sin ceniza, sin la ruptura que obliga a inventar otras formas, porque como dice el venezolano Mariano Picón Salas, el tiempo de la es-



critura es el de la crisis (Picón-Salas, 2007). Por eso, Agamben concibe la escritura como vehículo de una experiencia previa y como la forma en que la experiencia se vuelve posible en el lenguaje: la vivencia precede al relato, pero el relato también puede producir la condición de experiencia. El escritor no representa algo que ya fue porque en el gesto de decir, el decir mismo se deshace y, desde allí, construye. Su pensamiento converge en una suerte de escritura "para" el fracaso, la interrupción y la imposibilidad, que, en vez de anular el sentido, lo abre como una posibilidad, que es en la medida en que el escritor contempla, honra y reconoce su mayor erario, la lengua:

De esas heridas los escritores hoy no parecen darse cuenta. Caminan como ciegos y sordos sobre el abismo de su lengua y no escuchan el lamento que se eleva, creen que usan la lengua como un instrumento neutral y no perciben el balbuceo rencoroso que exige la fórmula y el lugar, que pide cuentas y venganza. Escribir significa contemplar la lengua, y quien no ve y ama su lengua, quien no sabe deletrear la tenue elegía ni percibir el himno silencioso, no es un escritor.

(Agamben, 2017, p. 16)



Escribir, ya sea una novela o una reflexión sobre ella, o sobre la creación y sus formas, es transitar los pasajes que recorre el Víctor de Baudoin, en *Travesti*, que es también el mismo de Cărtărescu en *Lulú*, y aterrarse con las puertas que se elevan a su encuentro, tan grandes y pesadas, tan oscuras porque guardan los fragmentos de

una memoria rota, silente, que espera con paciencia la revelación; en el caso de Víctor, de una verdad dolorosa sobre la infancia; en el caso de Marina, aún no lo sé; y en el de esta escritura, que se piensa a sí misma, la manifestación de su propio procedimiento.

Después de atravesar la ceniza y el abismo del lenguaje, como propone Agamben, la escritura traza una forma en el vacío y transforma al sujeto que escribe, porque escribir no es simplemente volcar un contenido interno hacia afuera, ni transcribir una verdad ya pensada, sino experimentar (en el cuerpo dislocado, en el registro vocal del narrador, en las múltiples conjunciones de las oraciones) una modificación subjetiva. El pensamiento de Laurel Richardson y Elizabeth Adams St. Pierre permite afianzar la idea de que la escritura no es un procedimiento posterior a la investigación porque se trata de un método de indagación en sí mismo, una forma de pensar, producir saber y construir subjetividad situada.



La escritura, más que un mero canal de transmisión, es sobre todo una práctica transformadora que produce sentido y altera al sujeto que la ejecuta. En *Writing: A Method of Inquiry*, capítulo incluido en la segunda edición del *Handbook of Qualitative Research*, afirman que en la escritura debemos entendernos como sujetos que escriben desde posiciones particulares y en momentos específicos de la vida para liberarnos de la idea ambiciosa, ridícula, de escribir la verdad, porque "cultivar nuestras propias voces libera la influencia censuradora de la escritura científica, así como la arrogancia que fomenta en nuestra psique" (Richardson & St. Pierre, 2011, p. 1414). No se escribe después de pensar: se piensa escribiendo.

Richardson, doctora en sociología, y Adams, profesora y teórica de la investigación postcualitativa, proponen que la escritura es una forma de descubrimiento y análisis, una metodología que transforma el objeto investigado y al propio investigador en el acto mismo de escribir. Lejos de las pretensiones de objetividad del método científico tradicional, su enfoque, inscrito en la investigación postcualitativa y feminista, defiende el valor de una escritura que asuma su voz, perspectiva y parcialidad. La forma no es secundaria al contenido, lo constituye. El texto se convierte en un espacio en el que el yo se elabora, se pone en cuestión y se reconstruye.



En esta perspectiva la escritura comunica un saber, pero también es capaz de producirlo, y además lo hace desde una posición particular, donde saber. La voz que narra es el resultado de un proceso de exploración situado, lo que permite concebir este ejercicio de creación, esta novela gráfica, pensamiento ensayístico y narrativo, como una forma de aplicar teoría y de pensar con el cuerpo en el lenguaje, en donde el saber emerge entre lo dicho y lo que se transforma durante ese decir. Producir una novela requiere un ejercicio investigativo importante; si bien no se comunica de forma literal en la obra, sí subyace en ella.



Si la escritura transforma al sujeto y produce saber situado, vale la pena preguntarse la ubicación de ese sujeto, su lengua, cuerpo e historia también. Pienso en Gloria Anzaldúa, poeta, teórica y activista chicana lesbiana, y su libro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), que se ha vuelto referente para pensar una escritura en el límite, disidente. Anzaldúa escribe en los bordes (de la lengua, de la cultura, del género), siendo testimonio y método al mismo tiempo porque desarrolla un conjunto de ensayos que oscilan entre lo poético, lo crítico y lo narrativo, y da forma a preguntas y pensamientos sobre la sociedad chicana, gringa y mexicana, en español, inglés, *spanglish* y náhuatl. No representa una identidad ya constituida porque su lugar de enunciación, su inestabilidad, contradice y (re)construye constantemente al yo.



En su concepto de la "nueva mestiza" se crea un yo escindido que se mueve entre lenguas, religiones, géneros y culturas, sin poder habitar realmente ninguna. La conciencia mestiza, dice, nace del dolor de habitar la grieta, se hace en el acto de narrar desde la imposibilidad de ser una sola cosa. Propone en *La prieta*, a manera de manifiesto: "Soy un puente mecido por el viento, una encrucijada habitada por torbellinos, Gloria, la facilitadora, Gloria, la mediadora, a caballo entre los muros de los abismos" (Anzaldúa, 1993). Esta figura de la encrucijada, que se repite mucho en su escritura, es al mismo tiempo un lugar sagrado y peligroso, un sitio de tránsito, transformación y pérdida, donde el sujeto se diluye, se deshace para volverse otra cosa. La encrucijada resuena en Marina, en este acto de escritura, porque también es un umbral, una grieta por la que se filtra lo irrerepresentable. La máscara de Drácula que la persigue es reflejo de esa identidad difusa y expone el conflicto entre el deseo y el acto de decir.

Borderlands/La Frontera, su hibridez, me ayuda a entender la escritura, la ficción y la investigación como escenarios que se conectan, porque no es necesario tomar un camino u otro: argumentación y narrativa, palabra y dibujo, el otro y yo mismo; como Anzaldúa, en este proyecto no hay escritura verdadera sin el despojo y el desgarro del exilio, sin el cruce de fronteras. Porque cuerpo y escritura no están separados, se trata de una práctica que exige al autor implicarse como un sujeto afectado por el objeto de estudio y no como un mero observador. Cruza (y es cruzado) por las tensiones de la investigación, la observación y el acto creativo. Son esas las proyecciones de esta novela.



Ahora la obra no carece de forma, está en tránsito. Hay un lugar, ya trabajado por Anzaldúa en otros textos, para nombrar esa vacilación creadora: *Nepantla*. De origen náhuatl, el término designa el entre: un espacio liminal, inestable, fronterizo, donde el lugar fijo y determinado de las categorías ya no está tan claro; se trata de un umbral atravesado por el conflicto. En *Nepantla* las cosas son más que cosas, son fragmentos de un cuadro más grande, mutación de una forma original, la grieta que constituye el proceso.

En la literatura chicana, Gloria Anzaldúa resignificó el término como un lugar epistemológico y político desde el cual rumiar la identidad, el lenguaje y el deseo en condiciones de dislocación, sobre todo para pensar el feminismo al que se adscribe (Joysmith, 2018); pero *Nepantla* excede esa genealogía. Se trata de una herramienta crítica para pensar la escritura como un proceso que no parte de una verdad objetiva; un proceso en el que el sujeto, como la forma, se ve obligado a deshacerse para devenir otra cosa. Es el lugar donde no se sabe del todo, donde se escribe para saber.

Esta escritura ocurre en Nepantla.



Todo lo que aquí aparece, la máscara, el cuerpo adolescente, la violencia, se manifiesta como su encrucijada. No hay un origen concreto, un uso lingüístico definitivo o si quiera un fondo esclarecido, solo la zona intermedia donde los discursos se bifurcan y se contaminan unos a otros, produciendo un saber que no es acumulativo, ni resuelve el problema, porque no es su propósito. Apenas le da forma.

La escritura es también una forma de simbolizar la experiencia, de desplegar su espesor en el tiempo, de abrir el relato como campo de significaciones múltiples. Paul Ricoeur, de tradición más filosófica, en *Tiempo y narración* (1983), señala que el relato, además de representar una experiencia, reconfigura el tiempo vivido al enmarcarlo en una estructura significativa: "(...) el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal" (Ricoeur, 2003, p. 39). Marina, Bogotá 1994, el Drácula de caucho y la carrera séptima son piezas que flotan en el espacio, que tienen un sentido todavía no esclarecido, pero que le apuntan a esa transformación del tiempo vivido, que surgieron de repente en este plano porque el momento de develarse es ahora. Lo que propongo con esta escritura, lo mismo que sucede en cada proceso de creación literaria, es un acto de humanidad, la mimesis de Aristóteles en su *Poética*, el encuentro de lo vivo con la vida. El relato que trasciende el reflejo de lo vivido y se convierte en el acto por el cual eso vivido cobra inteligibilidad, la diferencia entre el historiador y el poeta.

Si narrar es configurar el tiempo y clarificar lo vivido, hacerlo asequible al ser humano, escribir es también reconfigurar las formas en que podemos conocer el mundo. El lenguaje, en su ejercicio poético, especulativo, organiza el caos del tiempo y las cosas, y transforma la percepción de lo real. La metáfora, en ese sentido, puede entenderse como un acto más del pensamiento, un posible motor cognitivo, antes que una mera figura literaria. En el cruce entre experiencia y forma, la escritura despliega su potencia metafórica para abrir nuevas relaciones entre lo visible y lo decible. La metáfora es una prueba natural de que el lenguaje rehace la realidad, no solo la representa.



En *La metáfora viva* (1980), Ricoeur sugiere que su función es epistemológica porque en el acto de (re)describir la realidad se producen nuevos modos de comprensión. La metáfora, siendo retórica, mueve el sentido y reconfigura la relación entre el sujeto y el mundo. Entonces la escritura poética, narrativa, ensayística, más que un ornamento, es una forma compleja de pensar.

La escritura es una zona de fricción entre el sujeto y su lengua. Vuelvo a Roland Barthes, ahora en *El susurro del lenguaje* (1987), donde plantea, entre muchas otras cosas, que la escritura está atravesada por una tensión entre la necesidad de significar y la imposibilidad de precisar. Escribir es producir un cuerpo de lenguaje que no dice todo, que existe entre el querer decir y el no poder hacerlo. La escritura es un campo de lucha donde el sujeto se confronta con sus propias limitaciones y pulsiones; todo texto es un tejido de voces, de intertextos, que devienen en un relato presente, inagotable, y el autor es apenas el medio para llevar a cabo la obra. En palabras de Barthes:

Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora. (Barthes, 1987, p. 68)



El artista es una superficie de inscripción, un medio, no un origen; y yo, Escritor, también me descentralizo de la obra porque no sé aún de lo que trata Marina, no entiendo exactamente de qué huye, por qué el verdugo la persigue y la filma al mismo tiempo, y, sin embargo, interrogo a/en las palabras, transformo el pensamiento en la medida en que sucede, voy encontrando modos de transitar el laberinto de puertas que atraviesa Víctor. El saber no está dado, se construye en el proceso. Esta escritura, que acaso parece una elección estilística, en realidad es un ejercicio metodológico crítico. El pensamiento de esta novela no es solo abstracción, hay una implicación teórica que, si bien surge de la experiencia, encuentra formas ajenas a la autoficción. Hay conocimiento situado en Marina, seguramente desde el deseo y la deformación, desde el asesino persiguiendo a la adolescente, desde la máscara de Drácula y la grabación en VHS. Lo que le sigue a esto, a la mañana de incertidumbre, es el proceso de entendimiento, la investigación.



Estas escrituras, las de Richardson y Adams St. Pierre, la de Anzaldúa, Barthes y Ricoeur, son formas de saber porque son también formas de estar en el mundo. No pretenden representar la realidad desde la distancia crítica del observador neutral, sino asumir un lugar propio, mi lugar, el del sujeto que escribe, y sus implicaciones, afectaciones, deseos, su frontera. Con sus propuestas, se despliegan distintas dimensiones del saber: Richardson y St. Pierre creen en la escritura como método de indagación situado; Anzaldúa ve el cuerpo, la lengua y el resquicio como lugares epistémicos; Barthes se detiene en la producción formal del sentido y en su inestabilidad; y Ricoeur, desde la filosofía hermenéutica, elabora la potencia configuradora del relato.

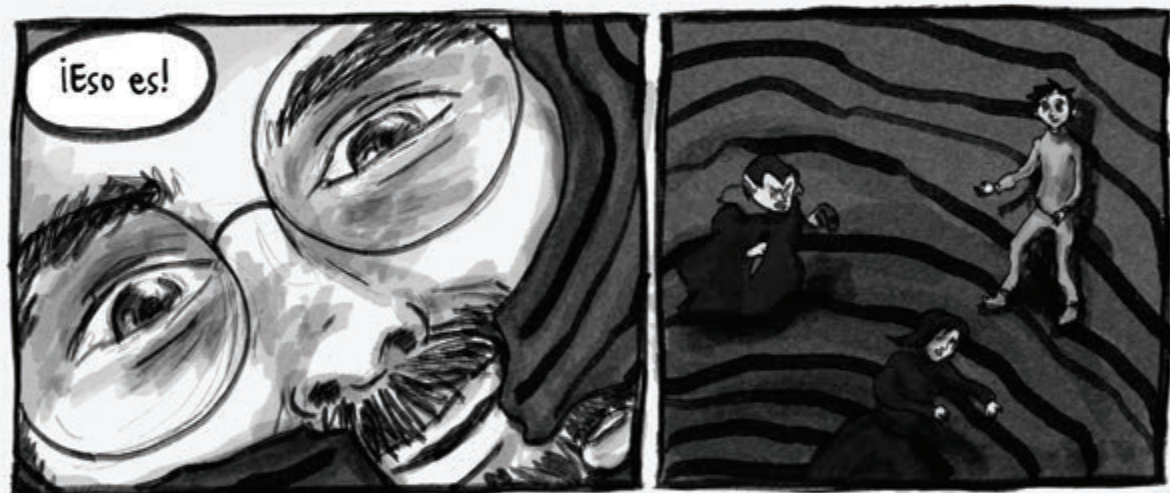
Cada uno de ellos contribuye a pensar la escritura como un espacio en el que el pensamiento sucede y se transforma.

Aquí, a pesar de todo, o justamente por eso, antes que el argumento de la novela, hay una imagen concreta, un montaje de signos (la máscara, la filmadora, el cuerpo adolescente que huye, el rostro desfigurado, Bogotá) que no son del todo claros. Barthes me dice que no hay forma inocente, que la pausa en el afán, ese dejar que las piezas hagan su trabajo, es una elección formal (in)consciente, necesaria en la conjura. Se trata de reducir la imagen a lo decible, de acompañarla en su indecisión, de verla y ser partícipe de su devenir en algo. La escritura es una forma en que el pensamiento se asume cuando no puede aclararse aún. Si este proyecto ocurre en Nepan-tla, en el espacio en transición, lo que me corresponde sería aceptar la incertidumbre, no forzar la claridad. Algo en esas imágenes, en su ensamble y superposición, no termina de pasar al lenguaje, pero tampoco se desaparece. Y lo que me queda, entonces, es la espera, el rato largo en la frontera del desconocimiento, que acabará llevándome a una decisión estilística o a un argumento más preciso, a una(s) hipótesis y una conclusión posible, un espacio menos turbulento dentro de la liminalidad del proyecto.



Decirlo es conjurar una espesura dolorosa: Bogotá, 1994, ciudad que respira con dificultad, donde los adolescentes transitan como espectros, desplazados no por la violencia rural sino por una fuerza cercana, íntima, simbólica pero también activa. Marina tiene quince, dieciséis años. Creo que ya encontró lo que buscaba. Si bien su rostro no es el punto de partida, sí la separa de los demás. ¿Y si ese rostro es en realidad una máscara? ¿Y si son lo mismo Drácula y su cara?

La imagen es la de una joven que, rodeada de una muchedumbre, se encuentra sola, escapando de algo todavía inefable. ¿Es esa la trama central de la obra o apenas un accidente? ¿Cómo ha acabado Marina entre el vampiro y el desprecio del mundo? Intento escribir la escena, pero no logro fijarla. La tinta se diluye en el papel como si fuera agua, como una lengua demasiado lenta o unos dientes apretados, y se mancha todo con torpeza. Las palabras, las mías, buscan una lógica distinta a la del fotograma porque quieren comenzar por un lugar, establecer un orden, ofrecer una cronología, una causa. Esta imagen no tiene nada de eso. Bogotá 1994 es, en esa escena que proyecta la esfera, una mera circunstancia. A la novela no le sirve nombrarla y yo me he puesto a su servicio desde hace mucho tiempo. No puedo narrarla, pero puedo verla. Y si puedo verla, pienso, puedo dibujarla.



Como si no fuera legítimo, como si no hubiese derecho. Quizá la escritura no alcance porque la escena no quiere ser leída, sino mirada, y quién soy yo para negarla.



Me sale un acto instintivo, medio animal, donde la mano se adelanta a la cabeza y se aproxima a aquello que la lengua -o Dios- no verbaliza todavía. Primero: línea temblorosa, sombra que insinúa curva, un rostro, una peluca desbordada y unos dientes apilados en el plástico. La escena se vuelve más clara, el trazo, en su torpeza, abre una forma de contacto que la palabra no puede ofrecer en este instante. Como las palabras, todo trazo es ya una interpretación, una mirada que construye. Nick Sousanis, dibujante, profesor y crítico, dice que el pensamiento visual, en vez de traducir las ideas, las configura (Natematias, 2013); que ver también es pensar; que dibujar es otra manera de investigar. Hay una tensión histórica entre palabra e imagen que puede rastrearse, incluso, en autores de la Edad Antigua como Platón, quien desconfiaba de la vista y creía que las cosas del mundo material eran meras representaciones, ilusiones proyectadas desde el mundo de las ideas; lo que, entre otras cosas, daría lugar al famoso destierro de los poetas y su posterior rescate aristotélico. Desde hace siglos entendemos a la lengua como la herramienta comunicacional por excelencia, pero hoy sabemos que necesitamos lo visual (su estudio, reflexión y aplicación) para acercarnos a otras dimensiones del mundo.



Sousanis escribió su tesis de doctorado en formato cómic, una disertación filosófica titulada *Unflattening* (2015), que se pregunta por la construcción de significado, por otras formas de estudiar y entender el conocimiento, por el origen y desarrollo de los discursos que mueven a los seres humanos. Se trata de una obra híbrida, una novela gráfica investigativa que pone en la práctica su tema, fusiona texto e imagen para consolidar una forma, un lenguaje particular que es praxis al mismo tiempo. Demuestra que la imagen no es un

complemento del discurso, sino una forma discursiva en sí misma; y todo esto es muy interesante porque además de argumentarlo, lo demuestra. Los dibujos en las páginas dan cuenta de cada una de las tesis propuestas, las secuencias complementan, desarrollan y amplían semánticamente los conceptos que enuncia textualmente. En sus páginas, ver y leer son acciones simultáneas, interdependientes, en tensión constante. No hay jerarquía entre palabra e imagen.

Intuyo que el camino de este proyecto es el mismo. El dibujo me sirve para acercarme desde el desconcierto y la duda, para darle forma, intuitivamente, a lo que aún no tiene nombre. Por eso, supongo, aunque no puedo pedirle una respuesta "definitiva" al dibujo, me devuelve la escena con un peso nuevo. Lo que escribo puede mentir, esconder, proteger, eso es ficcionalizar; lo que dibujo puede, por otro lado, dar nuevos sentidos y encontrar otras formas. Dibujo lo que no tengo claro, lo que no entiendo, lo que no puedo narrar todavía, lo que la novela ya sabe y yo no. Para poder esclarecer la novela primero debo adentrarme más en su oscuridad, perder las certezas, retirar el velo de lo obvio y pensar en la incertidumbre. Dibujo, creo, para que algo, Marina, puede ser, me devuelva la mirada.

El primer retrato está listo. Marina tiene rostro por primera vez, el párpado caído, los dientes superiores apilados y salidos como un conejo, el temor arqueando la única ceja que le queda. Que le queda, sí, porque ese rostro a medio armar es resultado de un accidente en la niñez. La imagen es capturada por una filmadora, entonces el recuadro no está en alta definición, sus dimensiones son 1x1, como en las grabaciones para VHS de los años 80 y 90.

Surge algo de claridad. Marina es una adolescente, está huyendo de un vampiro de mentiras que la graba como un voyerista, que la quiere matar. Se trata de una historia de violencia, no hay duda. Una violencia juvenil, ejercida en/desde el desconocimiento. Si bien la persigue una máscara de Drácula, no sabemos quién está detrás. Y la máscara per se ya significa, incluso justamente porque oculta algo. Ahí están los temas, o casi: la adolescencia, la máscara, la violencia, ¿el vampiro? Bogotá, 1994. Hay un marco contextual: la ciudad y el año; hay unos ejes temáticos: lo juvenil, la violencia que lo interpela, el prósoyon como dispositivo que media; y si bien nada de esto es claro todavía, es un punto de partida para la investigación de la novela.



Referencias bibliográficas

- Anzaldúa, G. (1993). *La prieta* (pp. 198-209). Aunt Lute Books.
- Anzaldúa, G. (2021). *Borderlands/La frontera: la nueva mestiza*. Capitán Swing Libros.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Agamben, G. (2017). *El fuego y el relato*. Sexto Piso, Madrid.
- Didion, J. (1976). *Why I write*. *New York Times Book Review*, 5, 98-99.
- Joysmith, C. (2018). *Nepantla: liminalidad y transición: escritura chicana de mujeres*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Centro de Investigaciones sobre América del Norte.
- Nasón, P. O. (2005). *Tristezas*. Editorial CSIC-CSIC Press.
- Natematias. (28 de junio de 2013). *Unflattening: Thinking Through Comics*, Nick Sousanis at Microsoft Research. Civic Media. <https://civic.mit.edu/2013/10/01/political-journalistic-art-in-the-age-of-ubiquitous-image/civic.mit.edu/blog/natematias/unflattening-thinking-through-comics-nick-sousanis-at-microsoft-research.html>
- Orwell, G. (2014). *Why I write*. Penguin UK.
- Picón-Salas, M. (2007). *Las formas y las visiones: ensayos sobre arte*. Universidad Católica.
- Richardson, L., & St. Pierre, E. A. (2011). *Writing: A Method of Inquiry*. En Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (Eds.). *The Sage handbook of qualitative research*. Sage.
- Ricoeur, P. (1980). *La metáfora viva*. Trad. por Agustín Neira. Madrid: Ediciones Europa.
- Ricoeur, P. (2003). *Tiempo y narración. III: El tiempo narrado* (Vol. 3). Siglo xxi.
- Sousanis, N. (2015). *Unflattening*. Harvard University Press.



II. UNA IN VESTIGACION PRELIMINAR

Los años 90, para mí, son más una ficción que una realidad. Me fue otorgada una nostalgia impropia porque nací en el 95, a media década de concluir el milenio. Los primeros recuerdos serán del 98 o 99 con Caifanes, Andrés Calamaro y Fito Páez, Dolores O'Riordan, Kurt Cobain y Sting, una melancolía lozana que surgió de mis padres, se expandió por los ventrículos de mi cerebro y se afincó en algún recoveco, porque repica en la adultez.



Escuché, escucho aún, los ecos de una década que no me pertenece, pero que me fue dada, que me atravesó incluso antes de que la mamá y el papá me engendraran. Bogotá, mi ciudad, oscilaba entre dos tensiones: la promesa de una globalización moderna (el surgimiento del internet, los teléfonos celulares y MTV) y la pesadez de una violencia que no cedía. Entre la masacre de Mapiripán y el asesinato de Álvaro Gómez Hurtado, entre el Proceso 8000 y la toma de la Base de Las Delicias, la historia reciente se escribía con sangre, y, sin embargo, en mi memoria esa violencia aparece suavizada por los comerciales de Quipitos, el cabello de El Pibe Valderrama, la voz de Aurelio Cheveroni o los programas vespertinos que ponían a hablar a sacerdotes sobre la juventud. Fui un bebé que miraba hacia adelante y hacia atrás. Reconozco, en el hecho de hablar sobre los años 90 en este tiempo presente, que aquella es una década todavía vigente. Sus estéticas, políticas y heridas persisten como residuo y como molde. La novela que intento escribir reconstruye una Bogotá noventera desde la nostalgia y el temblor que deja en el cuerpo adolescente, que es Marina al mismo tiempo, que está huyendo. ¿Habrá deformado su expresión ese miedo colombiano,

juvenil, de la violencia? Por eso Marina corre, puede ser, porque su rostro ya no es solo suyo, sino colectivo, el síntoma de su época, de muchos otros jóvenes que se enfrentaron al sinuoso destino de crecer, desarrollarse, construir su imagen, sus ideas, en una ciudad como esta, en un tiempo tan borroso. Pienso en los rezagos de la cultura, en las capas de sentido que persisten en los hábitos, los gustos, los gestos, incluso cuando el tiempo ha pasado. No hay una sola cultura, ni una sola manera de habitarla: lo que se llama "la cultura" es, en realidad, un entramado de prácticas, saberes y afectos que conviven, se superponen, se rechazan y se ignoran constantemente. En Bogotá, en los años 90, como aún ahora, la pertenencia cultural dependía del territorio y del estrato. No se vivía la misma infancia en Suba que en Usaquén, ni se escuchaban las mismas canciones en Bosa que en Chapinero. La cultura no era (es) una esfera homogénea, sino una serie de "microculturas" atravesadas por las condiciones socioeconómicas, por el acceso (o no) a ciertos consumos, por los medios de comunicación y, sobre todo, por el deseo de pertenecer a otra clase.



El sociólogo argentino Néstor García Canclini ha trabajado con agudeza esta idea de culturas superpuestas y entrelazadas en contextos latinoamericanos atravesados por la modernización desigual. En *Culturas híbridas* (1990), propone que en América Latina

se da una hibridez cultural tanto en términos étnicos y lingüísticos, como en la forma en que las culturas populares, tradicionales y modernas se mezclan, se disputan y configuran modos de vida complejos. Esa hibridez está condicionada por el acceso al consumo y por la forma en que los medios proyectan ciertas imágenes del mundo. En otras palabras, la identidad cultural en general, y en particular en contextos como el bogotano, depende de lo heredado, lo habitable, y de lo que se puede comprar, de lo que se desea y se reproduce.



En ese entramado de microculturas, marcadas por el estrato, la tensión entre el deseo y lo accesible, es pertinente preguntarse no solo qué se consume culturalmente, sino de dónde proviene. En la Bogotá de los años 90, la construcción de identidad estuvo profundamente mediada por referentes foráneos: desde las series de televisión hasta la música, pasando por los dibujos animados, la ropa y las formas de hablar, gran parte de la vida cotidiana urbana se modelaba en relación con imágenes venidas de Estados Unidos, México o España. Esta extranjerización no era casual ni superficial, respondía a un modelo de modernización cultural impulsado por los medios y sostenido por las aspiraciones de movilidad social. La cultura deseada era muchas veces la del otro, que venía de afuera y que prometía un lugar distinto en la escala social. Y ese otro (lejano, idealizado, difundido en masa) moldeaba también el modo en que se miraba lo propio: como rezago, desventaja e, incluso, carencia. Desde hace algunos años, en Colombia, venimos reivindicando las culturas locales, fortaleciéndolas, enalteciendo la diversidad (Hernández, 2023), pero en los años noventa eso no era así.

Para Óscar Hernández, musicólogo y PhD en Ciencias Sociales, asumimos con normalidad los avances en materia de apreciación de esas microculturas locales porque en este tiempo es lo natural, incluso, irónicamente, lo que está de moda; sin embargo, esto ha sido un ejercicio de décadas de reflexión y entendimiento, de volver la mirada a lo propio; un proceso cuyo origen, según como se vea, no persigue el mismo desenlace. Es posible rastrear datos: menciona el docente y posdoctor Renán Silva Olarte, en su informe *Las culturas populares en Colombia durante la primera mitad del siglo XX* (2003), una cita que extrae Malcolm Deas, historiador colombo-británico, de la correspondencia que comparten el filólogo Rufino José Cuervo y el escritor Miguel Antonio Caro:

El apacible Rufino José Cuervo, escribiendo desde París, se mostró inusitadamente ávido de echarles un vistazo a los apuntes sobre dichos y refranes de Marroquín, y le escribió a Caro con la esperanza de que éste le buscase otras fuentes; el poeta Rafael Pombo coleccionaba rimas, el costumbrista Caicedo y Rojas proverbios (ambos fueron conservadores). ¿Sabe usted si alguien ha pensado en recoger cuentos de criadas a estilo de los Grimm y Andersen? (Deas, 1993, p. 50)



Ya en el siglo XIX Caro y Cuervo, siguiendo el ejemplo de autores como Caicedo Rojas y Rafael Pombo, y por supuesto la influencia europea de Hans Christian Andersen y los hermanos Grimm, se

preguntan por una cultura colombiana. Lo interesante de esta pregunta está en su propósito, pues lo que se pretende, más que visibilizar esa presunta "cultura popular", es utilizarla como musa, apropiársela, para el desarrollo de textos literarios. La cultura local se convertía en materia prima para una producción intelectual que, sin embargo, se enmarcaba y buscaba validarse en los códigos estéticos y narrativos impuestos por Europa. Entonces lo popular no tenía valor autónomo, pues se trataba más de un insumo a ser depurado, refinado y adaptado a modelos externos, anticipando, en clave decimonónica, el mismo dilema que atravesará el siglo XX y llegará a los noventa: una identidad cultural que se piensa y se legitima en diálogo, y a veces en subordinación, con el afuera.

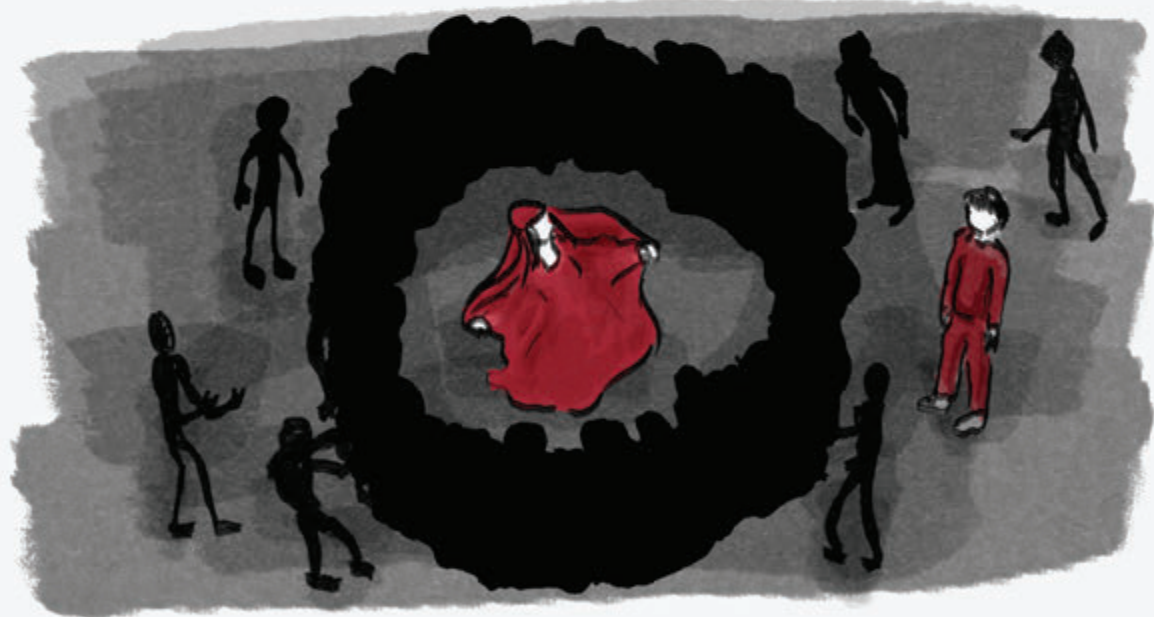


Renán Silva, torciendo un poco más la discusión, se pregunta por el origen y sentido de la "cultura popular" como categoría, estudio. Nombrarla de esa manera, dice, implica, en primera instancia, una alteridad, una otra cultura, distante de la nuestra; y en segunda, justamente por ese acto de tomar distancia, una invención del mundo académico occidental. La discusión sobre lo "popular" y la cultura, desde esa perspectiva, es más compleja porque no se trata únicamente de describir prácticas culturales de determinados grupos, sino de reconocer que el mero acto de categorizarlas ya introduce un sesgo: las separa de un supuesto "nosotros" hegemónico y las convierte en objeto de análisis, clasificación y, muchas veces, de apropiación. En este sentido, lo "popular" no existe como algo puro o autónomo, más bien es producido y redefinido por las relaciones de poder que median su reconocimiento. Lo que para una comunidad es simplemente "su cultura" (su habla, fiestas, música y saberes), para el investigador externo se convierte en "lo popular", un cam-

po diferenciado que adquiere valor en la medida en que puede ser descrito, interpretado o consumido (Silva, 2003).

Desde el siglo XIX y hasta los años 90 del XX, el tratamiento de lo popular en Colombia ha estado atravesado por una tensión constante: por un lado, el interés (a veces genuino, a veces instrumental) de documentar y preservar manifestaciones culturales locales; por otro, la necesidad de inscribirlas en un marco de legitimidad que, históricamente, se ha definido desde afuera. Lo que fuese entonces refrán, cuento o copla, se convirtió en materia literaria adaptada a cánones europeos; y lo que en los noventa sería una estética barrial, música o moda importada de segunda mano, se filtró a través de los medios y el consumo global como signos de modernidad.

Tanto en la filología del siglo XX como en la cultura urbana de su última década, lo "propio" se pensó, narró y valoró en relación con el "otro", ese afuera que, al mismo tiempo, es capaz de seducir y condicionar. Esto configura jerarquías culturales e incide en cómo se construye la identidad, siempre en una zona intermedia entre la apropiación y la subordinación, entre la reivindicación de lo local y el deseo de reconocerse en lo extranjero.



En la Bogotá de los noventa, la extranjerización cultural no fue ni ha sido un fenómeno abstracto o distante, pues se filtra en las rutinas y la cotidianidad. La televisión abierta ofrecía franjas de programación mexicana, argentina o estadounidense, desde las telenovelas de Televisa hasta los concursos de Cristina Saralegui y las se-

ries dobladas en el acento conocido como "español neutro" que han impuesto una cadencia lejana al oído bogotano. Con la llegada del cable, MTV se convirtió en un vector decisivo porque transmitía música y, además, una estética globalizada de rebeldía juvenil que moldeaba formas de vestir, hablar y moverse. El doblaje de los dibujos animados, las comedias familiares norteamericanas, las películas de acción y las sitcoms aportaban un repertorio de gestos y expresiones que pronto se integraron a la jerga escolar y adolescente. La ropa de moda replicaba modelos extranjeros, muchas veces falsificados, pero con el logo visible que certificaba el vínculo imaginario con ese otro mundo. Incluso la publicidad de productos internacionales funcionaba como una escuela paralela de aspiraciones.



Este bombardeo de imágenes y sonidos importados, además de ampliar el horizonte cultural, estableció un sistema jerárquico en el que lo propio quedaba relegado a la periferia. La internalización de códigos externos daba la sensación de que la Modernidad (y con ella la promesa de un futuro mejor) solo podía alcanzarse imitando esos modelos globalizados. La extranjerización no era para nada un intercambio cultural equitativo, sino un mecanismo de aspiración que relegaba lo propio. Este proceso, por supuesto, estaba y está potenciado por la desigualdad socioeconómica: el acceso a los medios y ciertos consumos culturales depende del estrato, lo que refuerza, aún todavía, la idea de que el contacto con lo extranjero es un signo de estatus.

Pienso, siguiendo estas ideas, en que Marina a veces parece ser Machado y no Martínez. Hay una razón inconsciente, seguro, como ya planteé en otras instancias; pero, también como he dicho antes, es menester del escritor discernir, seleccionar. Aquí un ejemplo, nada ajeno a esta cavilación sobre la cultura: Machado, machete, echar el hacha, es un apellido español y portugués. Se encuentra, sobre todo, en Brasil, Uruguay y Portugal. Aparecen dos figuras importantes de la literatura: Antonio Machado, español, y Machado de Assis, brasileiro. Los dos, habitantes del siglo XIX, difuntos en los tempranos XX; poetas, más Antonio que de Assis, pero autores ambos. Dos ecos culturales que, sin proponérselo, se cuelan en la escritura. Que Marina sea (parezca ser) Machado implica una inscripción, una herencia simbólica, que no proviene de la genealogía personal, sino cultural, que se forma con el bagaje literario, que se impone, incluso, cuando se dice que de Assis es el mejor autor del Brasil. Machado no es solo un apellido, ni es solamente un instrumento, es también una capa de sentido, una marca que se mezcla, en mi cabeza y en la del Lector Modelo de esta obra, con Antonio Machado, que hace camino al andar, y con la mirada irónica de Joaquim Maria Machado de Assis en sus novelas sobre un Brasil que abolió la esclavitud cuando él, hombre mulato, alcanzó cincuenta años de edad.



Que Marina se deslice hacia ese nombre me habla de los estratos de la cultura que maniobran bajo fondo, porque si Marina es Martínez, entonces es la Bogotá de los 90, el barrio clase media, el acento capitalino raso, una historia local; pero si es Machado,

incluso sin quererlo, aparece el rastro ajeno, una carga de otra lengua, canon y melancolía. Es la tensión entre el nombre heredado y el deseado, entre la cultura que nos constituye y aquella otra a la que, incluso (o justamente) sin saberlo, se quiere pertenecer. El nombre, como el rostro, es también una máscara, y en esa tensión entre Martínez y Machado se juega el desarraigo cultural que no solo atraviesa a Marina, sino también a mí, a este intento de narrar desde un lugar que no es nunca completamente propio, como no lo es tampoco el acervo cultural que me trajo hasta acá. Yo sé de ambos Machados un poco por casualidad. Antonio Machado, el más fácil, lo ubicaba el papá, entre otras cosas, por Joan Manuel Serrat, pero también porque le gustaba memorizar poemas.



Machado de Assis apareció en el colegio, en noveno o décimo, en las clases de portugués. Eso dice mucho de mí y mi privilegio, de mis padres, incluso de mis abuelos. En mi casa sonaba la palabra poesía y la música de Gal Costa y Caetano, aunque nada de eso trascendiera a la reflexión. Sin superar el mero goce estético, sin saberlo del todo, se celebraba un capital simbólico.



En *Los herederos* (2003), de 1964, y luego en *La distinción* (2016), de 1979, Pierre Bourdieu desarrolla la noción de 'capital cultural'

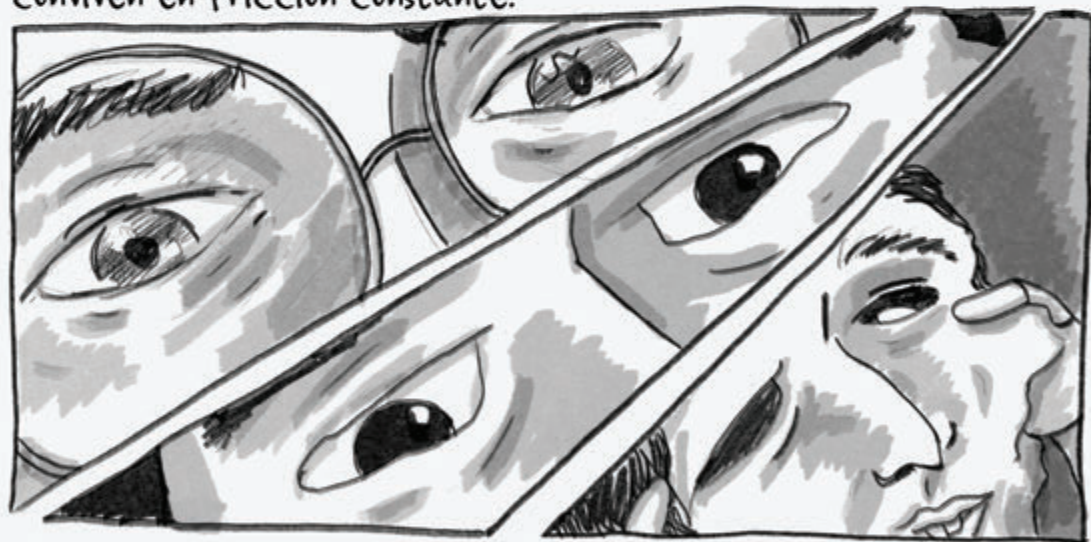
como el conjunto de saberes, disposiciones y competencias que un sujeto hereda y que inciden, muchas veces de forma aparentemente invisible, en su posición social. En cierta medida, gracias a ese capital heredado depende la posibilidad de reconocer a los Marchados, de reflexionar, como en una suerte de conexiones sinápticas, y asociarlos con una figura de novela, con una máscara cultural, con un rostro posible, genealógico, que construye una idea más precisa sobre el mundo ficcional, sobre Marina y sobre mí.



Bourdieu, sociólogo francés del siglo XX, estudiando diversos campos de producción simbólica, como la educación, la literatura y el arte, desarrolla una teoría de la reproducción social que cuestiona la idea de neutralidad en el acceso al conocimiento. Para él, la cultura funciona como una forma de poder, una estructura que legitima ciertas disposiciones del gusto, del habla, del saber, al tiempo que excluye otras. El capital cultural, en sus distintas formas (incorporado, objetivado, institucionalizado), funciona como una moneda que reproduce las jerarquías sociales, pues no se distribuye equitativamente. Lo importante no es solo tener acceso a los bienes culturales, sino saberlos leer e interpretar. En este sentido, la cultura se hereda como una forma de estar en el mundo, una sensibilidad específica que se transmite y se transforma en el seno de cada clase social, e incide, entonces, en el desarrollo del sujeto, su desenvolvimiento en el mundo, su vida.

Así, el capital cultural es obvio y su influencia determinante. Saber algo de Machado, por el papá, a través de Serrat, o por el colegio es una pista de ese recorrido zigzagueante entre el yo y el otro, lo individual y lo colectivo, lo particular y lo institucional, lo afectivo y lo académico, que traza mi lugar en la cultura; un lugar que, aunque no es único ni definitivo, da cuenta de una cartografía del saber que permite reconocer los rastros ajenos como parte de una memoria propia. Y esa memoria, por supuesto, permea, incide y determina la escritura, desde su concepción, como sucede en este instante, hasta su proceso investigativo, creativo, práctico, escritural y editorial. Marina es Martínez, y aunque el lector no lo sepa, porque no tiene por qué, su apellido, como ya se ha demostrado, tiene una razón de ser.

En esa Bogotá, tejida con hilos propios y ajenos, híbrida, se mueve Marina. Su historia respira la extranjerización que marcó la década y el deseo de (re)afirmarse frente a ella. La violencia de los noventa, más que un telón de fondo, es la fuerza que tensiona cada movimiento y decisión, cualquier aspiración de modernidad. Su búsqueda (el rastro de Ángela, la máscara que la persigue) es inseparable de este paisaje cultural donde lo local y lo foráneo conviven en fricción constante.



Todo en la escritura tiene un sentido, debe tenerlo, porque en su elaboración (en la ficción y no ficción, en la narrativa y el ensayo, por ejemplo), se inscribe el pensamiento. No hay azar en la construcción de una novela, y así como sabemos ahora que Marina es Martínez y vive en la Bogotá de los años 90, desenredamos las preguntas que todavía anudan en mi cabeza. ¿Por qué huye de un

asesino enmascarado que la filma? La imagen sigue estática, es esa, y yo, subyugado a ella, no tengo más opción que descifrarla. Pienso en símiles visuales y viene *Peeping Tom* (1960) a la memoria. El protagonista del filme, Mark, producto de un trauma causado por su padre, acecha y asesina mujeres mientras graba el proceso. La trama es sencilla, se trata de una película de drama y terror, y aunque tiene un lugar importante en la historia del cine de los subgéneros giallo y slasher, en realidad no es lo que le depara a mi novela. Marina habita los años 90, seguramente el 94 o 95, y es una joven que todavía no cumple la mayoría de edad. A pesar de eso, es valiente, persigue el rastro de Ángela. El rastro de Ángela, sí, la desaparición de una mujer, su amiga, puede ser, entonces ya no estamos en el terror, sino en la acción, una acción violenta, capitalina, noventera y misteriosa, que, aunque es producto del acecho de una máscara de vampiro, oculta una verdad más dolorosa, más propia, colombiana. Estamos ante una novela negra.



La violencia que antes era relacionada solo con la periferia, en los noventa se instaló en la capital como la nueva hegemonía del narcotráfico y sus ajustes de cuentas, bombas y magnicidios. Bogotá se convirtió en escenario directo de un conflicto que hasta entonces parecía más bien distante. Esa irrupción trastocó la vida cotidiana y, por lo tanto, la construcción de los imaginarios urbanos: para habitar y crecer en la ciudad era necesario aprender a moverse bajo la sombra de una violencia omnipresente, difusa, que no se quedaba en los noticieros porque alcanzaba la esquina del cole-

gio o la ruta diaria hacia la casa. Quizá por eso el consumismo y la extranjerización cultural adquirieron un peso tan importante: la fascinación por la televisión, las series dobladas, las marcas importadas o la música pop, además de ser un signo de globalización y, por lo tanto, de estatus, eran una forma de desviar la mirada. Desear lo extranjero equivalía a mirar hacia otro lado, a forjar la ilusión de una vida distinta, menos atravesada por la crudeza nacional. Como en la canción de Cyndi Lauper: *Girls just wanna have fun*, la juventud buscaba divertirse, sí, pero en medio de la tormenta, para distraer la angustia, para postergar el contacto con una realidad insoportable.



Esta novela que aparece no es solo una investigación criminal; explora, desde ya, una identidad moldeada en esa zona intermedia, a medio camino entre la pertenencia y el desarraigo, entre la apropiación de lo propio y la fascinación por lo ajeno, una evasión inconsciente de la realidad producto del miedo y la inseguridad. El caso de Ángela tiene múltiples dimensiones, se desdobra en varios horizontes; uno de ellos: la excusa para leer, en la piel de la ciudad, en la máscara de sus personajes, las huellas de una década que no se ha ido, porque estoy atorado en ella treinta años después; porque el país entero lo está. Entre la violencia y el consumo, la herida y la máscara que la oculta, se incuban las identidades de esta novela, del ejercicio investigativo: disidencias fragmentadas, modeladas en el filo de múltiples violencias latentes.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (2016). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. & Passeron, J.-C. (2003). *Los herederos*. Siglo XXI Ediciones.
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas*. Grijalbo.
- Carta de R.J. Cuervo para M. A. Caro. París, 5 de enero de 1884. *Epistolario de Rufino José Cuervo con Miguel Antonio Caro*. XIII. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978, pp. 110-111.
- Deas, M. (1993). Miguel Antonio Caro y amigos: Gramática y poder en Colombia, en *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.
- Hernández, O. (2023, 18 de febrero). La cultura del cambio y el cambio en la cultura. *La Silla Vacía*. <https://www.lasillavacia.com/red-de-expertos/red-social/la-cultura-del-cambio-y-el-cambio-en-la-cultura/>
- Powell, M. (Director). (1960). *Peeping Tom* [Film]. Michael Powell (Theatre).
- Silva, R. (2003). *Las culturas populares en Colombia durante la primera mitad del siglo XX*. Proyecto de Investigación, Departamento de Ciencias Sociales y Centro de Investigaciones, CIDSE de la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle y Fundación para la Investigación de la Ciencia y la Tecnología del Banco de la República.

III.
EL
NOIR



Tanto en las novelas negras como policiacas la figura del detective es clave. En su versión clásica, que inaugura Edgar Allan Poe con Auguste Dupin en *Los crímenes de la calle Morgue* (1841, 2020), el detective es racional, observador, dotado de una inteligencia superior que le permite desentrañar crímenes con métodos de alcance científico. Más adelante, con personajes como Sherlock Holmes (Sir Arthur Conan Doyle) y Hércules Poirot (Agatha Christie) se conserva la línea: investigadores privados que, desde la lógica deductiva, pretenden restaurar el orden que el crimen ha descompuesto. El detective es la iluminación, figura de quien lee el mundo como un texto cifrado y lo traduce en verdad, claridad y justicia. Representa el triunfo de la razón, lo cubre el manto de la ética y la bondad.



Con el surgimiento de la novela negra en Estados Unidos, particularmente en la década de 1930, el detective deja de representar el orden para convertirse en un testigo (a veces cómplice, siempre implicado) del desorden social. Sam Spade (*El halcón maltés*, 1930) de Dashiell Hammett (2025) o Philip Marlowe (*El sueño eterno*, 1939) de Raymond Chandler (2021) ya no buscan la verdad absoluta, sobreviven entre la corrupción, las mentiras y los dilemas morales que parecen irresolubles; se mueven en ciudades oscuras, marcadas por el crimen organizado, el poder político mafioso y una ética ambigua. El detective noir es una figura desgastada, cínica, pero no por eso indiferente, su búsqueda se convierte en una forma de resistencia solitaria ante un mundo irreparable.

La evolución del detective sigue la lógica de la transición entre el Neoclasicismo y el Romanticismo. En su forma "neoclásica", el detective es la razón hecha carne: ordena el caos del mundo, impone una lectura racional sobre el desconcierto y devuelve a la sociedad una imagen restaurada de sí misma; representa la confianza ilustrada en el método, en la observación objetiva, en la deducción como vía de acceso a la verdad. La figura del detective, entrado el siglo XX, se va contaminando con los rasgos del Romanticismo: aparecen la subjetividad, el escepticismo y la contradicción interna para construir a un personaje que está lleno de dudas. Se adentra en los márgenes de la ciudad y de su propia conciencia, es melancólico, solitario, ambiguo. Es más personaje que función, más corazón que razón, en últimas: más humano. Para el detective romántico la verdad, si acaso existe, no resuelve nada, no redime.



Este tránsito da cuenta de una transformación estética del género y una alteración ideológica más honda: la pérdida de fe en las instituciones, en el progreso, en la transparencia del lenguaje y en la justicia como destino. Tal como ocurrió entre Renacimiento y Barroco y entre Neoclasicismo y Romanticismo: la promesa de un falso progreso deja al sujeto sumido en el desencanto.

Después, el detective se inserta en el marco de la modernidad tardía y la contemporaneidad. Ya no se trata solo del sujeto dubitativo, atormentado, con sensibilidad romántica, sino de una figura que se mueve en un mundo donde el sentido se ha perdido. En la novela negra contemporánea, el detective es a menudo un personaje desencantado, irónico, cínico, pero sobre todo impotente. La búsqueda de la verdad se vuelve una excusa para reflexionar, jugando con la metaficción y el absurdo. Un ejemplo claro de esto es *Blanco nocturno* (2010), de Ricardo Piglia, donde el comisario Croce y Emilio Renzi investigan la muerte de Tony Durán, un puertorriqueño que ha aparecido muerto sin razón aparente en la pampa argentina de los años setenta. Lo que se propone Piglia, quizás con un estilo más sobrio que en otras novelas como *Respiración artificial*, pero con el mismo carácter enrevesado y complejo, es pensar la resolución del misterio a partir de la lógica, la intuición y la fragmentación, construyendo un laberinto que, contrario a la restitución del orden que se esperaría, resulta en la incapacidad del ser humano frente a una maquinaria estructural y su correspondiente falta de sentido. La búsqueda se vuelve una alegoría de la escritura y su fracaso epistemológico. Si el detective clásico del siglo XIX restituía el sentido en el mundo, y el de la novela negra de principios del siglo XX se hundía en su ambigüedad moral sin dejar de buscar una verdad, el del siglo XXI investiga el vacío, sabiendo que la verdad es inalcanzable, ilusoria o irrelevante.



Marina se convierte en detective cuando Ángela desaparece. No tiene un motivo concreto, acaso consciente, por el que embarcarse en su peripecia. Ángela se fue un viernes y no volvió. Marina no es su amiga, pero la observa, se reconoce en su vulnerabilidad y en el odio que recibe en clase. Es marginal, lo son ambas, a su manera. Por eso, cuando Ángela no vuelve, solo Marina se preocupa. Más que eso, toma acción y la busca.



En la novela negra clásica, el detective no se obliga a investigar, lo contratan, le pagan por su trabajo y puede o no involucrarse emocionalmente con los casos; sin embargo, la indagación, que parte de forma aficionada y desde la implicación del protagonista con su caso, no es, además de casual, usual. Pienso en Daniel Quinn, protagonista de *Ciudad de cristal* (2014), de Paul Auster, quien, además de escritor de la novela, es un personaje que escribe y otro que es detective dentro de su propia historia.

En la novela, Daniel Quinn, un autor de novela policiaca, acaba convirtiéndose en detective por una oportunidad azarosa. Y aunque para él su caso se convierte en parte fundamental de su vida, en realidad lo importante es él. La decisión kafkiana de tornarse en habitante de calle sitúa al protagonista, a su identidad, su psique, en el centro de la obra, por encima, incluso, del caso que investiga. El lector, no tanto embelesado por el misterio de la familia Stillman como por la confusión lingüística (de los autores, los Paul Auster, los Stillman, los Quijotes; de las palabras y sus significados,

de no llamarse seriamente; de la cartografía cifrada y los juegos sintácticos), vuelve su atención al protagonista: Daniel Quinn, porque lo que se lee roza la inverosimilitud. El detective está incapacitado para leer correctamente las claves; atorado en un laberinto irresoluble, está atrapado en el caso. La investigación, entonces, no es un medio para restaurar el orden, porque la justicia ya ha pasado a un segundo plano; ahora expresa la pérdida de sentido, el desgaste y el extrañamiento. Se persigue el registro de una deriva, el seguimiento de pistas que no conducen a una conclusión, sino que, como al final de la novela, abren más preguntas.



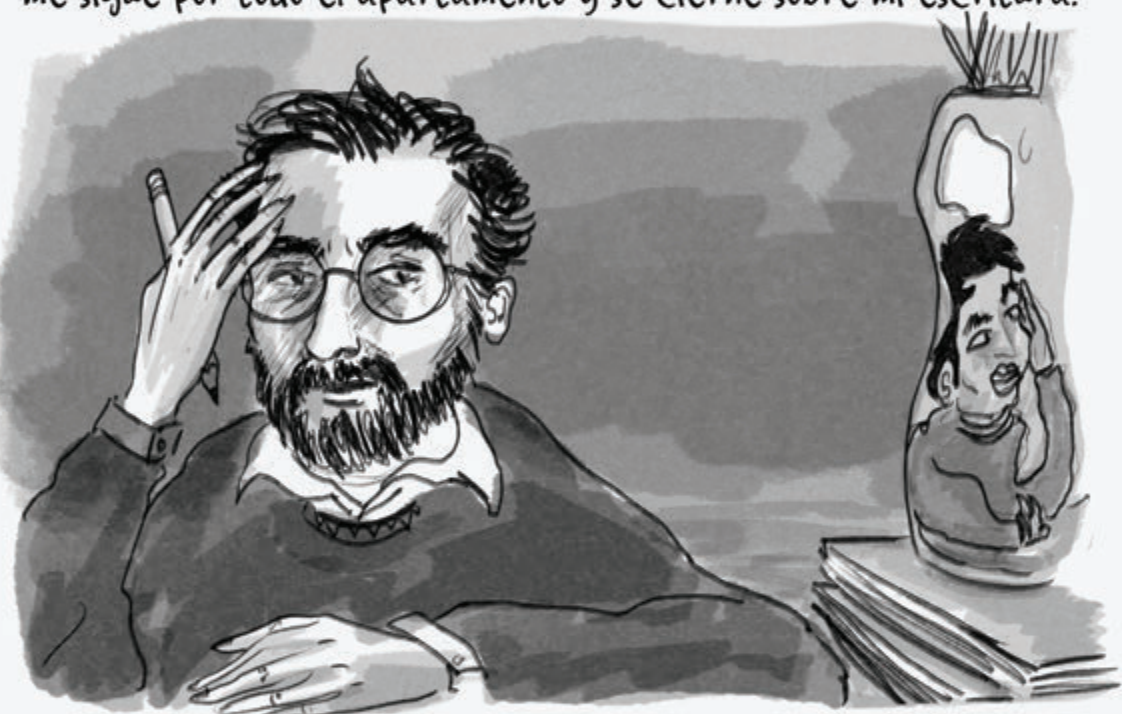
Esta condición, de algún modo, también está presente en Marina. Su búsqueda, si bien no está del todo atravesada por el lenguaje, lo literario y lo autorreferencial, porque su lugar es más concreto, marcado por el entorno escolar, la violencia cotidiana y la exclusión, no está mediada por una profesión ni por una voluntad de investigación clara, sino por una forma de inquietud que mezcla cosas como la empatía, la sospecha y una pulsión vital determinante. Más que una detective tradicional, Marina reacciona ante la ausencia y se involucra de manera personal. Su investigación no apunta a restaurar un orden porque lo que quiere, en el fondo, es comprender; se trata de una búsqueda donde el proceso importa tanto como, o incluso más que, el resultado, porque el trayecto, la clave de esta novela, como de la novela negra del siglo XXI, está en el protagonista, su humanidad y lo que descubre en la indaga-

ción. Ahora, ¿qué es lo que descubre? Más adelante se resuelve. Confío, como Paul Auster con Daniel Quinn, y Daniel Quinn a su vez con los Stillman y su investigación; o como Clarice Lispector con Rodrigo S.M., y a su vez Rodrigo con Macabéa, en que el contenido irá encontrando su forma; cada qué tiene su cómo. El pensamiento ocurre en la escritura, la escritura en el pensamiento también. Sigo esa idea: la referencia a *La hora de la estrella* (2021) no es gratuita. Escrita y publicada en 1977, propone un narrador-autor, como yo, que habla sobre una novela que escribe y su protagonista, Macabéa, que es como Marina. Clarice hace metaliteratura, la invención de una novela para hablar de otra, dos obras literarias resguardadas en un solo texto cuya forma y fondo es la palabra, o mejor dicho, su exploración. La metaliteratura tiene una sintaxis propia, desdobra la palabra en varios horizontes, porque ese es su tema.



Macabéa es una mujer muy especial, cosa irónica porque bien dice Rodrigo, su creador, él es el único que la ama. Yo no creo eso, y sé que Clarice tampoco. Macabéa, pobre, fea, insípida, ignorante, también tiene su hora para ser estrella. Estrella de su propia muerte, que persigue afanosamente por el deseo de ser amada. Macabéa nació en Clarice, en Rodrigo, para ser amada en su tragedia. Hablando de esto último, digo, incluso a propósito de las intuiciones, que su historia es trágica porque Macabéa contiene el mundo, una acción humana, en palabras de Aristóteles y su *Poética*, que produce goce estético a través de la compasión y el

temor. Compadezco a Macabéa, temo su reflejo en el espejo. Marina es Macabéa, yo soy Rodrigo. Ambos somos una excusa para producir pensamiento. Arriba: Clarice y no sé quién más. Vuelvo a la estrella y me pregunto cómo es que una novela tan corta contiene tantas ideas, tanto mundo, en tan pocas palabras, y resuelvo que el asunto está en Clarice y en el talento. Me pregunto si lo tengo, si esta empresa tiene algún sentido, y caigo apenas en que el Aleph se expande, ahora tiene el tamaño de un balón de basquetbol. Habrá dejado de serlo entonces. Centellea con mayor intensidad, pero eso no es lo importante: ya no hay Marina, ni máscara, ni Bogotá; en su lugar surgió un ojo, una pupila aguda, que me sigue por todo el apartamento y se cierne sobre mi escritura.



Sé que me vigila, a mí y a mis papeles, a Marina y a esta investigación. Se cuela la ficción en la realidad. Pienso en mis estudiantes, en que les digo que la ficción, en algún punto de la escritura, deja de serlo un poco. El escritor escribe hasta el cansancio, se agota, y es entonces cuando los personajes, generalmente los protagonistas, adquieren vida propia y someten al autor y su cuerpo, sus palabras, para señalar caminos. ¿El ojo es punitivo? Depende de la novela. Este está angustiado, pero es fuerte y, desde luego, espera de mí, de estas versiones dobles que son tantas personas y solo yo al mismo tiempo. El camino es claro, todo se reduce a la palabra.

Bogotá, 1994, Marina Martínez, una joven de dieciséis, estudiante de último año de bachiller, se embarca en la búsqueda de Ángela, una compañera del salón. Marina persigue su rastro porque se reconoce en ella, en el maltrato que sufren ambas a manos de sus compañeros; en el rechazo sistemático porque no son parte, son las otras, las extrañas, que son eso en la medida en que, quienes las llaman de esa forma, tal como con la cultura popular, ya tienen un bando y lo remarcan con la diferencia. Son extrañas porque son minoría, están segregadas, pero Sara Ahmed también dice que los extraños, justamente por su condición de rechazo, son apenas percibidos, están en los bordes, acechando en las sombras, como desdibujados del mundo (Ahmed, 2020), lo que implica que entre extraños nos reconocemos, que la frontera es nuestro lugar, que el pensamiento ciego es donde transitan nuestras ideas, las de Marina y Ángela, Macabéa y Rodrigo, Daniel, Clarice y Paul, y las mías, por supuesto. Marina es capaz de observar a Ángela y Ángela la ve de vuelta porque comparten la rareza, la exclusión las ha unido, a pesar de que sus razones, contextos y universos son distintos. Marina es Martínez, hija de una familia clase media capitalina, su único pecado es tener el rostro parcialmente desfigurado. Ángela no tiene apellido, es solo ella, y firma con ambas a en mayúscula: Ángela. Es una ella, quiere serlo, porque ha nacido él por accidente. Ambas son accidentadas, separadas de la masa en ese mismo orden, víctimas.



Si ya se dijo que el detective (Marina) y el misterio (Ángela) son claves en la novela negra, es pertinente también pensar en la figura del criminal. En la novela policiaca clásica, el criminal es el error lógico, la anomalía que interrumpe el orden social, pero que puede ser explicado y neutralizado a través del razonamiento. Es, en esencia, un enigma por resolver, más que un sujeto complejo. En *El asesinato de Roger Ackroyd* (Agatha Christie, 1926) o *Estudio en escarlata* (Arthur Conan Doyle, 1887), el criminal es quien ha cometido una falta, pero su psicología no es el centro del relato, lo que importa es el "cómo" y el "quién" más que el "por qué". Su figura está subordinada al juego lógico que permite el lucimiento del detective.



En cambio, en la novela negra, el criminal deja de ser una pieza aislada para convertirse en parte del sistema, su consecuencia. El crimen es el síntoma visible de una estructura profundamente corrupta y, por lo tanto, no se puede corregir. A veces el criminal ni siquiera es una persona concreta, sino una red de intereses, un poder difuso. En *El largo adiós* (Raymond Chandler, 1953, 1984), por ejemplo, el crimen da cuenta de las fisuras de la sociedad, donde el mal es una condición estructural. La figura de Terry Lennox, sobre la que volveremos más adelante, es la de un sujeto producido por un entramado de violencia económica e institucional que lo obliga a mentir, huir y, si nos gustan los eufemismos, reinventarse; no es un criminal excepcional. La investigación de Marlowe, el detective, no restituye el orden ni hace justicia, más bien propone que el mal reside en el sistema, que protege el poder y sacrifica la debilidad.

Esto afecta también la relación del lector con el culpable. En lugar de condenarlo, podemos comprenderlo, acompañarlo, empatizar. Su humanidad aparece atravesada por la desesperación, la injusticia, el deseo de redención o el fracaso. En ciertos casos, el criminal y el detective se confunden: el uno podría haber sido el otro, y viceversa. Esa ambigüedad moral, impropia del policial clásico, es una marca definitoria del noir. La figura del criminal es como una grieta institucional, desde donde se pueden observar, si nos acercamos lo suficiente, los fallos internos del sistema. En esta novela el crimen también es particular, tiene un contexto y atiene a unas formas de vida. No se trata tanto de una transgresión individual como de un síntoma de un entorno social marcado por la desigualdad, la exclusión y la violencia estructural.



La Bogotá de los años noventa era una ciudad atravesada por múltiples formas de criminalidad: desde el sicariato urbano hasta las redes de microtráfico, pasando por la corrupción policial, la violencia de género y el silenciamiento sistemático de cuerpos disidentes. Según registros oficiales, las necropsias por muertes violentas se duplicaron entre 1985 (12.899) y 1990 (24.267), señal clara de una escalada de muertes relacionadas con la criminalidad urbana (Becerra, 2009, p. 41). Además, los crímenes políticos marcaron profundamente el paisaje simbólico de la ciudad, como los asesinatos del candidato Luis Carlos Galán en 1989 y de Bernardo Jaramillo Ossa en 1990, actos que evidenciaron los lazos entre estructuras armadas, narcotráfico y sectores poderosos. A esto se suma el reacomodo de las lógicas del poder tras la Constitución de 1991 y el aumento de la migración del campo a la ciudad,

que transformó las dinámicas barriales y agudizó los conflictos sociales. En este contexto surgió también la violencia selectiva conocida como "limpieza social": un eufemismo para referirse al asesinato sistemático de personas consideradas indeseables (prostitutas, habitantes de calle, jóvenes pobres o cuerpos disidentes) perpetrado por grupos paramilitares, escuadrones de la muerte o agentes estatales. Entre 1988 y 2013, se documentaron cerca de 4.928 víctimas de esta modalidad violenta en Colombia, con 346 homicidios solo en Bogotá, de los cuales un 28 % ocurrieron en la localidad de Ciudad Bolívar (Arenas, 2016).



El crimen, como en las novelas negras, no es un hecho aislado, sino la expresión de la desigualdad, apenas una materialización de las múltiples formas de exclusión que actúan día a día con impunidad. La investigación, por tanto, exige, además de desentrañar los hechos de la novela, identificar las condiciones que los posibilitan, como la precariedad, la invisibilidad o el desprecio, y reconocer cómo la desaparición, la muerte, de ciertas personas no produce igual reacción que otras. Marina, buscando a Ángela, no solo persigue el rastro de un ser humano, de una mujer trans, sino que desafía el silencio que la rodea, a ella y los demás cuerpos marginados. El cuerpo criminal de la novela se alimenta de esta violencia, reconoce en su acción la posibilidad de ser, pero está desdibujado. Vuelvo a la esfera y está el ojo iluminándolo todo, la luz que irradia se cuela por los poros de las hojas, parece dibujar figuras, letras, signos, que, leídos correctamente, deberían responderlo todo, pero

no es el momento todavía. Vuelvo a la luz, recordando a Giorgio Agamben y algún texto sobre la tiniebla, las luces dentro de las sombras, lo contemporáneo y la figura de un monstruo bifurcado que, con el cuerpo hacia adelante, observa el pasado, muy al estilo del *Angelus Novus* de Paul Klee y Walter Benjamin, figura sobre la que quizás vuelva más tarde, pues tampoco es su momento todavía. Me tiembla el cuerpo, creo que me acerco a la respuesta: ya hay una idea de novela, una protagonista detective, un misterio, el cuerpo criminal y el contexto espacio-tiempo; me falta la máscara, su figura, en tanto dispositivo narrativo, gráfico y simbólico, para articularlo todo, una reflexión crítica sobre la identidad, la violencia y el deseo.



Agamben habla de ver la luz dentro de la oscuridad para reconocer el rastro del pasado en el presente, yo creo, de forma más literal, torpemente, que el asunto está aquí y ahora, en observar la luz de la esfera. El ojo que me mira, si lo observo con suficiente atención, es más que un ojo. El párpado es humano, pero un borde lo rodea todo, un marco de caucho, flácido, de un color opaco pero nada elegante, más bien barato. El ojo que me observa no es solo un ojo, está disfrazado, tiene un antifaz encima. El ojo que contiene todo es el de la cosa, él, ella, que se ha puesto la máscara para matar.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (26 de marzo de 2020). *Haciendo extraños*. Cajanegra Editora. Recuperado el 22 de agosto de 2025 de <https://cajanegraeditora.com.ar/haciendo-extranos-por-sara-ahmed/>
- Arenas, N. (19 de abril de 2016). *El exterminio social, el crimen del que nadie habla*. La silla vacía. Recuperado el 28 de agosto de 2025 de <https://web.archive.org/web/20160726000005/https://www.lasillavacia.com/historia/el-exterminio-social-el-crimen-del-que-nadie-habla-55508>
- Auster, P. (2014). *Ciudad de cristal*. Booket.
- Becerra, A. J. (2009). Una radiografía de la violencia en Bogotá en los años ochenta y noventa. *Ciudad Paz-ando*, 2(1), 37-48.
- Chandler, R. (2021). *El sueño eterno*. Madrid Editorial Debate.
- Chandler, R. (1984). *El largo adiós*. Editorial Oveja Negra.
- Hammett, D. (2025). *El halcón maltés*. Century Carroggio.
- Lispector, C. (2021). *Novelas III: Agua viva, La hora de la estrella, Soplo de vida*. Fondo de Cultura Económica.
- Poe, E. A. (2020). *Los crímenes de la calle Morgue*. Fondo de Cultura Económica.

IV.



LA MÁSCARA

De piedra caliza, ojos huecos y en cada extremo dos hoyos para enhebrar una cuerda, la máscara más antigua conocida data del 7000 a.e.c., en el Neolítico. Su finalidad no es clara, pero podemos especular: si el lenguaje, como dice Noam Chomsky (2010), se originó hace más o menos cien mil años, y la escritura apareció sobre el 3600 a.e.c. (Schmandt-Besserat, 1996), esta máscara (o serie, porque parecen ser varias), como cualquier otra obra artística de la Prehistoria, suple una función ritual. Arnold Hauser, en *La Historia Social de la Literatura y el Arte* (1969), considerada una obra canónica para estudiar la historia del arte, ya planteaba que la producción artística en este periodo estaba ligada a la magia y al rito, y no podía entenderse como creación estética autónoma. La obra era instrumento de supervivencia simbólica: servía para propiciar la caza, asegurar la fertilidad o alejar la muerte. En ese sentido, estas máscaras neolíticas primigenias, más que un objeto decorativo, podrían considerarse puentes de mediación con lo invisible, una especie de rostro superpuesto para negociar con fuerzas ajenas. Si bien se trata de una propuesta que puede parecer simplista, reconoce y pretende ser leída en su contexto, así que ya tenemos un punto de partida: la primera función de la máscara es ritual.



Para Claude Lévi-Strauss, antropólogo francés, las máscaras no podían entenderse como piezas aisladas ni como objetos estéticos autosuficientes. En *La vía de las máscaras* (1979, 2021), un conjunto de reflexiones sobre algunas máscaras indígenas de América del Norte, propone que el sentido de las máscaras se desplegaba

únicamente cuando se las situaba en relación con otras máscaras y con los mitos que les daban lugar. Es decir, la máscara no existe sola porque forma parte de un sistema de transformaciones en el que cada una responde, se opone o dialoga con las demás. Las máscaras dan cuenta de unos mitos y unos ritos, sirven para explicar el mundo, pero también para construirlo, enriquecen las tradiciones de los pueblos, les dan sentido.

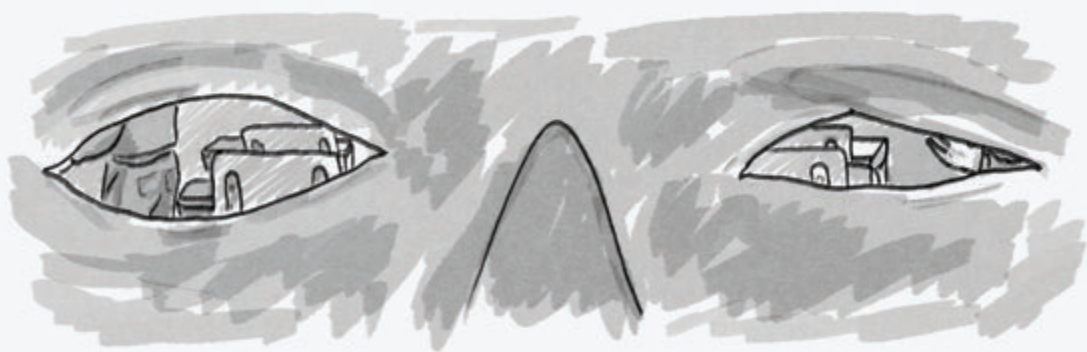


El conjunto de máscaras que trabaja Lévi-Strauss es dinámico porque sus relaciones estéticas, narrativas y míticas son similares: cada mythos es, en realidad, la variación de otro. El análisis que realiza, en ese sentido, parte de una lectura estructural saussuriana: reconoce que detrás de cada forma plástica hay un sistema de signos y códigos, para este caso ambivalencias (vida/muerte, naturaleza/cultura, visibilidad/invisibilidad) que da sentido a la experiencia colectiva. En el libro estudia las máscaras kwakiutl y tsimshian en la costa noroeste de América. Lo que parece una diferencia meramente estética (ojos redondos versus ojos almendrados, narices prominentes versus narices chatas), dice Lévi-Strauss, demuestra un conjunto de oposiciones simbólicas. Cada variación plástica remite a un mythos originario, y esos mythos, a su vez, transforman y explican (el mundo y sus cosas, lo inexplicable) a los otros. La máscara se entiende, de este modo, como el performance de unas narrativas sociales.

Ya no se trata únicamente de la función ritual de la máscara, como en el Neolítico, sino de su papel dentro de un sistema cultural de diferencias. Lévi-Strauss demuestra que, además de comunicar un mensaje concreto, las máscaras abren un espacio, un lugar liminal, donde la transformación es posible, asunto de vital importancia para esta reflexión sobre la máscara, la novela y la función de la primera en la segunda.

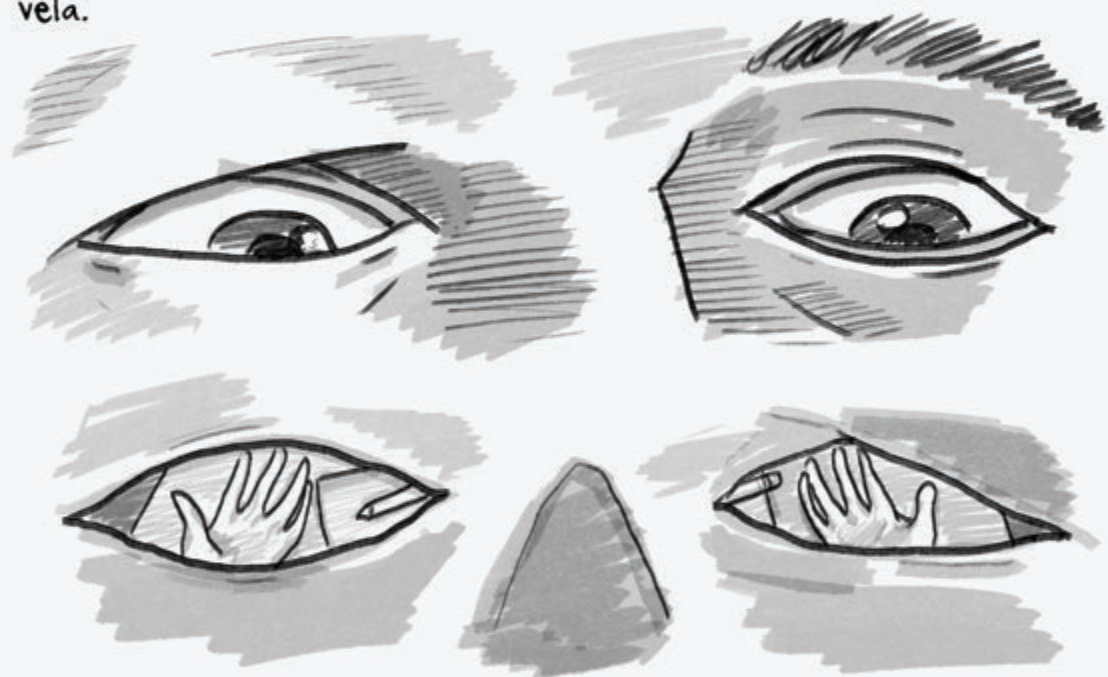


Donald Pollock, en *Masks and the Semiotics of Identity* (1995), se pregunta por la máscara desde el campo semiótico. Mientras Lévi-Strauss la entiende como parte de un sistema de oposiciones y variaciones míticas, Pollock se pregunta cómo la máscara produce efectos en la identidad. La idea de la máscara no solo remite a un mito colectivo, porque, dice Pollock, entre sus funciones está la de dramatizar la identidad singular y social del individuo que la porta.



Para Pollock, la eficacia de la máscara depende de su capacidad de parecerse y, al mismo tiempo, de señalar lo que no es obvio. "Las máscaras, como argumentaré en estos contextos culturales específicos, son icónicas en la medida en que se asemejan y también son indexicales, en la medida en que recurren a dimensiones o extensiones de sus objetos para señalar su representación" (Pollock, 1995,

p. 582). La máscara es, de esa manera, una figura doble porque reproduce un rostro posible (ícono), pero además apunta hacia una identidad que está más allá, que no se reduce a su imagen, sino que se extiende (índice). Entonces la reflexión de Pollock propone un matiz fundamental a la discusión: la máscara, además de funcionar como mediadora en sistemas míticos colectivos, pone en juego, demuestra, la fragilidad de la identidad, su carácter performativo y su exposición inevitable. Si ya teníamos con Lévi-Strauss variaciones de relatos sociales, con Pollock las máscaras son signos que construyen y transforman la identidad. Yo creo que esa identidad que se transforma es individual y colectiva, y que el lugar que se construye en su uso, ese espacio ritual, liminal, es el asunto de esta novela.



Lo digo en voz alta y tiembla un poco el apartamento. Observo la esfera. El ojo, que no deja de perseguirme, ahora está un poco fracturado. Le ha crecido una grieta, y si miro con cuidado, no es una sola, son varias; no reparé en ellas antes porque son muy pequeñas, no sé desde cuándo disuelven sus cosas en las mías, las mías en las suyas. Todavía no logro explicarlo, pero el mareo de la conclusión es certero, y las rendijas que se abren en la luz, también. Las máscaras están afectadas por lo que significan: se ven como lo que representan, se parecen a lo que evocan y, a la vez, señalan una transformación de la identidad. Tiembla de nuevo, sé que me acerco.

Imagino al dueño de ese ojo, que controla celosamente esta escritura, y se me ocurre que la idea del asesino enmascarado no es nueva. Ninguna idea lo es y quiero detenerme en este aspecto porque me parece importante. Ya lo dice Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* (1968, 2002): lo nuevo no surge de la nada, sino de la repetición y la variación, pensar es siempre repetir con diferencia. Las imágenes del Aleph, el ojo enmascarado y la escena de Marina siendo perseguida en la carrera séptima son modulaciones de formas que la cultura ya ha producido, que se mantienen y reaparecen con otra impronta, otras máscaras. Toda novela, por lo tanto esta también, es resultado de ese acervo cultural; y la investigación, que desemboca en una obra, es el recogimiento que da cuenta de él.



La idea del asesino enmascarado, la relación entre la máscara y la violencia, por ejemplo, es antigua. El verdugo, figura central en la Europa medieval y moderna, es quizá uno de los ejemplos más notorios. Aunque no siempre usaba un antifaz en la realidad, la iconografía lo fijó con el rostro cubierto: una capucha negra que lo despersonalizaba y lo convertía en ejecutor anónimo de la pena de muerte. El verdugo no debía tener identidad propia, pues personificaba el poder soberano. Michel Foucault, en *Vigilar y castigar*, señala que el suplicio:

se lleva a cabo con todo un ceremonial de triunfo; pero incluye también, como núcleo dramático de su desarrollo monótono, una escena de afrontamiento: es la acción inmediata y directa del verdugo sobre el cuerpo del "paciente". (...) El verdugo no es simplemente aquel que aplica la ley, sino el que despliega la fuerza; es el agente de una violencia que se aplica, para dominarla, a la violencia del crimen. De ese crimen, el verdugo es materialmente, físicamente, el adversario. Adversario a veces compasivo y a veces encarnizado. (Foucault, 1976, p. 49)



El suplicio público era un teatro del poder, un carnaval, donde la ejecución mostraba la fuerza del hombre que blandía el hacha, pero siempre en representación del poder del soberano. La máscara, o la capucha en este caso, son una analogía, signo de esa despersonalización: ocultar al individuo para convertirlo en mera función punitiva. Pienso también, en ese sentido, en los uniformes de policía o del ejército, o de los oficiales carcelarios, o de los médicos y enfermeros. La repetición de estos atuendos institucionales cumple un papel similar, el de neutralizar al sujeto para hacerlo brazo de una autoridad mayor. La bata blanca, el uniforme azul o el camuflado militar son variaciones contemporáneas del mismo proceso simbólico, del ocultamiento del rostro singular y su eventual reemplazo por la máscara de la función. En todos los casos, lo que aparece no es el sujeto sino su rol, la institución a la que pertenece y que él alimenta con su labor. Ya decía Pollock en su reflexión sobre las máscaras que debíamos entenderlas "como solo uno (objeto) de una variedad de sistemas semióticos que están relacionados por su uso convencional en disfrazar, transformar o mostrar la identidad" (Pollock, p. 581). En el verdugo, en el soldado, en el médico o en el policía, la máscara, sea capucha, uniforme o bata, es el medio para borrar la identidad individual e intensificar la del poder que se representa.

En la cultura moderna, esta asociación se traslada al imaginario del asesino enmascarado. El criminal que oculta su rostro busca evitar el reconocimiento y multiplicar el miedo. El antifaz del vándalo en el siglo XIX, los capirotes del Ku Klux Klan en Estados Unidos durante el XX y los pasamontañas de grupos terroristas en el XXI, muestran cómo la violencia colectiva se potencia con el ocultamiento. El anonimato garantiza impunidad y, al mismo tiempo, otorga a la figura del asesino un aura espectral. La máscara se ha convertido en un dispositivo estético que ayuda a dramatizar la amenaza porque lo que se esconde (las intenciones) es tan inquietante como lo que se muestra (su poder icónico e indexical). David Napier en *Masks, Transformation, and Paradox* (1986) sugiere que la máscara es eficaz porque transforma el rostro en signo de algo más, no persona ni cosa, sino una figura liminal que, en este caso, condensa el terror.



Pienso en el criminal de la novela, en su cabeza de Drácula flotante, y se me ha ocurrido, con esta idea de lo individual y lo colectivo, que ya no se trata de un solo asesino, sino de varios. En la primera entrega de la saga de slasher *Scream*, estrenada en 1996, se observa un poco todo lo que hasta el momento se ha mencionado: Sidney Prescott, una joven de diecisiete años, se enfrenta al acoso de una figura enmascarada (el crimen) que comienza a matar personas de su círculo social (el misterio). Se descubre, finalizando la película, que el asesino no es una sola persona, sino dos (Billy Loomis y Stu Macher). Más allá de lo innovadora que resultaba la resolución de la película y lo mucho que gustó al público por ese motivo

(entre muchos otros, sobre los que quizás valga la pena regresar más adelante), vemos cómo la máscara disuelve las identidades individuales de los asesinos para producir una sola figura amenazante. Billy y Stu son dos cuerpos, dos individuos distintos, pero la máscara los funde en un mismo rostro espectral, Ghostface. La máscara sustituye su individualidad y los convierte en ejecutores anónimos de una violencia que los sobrepasa. Como en el caso del verdugo medieval, el gesto de cubrirse el rostro los despersonaliza, ya no son individuos, sino función (en este caso colectiva). Ghostface es una máscara que puede habitar cualquiera, un "medio" que asegura la continuidad del crimen más allá de la identidad individual que la porte. Parafraseando a Foucault en *Vigilar y castigar*: el verdugo no mata en nombre propio, sino como brazo del príncipe.



Ese desdoblamiento permite pensar, en otro nivel, el funcionamiento del poder soberano: es posible identificar, también al final de la película, una jerarquía entre los asesinos. Stu está sometido a Billy, hay un acto de obediencia implícito entre un sujeto y otro, lo que los convierte, en cierto sentido, como una mezcla entre el Estado y su fuerza, el príncipe y el verdugo; las pasiones de uno de los dos son más fuertes y arrastran al otro. Pero podemos dar un giro de tuerca adicional: el enmascaramiento de los dos implica un gesto de subordinación de ambos hacia la máscara, que la convierte, de esa forma, en el monarca, el príncipe que da la orden, el vehículo ideológico que, llegado el momento, los ha supeditado a ambos, verdugos, a representar su poder. La máscara, valor colectivo, desde esta lectura, es la que da la orden, los vuelve intercambiables, repetibles, parte de un orden mayor. Propongo que la más-

cara es el elemento clave, incluso más fuerte que los personajes y sus propósitos, por su carácter ideológico y su poder icónico e indexical. La máscara, cuando ya se ha consolidado, no necesita de nada ni de nadie para ser, ya es. Esa potencia creadora, fuerza narrativa, es lo que me interesa explorar en la novela. Me pregunto:

¿cómo lograr que la figura de la máscara, en tanto dispositivo narrativo, gráfico y simbólico, articule una reflexión crítica sobre la identidad, la violencia y el deseo con una novela gráfica negra ambientada en la Bogotá de los años noventa?



La máscara dramatiza unas tensiones constitutivas de esta novela: entre lo individual y lo colectivo, el secreto y la exposición, lo humano y lo inhumano, la bondad y la maldad, lo normativo y lo disidente, el yo y el otro. Ahí cabe lo literario, puede ser que lo que persiga Marina, lo mismo que la persigue a ella, esté en ese punto medio, y debo averiguar cómo, cuál, por qué.

Surge un nuevo pensamiento: ¿cuántas máscaras hay en la novela? Identifico, hasta ahora, una: Drácula, el crimen, que puede, según las cosas, ser varias personas a la vez; pero puede ser, también, que haya más máscaras. Estamos ante el surgimiento de una obra, habitar la creación, sin método, implica el caos y la espontaneidad. A la máscara la pienso, según se ha dicho hasta ahora y a propósito de la opinión de Pollock (1995), como un objeto, sí, pero también como un sistema semiótico de identidad. Como un objeto, retomo, existe hasta el momento una máscara, la de Drácula; pero como sistema semiótico, seguramente estamos ante muchas más.



Una: la máscara material, visible, tangible, aquella que se posa en el rostro y transforma la apariencia. Está la máscara de Drácula que porta el crimen, pero también el maquillaje, la ropa juvenil de Ángela y Marina, el disfraz, que permiten a los personajes interpretar otras posibilidades de ser. Cargan con la potencia de hacer aparecer a alguien distinto, de abrir un intersticio entre el yo íntimo y la persona social que se exhibe, aunque lo hacen desde lugares y con razones distintas.



Otra: la máscara social, presente en el acto comunicativo. Marina y Ángela cargan con un rostro que se convierte en signo de exclusión y de vergüenza: la primera, por su leve desfiguración; la segunda, por no ser reconocida como mujer biológica. Pareciera que esta máscara social es la causa de la máscara material, pues al final las dos persiguen, a su manera, encontrarse en su expresión identitaria, de género, para reafirmarse y validar su lugar en el mundo. También la adolescencia en los noventa se enmascara con estilos importados, códigos de pandillas y tribus urbanas, música y ropa estereotípica, un modo colectivo de identificarse en grupo, con algo, aunque en el fondo sean todos diferentes. Los jóvenes en los noventa usaron la máscara como forma de afirmación y defensa. En ciudades como Bogotá, Medellín o Cali, los códigos de vestimenta y pertenencia se definían por tribus y contextos sub-culturales: el pelo largo y las chaquetas de cuero de los metaleros; las gorras planas, cadenas y pantalones anchos de los raperos; los abrigos oscuros y el maquillaje de los góticos; los jeans rotos y las botas militares de los punks. Las camisetas estampadas con logos de Nirvana, Metallica, The Cure, entre muchas otras bandas; las mochilas tejidas con parches o el uso de piercings, las pintadas de grafitis en las paredes, eran signos visibles, materiales, de identidad. También existían los códigos de las pandillas: apodos, tatuajes, colores o prendas específicas que delimitaban el territorio y marcaban las zonas. Siguiendo a Pollock, en medio de la violencia política y urbana, estas estéticas extranjeras, gringas, europeas, mexicanas, se mezclaron con lo local para producir una máscara colectiva, una forma de estar en el mundo y de resistir la homogeneización o el miedo.

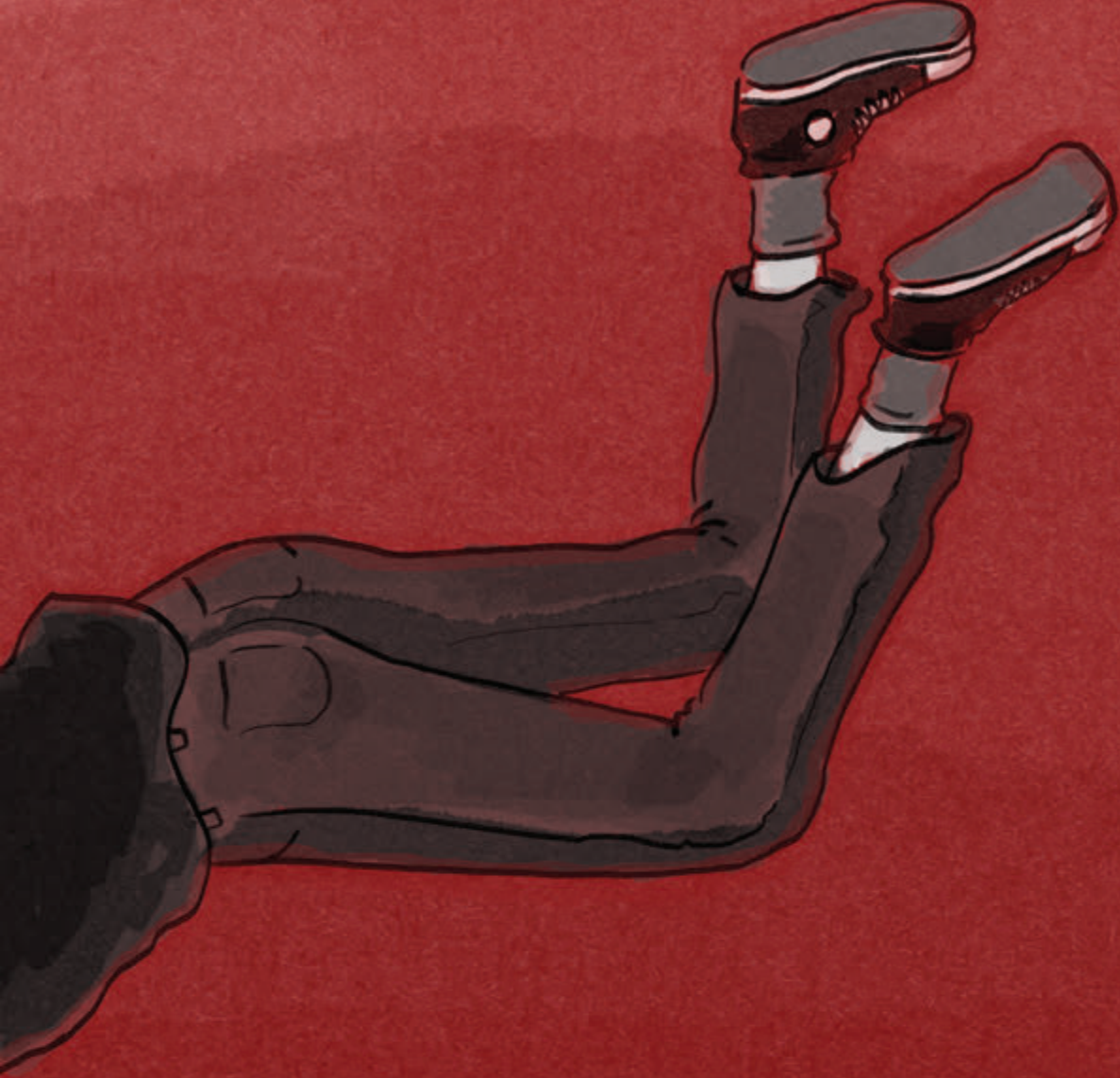
Pienso estas múltiples máscaras materiales, sociales, de género y narrativas porque, más que un catálogo, en conjunto permiten asumir a la novela como una fábrica de máscaras, un espacio donde la identidad no está en la superficie, ni es una sola, sino que se ensaya, se encubre y se transforma.

Finalmente: las máscaras narrativas, que portan el concepto de novela. El género negro, con sus convenciones, es la máscara de la realidad bogotana: la cubre con un halo misterioso y la dota de códigos que esperan ser interpretados. Ese marco literario estereotípico aglutina los gestos y las formas de ver que tiene una ciudad. La novela negra sería una máscara capaz de nombrar y

procesar los fenómenos del cuerpo vigilado y perseguido, la segregación y los discursos de odio. Pensar estas múltiples máscaras permite comprender que toda novela es una maquinaria de enmascaramiento, un espacio donde la identidad se diluye en otros (voces, personajes, géneros), que contaminan a la ficción con realidad, a realidad con ficción, escondiéndose una detrás de la otra.

En el noir, la máscara no aparece necesariamente solo como un objeto físico (prósopon, maquillaje, uniforme, etc.), pues su función simbólica ya está presente en el género a través del ocultamiento de la identidad.





El criminal que se enmascara y oculta su verdad (identitaria, intencional, histórica) tras la máscara-objeto tangible, produce una transformación en la trama, pues toda identidad oculta es el motor del misterio en la novela negra. El uso de una máscara, que ya provee esta condición de ocultamiento per se, también propicia otras formas, condiciones y acercamientos a la obra, transformando su uso en una estrategia narrativa porque el goce estético de la máscara, por su condición icónica e indexical, y por su poder simbólico, es distinto. Debo, ahora, trazar "la vía de las máscaras" en el noir para entender su relación con la esfera y esta novela.

Referencias bibliográficas

- Chandler, R. (1984). *El largo adiós*. Editorial Oveja Negra.
- Chomsky, N. (2010). Some simple evo devo theses: How true might they be for language. *The evolution of human language*, 45-62.
- Craven, W. (Director). (1996). *Scream*. (Película). Woods Entertainment and Dimension Films.
- Deleuze, G., Delpy, M. S., & Beccacece, H. (2002). *Diferencia y repetición*.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Hammett, D. (2025). *El halcón maltés*. Century Carroggio.
- Hauser, A. (1969). *Historia social de la literatura y el arte* (Vol. 3). Madrid: Guadarrama.
- Lévi-Strauss, C. (2021). *La vía de las máscaras*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Napier, A. D. (1986). *Masks, transformation, and paradox*. University of California Press.
- Pollock, D. (1995). Masks and the semiotics of identity. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 581-597.
- Schmandt-Besserat, D. (1996). *How writing came about*. University of Texas Press. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/787545578/La-Genesis-de-La-Escritura-Denise-Schmandt-Besserat-ESTO-ES-HISTORIA>

V. LA NOVELA NEGRA



El noir es el marco contextual de esta novela. La máscara de Drácula que persigue a Marina en la carrera séptima es un personaje, por ahora desconocido, pero también un agente simbólico que organiza y estructura la obra. Vale la pena, con esos hallazgos, preguntarse por la novela negra y su relación con la máscara: ¿existe tal cosa? Retomo las tres máscaras de hace un momento: 1. la máscara objeto, 2. la máscara símbolo y 3. la máscara literaria. De las tres, avanzo con las dos primeras porque creo que la tercera es todavía un misterio.

Para referirse a la primera, máscara objeto, hay que hablar inevitablemente de la segunda, máscara símbolo, entonces me regreso a los orígenes de la novela negra. Si bien el noir, como ya se mencionó antes, surge de la novela policiaca inglesa, podemos derivar y tomar distancia en otros escenarios, como los Estados Unidos norteamericanos en los años 20 (de Parga, 1987), cuando surgió *The Black Mask*, la revista Pulp que acogió los primeros relatos de autores destacados del noir como Dashiell Hammett, Raymond Chandler y Carroll John Daly. Con sus publicaciones dio forma al llamado *hard-boiled* y sus estereotipos: detectives cínicos, la *femme-fatale*, instituciones corruptas, calles sucias y peligrosas; pero también produjo (en) la idea del escritor que oculta su identidad a través de seudónimos (Athans, 2021).



(Algunas ediciones reales de la revista: 1922, 1923 y 1925 de derecha a izquierda).

Un caso paradigmático es el de Maxwell Grant, un seudónimo creado por Walter B. Gibson en solicitud de la editorial neoyorquina Street & Smith para publicar *The Shadow*, un thriller seriado. El conjunto de relatos, que nació en la radio y migró a la imprenta gracias a su popularidad, tuvo a cinco escritores trabajando en un lapso de treinta y seis años (1931-1967) bajo el mismo nombre: Theodore Tinsley, Lester Dent, Bruce Elliot, Dennis Lynds y el ya nombrado Walter B. Gibson (*The Shadow in pulps: History*, s.f.). Cinco escritores que dieron forma a La Sombra desde múltiples escenarios (sombras, si se quiere), como si, de forma irónica, hubiesen sido sometidos por su propia invención. Una sombra ficticia tan real que oscurecía a sus autores y les robaba la identidad.



Más allá del carácter poético de la imagen, en realidad el artificio estuvo mediado por el éxito de una radio-novela, la visión comercial de un grupo de hombres interesados en expresar un producto artístico y las necesidades básicas no resueltas de un conjunto de escritores. Con todo, la idea del artista cuya identidad se desdobra, un escritor que se pone una máscara para escribir, es fascinante. Maxwell Grant es una máscara, una invención cuyo propósito es la función autor de Foucault, sobre la que volveré más adelante, porque allí estamos en la máscara literaria y me falta más reflexión.

La máscara puede considerarse un motivo temático en el noir temprano por la condición de producción de los relatos, por la articulación anónima y directa entre escritor-personaje-lector, por el mismo nombre de *The Black Mask*, cuyo concepto no era solo una consigna, como ya vimos; pero también por los contenidos de las obras.

En *El halcón maltés* (1930, 2025) de Dashiell Hammett, los personajes giran en torno a un objeto deseado, pero ninguno se presenta como es. Joel Cairo, Brigid O'Shaughnessy y Kasper Gutman ocultan sus intenciones bajo máscaras figurativas como la cortesía o la seducción. Sam Spade, el detective, debe arrancar esas máscaras verbales para llegar a la verdad, aunque en el proceso queda claro que la verdad no es solo una, se transforma y depende de quien observa. La máscara en esta novela, por ejemplo, aunque no es literal, sí es social: se puede interpretar como el arte de mentir.



Raymond Chandler, en *El largo adiós* (1953, 1984), explora la máscara en la amistad y la traición. Terry Lennox, un hombre roto, lleno de cicatrices (literal y figuradamente), transita una doble identidad: es un amigo leal para Philip Marlowe, el detective, pero también es un criminal, cómplice de asesinato y mentiroso. Su máscara es la forma en que afronta su propia vida: el cambio de identidad, la fachada de un caballero venido a menos, la ficcionalización de su vida. La narración avanza porque Marlowe se ve obligado a descifrar esa máscara, separar la verdad del artificio, un asunto que le duele porque Terry es su gran "amigo" (entre comillas, porque roza el *queerbaiting*) y él es capaz, incluso, de ayudarlo a escapar e incurrir en un delito por ello.

Más adelante y en otra latitud, encontramos *Nombre falso* (1975, 2014) de Ricardo Piglia, un homenaje a Roberto Arlt. La máscara en esta novela adquiere un matiz metaliterario porque el relato entero funciona como un juego de identidades, falsificaciones y dobles. El seudónimo, el texto apócrifo y la figura del escritor oculto son máscaras que ponen en evidencia la dificultad de distinguir entre autor y narrador, entre realidad y ficción. La máscara de esta novela corta no oculta a un criminal, sino al autor, pues se juega con la idea de descubrir un texto inexistente de un autor impostado.



En la novela negra la máscara es un recurso central para la tensión narrativa y simbólica, pues permite mantener el misterio (¿quién es realmente el asesino?), explorar lo múltiple (la doble vida, el seudónimo) y reflexionar sobre la fragilidad de la identidad. Sin embargo, en algunos casos, la máscara es más que una metáfora. En el Pulp y el cine negro temprano, la máscara o el disfraz eran estandartes del desdoblamiento de la identidad. El asesino o el detective enmascarado personificaban el (deseo del) ocultamiento y, al mismo tiempo, (el de) la exhibición, mostrarse sin ser del todo reconocido.

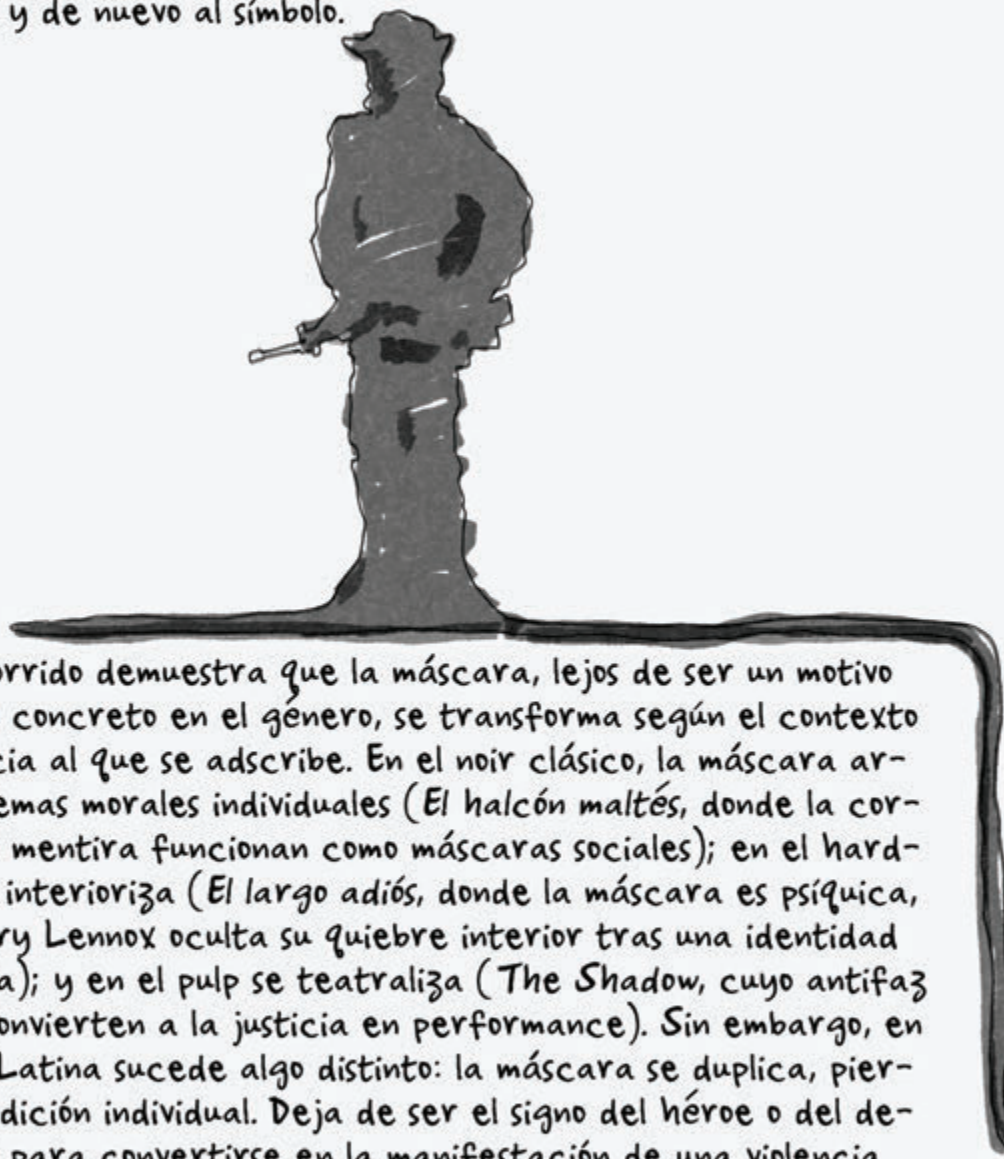


Algunos ejemplos en el Pulp pueden ser *The Spider* (1933-1943), *The Black Bat* (1939-1953) o el ya mencionado *The Shadow* (1931-1967), todos héroes enmascarados que se enfrentaban al criminal y resolvían el caso usando una máscara (y disfraz) para salvaguardar su identidad y performar en el proceso. En el cine negro temprano encontramos películas como *The Face Behind the Mask* (1941), también basada en una obra radial; en ella, Janos Szabo, un inmigrante húngaro inocente y crédulo, recién llegado a Nueva York, se convierte en el líder de una banda de ladrones luego de sufrir un accidente donde se quemó y desfiguró gran parte del rostro. Janos, atormentado por el repudio social, se ve obligado a usar una máscara de látex que simula ser su rostro original, y roba para sobrevivir porque no encuentra trabajo a pesar de ser un excelente relojero.



En todos los casos mencionados, el enmascarado es el héroe de la historia. Incluso en *The Face Behind the Mask*, porque aunque Janos se convierte en ladrón, en realidad sigue siendo bondadoso y al final de la obra resarce sus errores. En los inicios del Pulp, la figura del enmascarado se consolidó como una marca del género: la máscara para ser anónimo, diferente, también, si se quiere, como sello moral del justiciero, porque me cubro para protegerme y recordar lo que soy. Esto no implica, claramente, que la máscara objeto fuese exclusiva del "bien". En los relatos criminales y westerns de la misma época ya circulaban bandidos enmascarados, ladrones

que ocultaban el rostro con pañuelos o pasamontañas y bandas que empleaban disfraces para ejecutar robos. Lo distintivo del hard-boiled literario, en cambio, es la desaparición casi total de la máscara física y su desplazamiento hacia el territorio moral y simbólico, porque lo que oculta o revela la identidad ya no es la máscara objeto, sino las palabras y las acciones, la ambigüedad del personaje. Hemos vuelto al principio, de la máscara símbolo a la máscara objeto y de nuevo al símbolo.



Este recorrido demuestra que la máscara, lejos de ser un motivo narrativo concreto en el género, se transforma según el contexto de violencia al que se adscribe. En el noir clásico, la máscara articula dilemas morales individuales (*El halcón maltés*, donde la cortesía y la mentira funcionan como máscaras sociales); en el hard-boiled, se interioriza (*El largo adiós*, donde la máscara es psíquica, pues Terry Lennox oculta su quiebre interior tras una identidad fabricada); y en el pulp se teatraliza (*The Shadow*, cuyo antifaz y capa convierten a la justicia en performance). Sin embargo, en América Latina sucede algo distinto: la máscara se duplica, pierde su condición individual. Deja de ser el signo del héroe o del delincuente para convertirse en la manifestación de una violencia estructural que es tan pública como privada. El enmascaramiento se convierte en la expresión política, donde el discurso encuentra otras formas de decir, no a través del ocultamiento o la negación, sino disfrazando. Las máscaras objeto y símbolo, en el noir latinoamericano, tienen otras condiciones.

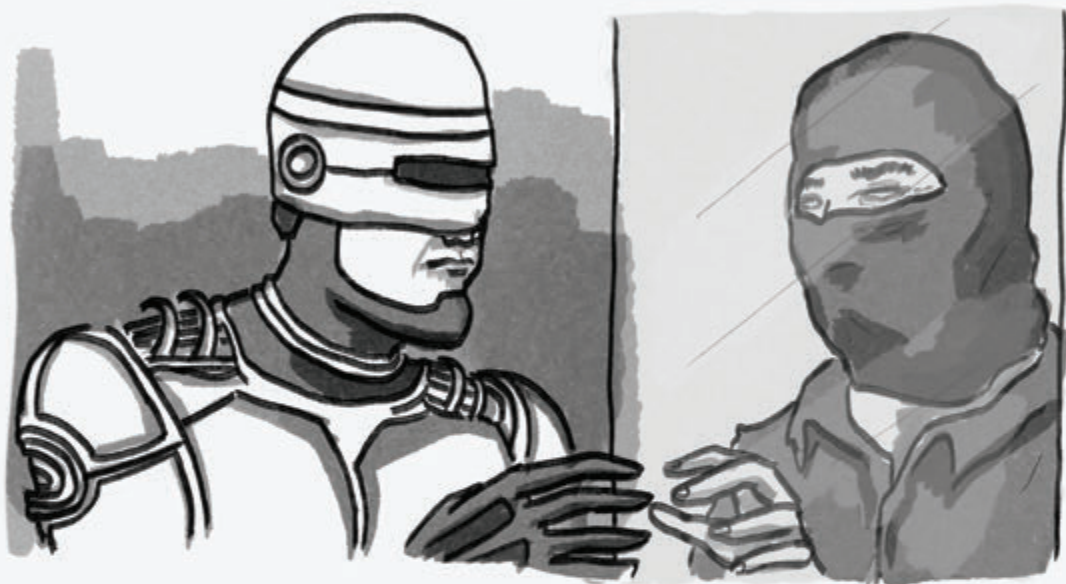
Una novela muy interesante para pensar esto es *El arma en el hombre* (2001, 2013), del escritor salvadoreño Horacio Castellanos Moya, cuyo protagonista, Robocop, un exsoldado de complexión rígida, con un cuerpo marcado por la disciplina militar y una mente habituada a obedecer sin cuestionar, piensa el mundo desde una lógica de eficacia y supervivencia, sin espacio para la introspección ni la culpa. La obra es pertinente para esta reflexión desde dos lugares: el primero, su nombre. Castellanos nombra Robocop a su personaje y, con eso, le otorga un discurso, el de la máquina de matar gringa que participa activamente de la violencia ya no por una construcción ideológica particular, una forma de ver el mundo o unos ideales que seguir, sino por el concepto abstracto de fidelidad y una idea de "misión" desconocida para los lectores, para él mismo. Robocop mata porque es lo que sabe, lo que aprendió, y en la novela, aunque cambia en reiteradas ocasiones de "guerras" y de "bandos" (o justamente por eso), sigue siendo solo eso, un hombre-robot-arma, un Robocop (Masoliver, 2016).

El segundo lugar que interesa para esta reflexión: la máscara. Dice Robocop en un tramo de la novela:

Lo que yo no imaginaba era el impacto que tendría con la prensa. Mi pasamontañas negro fue la sensación. Fotógrafos y camarógrafos apuntaban sus cámaras hacia mí. Salí en los noticieros y en las portadas de los principales diarios del país. Me convertí en el símbolo de los desmovilizados; y nadie supo mi identidad. La idea del pasamontañas la tomé de un terrorista de Chiapas, famoso en ese entonces. (Castellanos, 2013, p. 21)

El pasamontañas, que Robocop relaciona con un "terrorista de Chiapas", funciona como una máscara cuya labor excede el ocultamiento del rostro. En parte del imaginario político latinoamericano durante los años 90 (y posterior), el enmascaramiento, además de disolver la identidad singular del individuo, le concede una nueva, la colectiva. En este caso el referente es claro, Robocop habla del subcomandante Marcos, quien (junto a los zapatistas) convirtió el pasamontañas en un signo de la lucha colectiva, una estrategia para borrar el yo y dar lugar al poderoso "nosotros". La máscara,

en ese sentido, era paradójica, porque ocultaba la identidad personal para revelar su versión política. El rostro cubierto de los zapatistas da cuenta de su causa e inserta al sujeto en un proyecto social al que se adscribe desde el anonimato. En la novela, Robocop adopta esa máscara sin comprender del todo su carga simbólica y al hacerlo la vacía de valor político. Cuando se pone el pasamontañas le quita el emblema de lucha y lo convierte en pura estrategia de sobrevivencia, en el mecanismo por el cual la prensa fabrica un símbolo, una imagen que sustituye la identidad real.



Pensando con Pollock: el pasamontañas, en los ojos de Robocop, ha perdido su iconicidad original. En el zapatismo, la máscara posee una fuerte dimensión icónica porque se trata de la imagen de la lucha, la representación visible de un colectivo político que borra la identidad individual para afirmar la pertenencia comunal. Ese valor representacional, esa capacidad de condensar una causa en una imagen, desaparece en la novela. La iconicidad de la máscara se disuelve y, en su lugar, se mueve hacia una nueva indexicalidad porque se convierte en una máquina. Podemos complejizar más la discusión: aunque Robocop adopta el pasamontañas después de verlo en el subcomandante Marcos, su lectura es limitada, pues para él, un hombre sin formación política, moldeado por la obediencia militar, el pasamontañas es el accesorio de "un terrorista chiapaneco", no el símbolo de una comunidad insurgente. Lo que para muchos constituía un ícono de resistencia, para él se reduce a una figura aislada, malinterpretada, arrancada de su marco simbólico. La iconicidad

del pasamontañas se acerca al estereotipo mediático del enemigo interno y se aleja del horizonte comunitario del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. La máscara (cuya fuente es una, y por tanto es icónica e indexical) y Robocop (cuyo nombre real aparece en la novela solo una vez) han perdido su identidad para ser otra cosa.

En esta transformación semiótica se presenta el fenómeno del no-ir latinoamericano que me interesa: la máscara como dispositivo que no revela al individuo, sino que lo disuelve en una estructura colectiva de violencia. Robocop se enmascara para perder su imagen y su identidad, para confundirse con el flujo anónimo de (ex)-soldados, paramilitares, pandilleros y policías, que pueblan las guerras latinoamericanas de segunda mitad de siglo. Su pasamontañas no lo convierte en un héroe o un villano con nombre, un individuo que enfrenta lo estructural; tampoco es una máscara inmaterial, figurativa, porque está viva, se palpa. Y es ese tránsito, del símbolo político a la indexicalidad de la violencia estructural, el que permite comprender cómo funciona la máscara en la narrativa criminal en América Latina.



El arma en el hombre, con todo, no es un caso aislado. El noir latinoamericano ha desarrollado múltiples formas de enmascaramiento que se distancian de la tradición norteamericana. Otro caso importante es *Operación masacre* (1957, 2000), del escritor y periodista argentino Rodolfo Walsh. La obra reconstruye el fusilamiento clandestino de un grupo de civiles en José León Suárez, llevado a cabo por fuerzas policiales tras el levantamiento peronista de 1956. Aunque no es una novela negra en sentido estricto, pues no se adscribe a la ficción detectivesca ni al relato policial clásico, comparte con el noir el deseo de esclarecer la verdad que el poder criminal mantiene secreto. Rodolfo Walsh no inventa el crimen de su novela porque su origen es real, entonces lo investiga; y en ese acto inaugura una forma temprana de la no ficción latinoamericana que antecede en casi una década a *A sangre fría*, de Truman Capote (1966), recordándonos que la investigación narrativa del delito político tiene raíces profundas en nuestra región, aunque la hegemonía norteamericana piense y diga lo contrario.



La escritura de *Operación masacre* no es incidental. Antes de escribirla, Walsh había cultivado relatos policiales como *La aventura de las pruebas de imprenta* o *Variaciones en rojo*, de 1953, novelas cortas donde el misterio y su resolución son modos de leer el mundo.

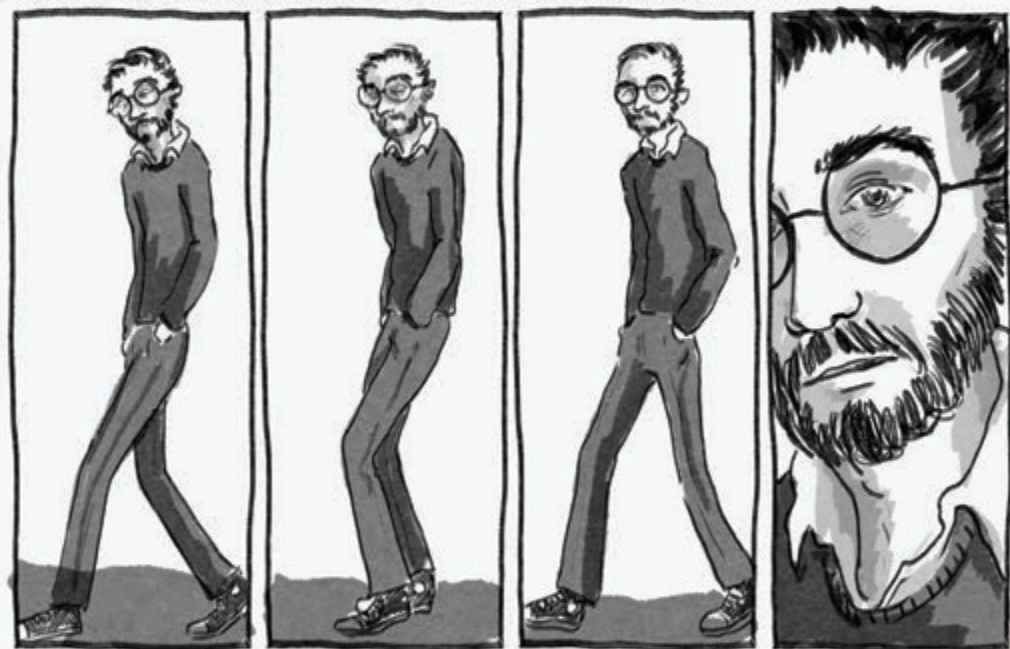
Ese aprendizaje formal le permitió torcer el género, sobredimensionarlo, porque en lugar de inventar un detective y un crimen, los incorporó a su vida en el plano real. El periodista se vuelve narrador-detective no por artificio literario, no por investigación-creación, sino porque la realidad lo obliga. La máscara que persigue en *Operación masacre*, y que definirá el resto de su vida laboral y personal, no es la de un individuo, como en la tradición anglosajona, sino la del Estado, cuyos agentes se movilizan en la sombra, con identidades borrosas, protegidos por el anonimato y la estructura institucional que lo permite. La violencia del poder es una máscara colectiva que Walsh intenta retirar a través de su escritura. Paradójicamente, su vida adquirió la forma de una novela policíaca trágica porque, tras años de denunciar violencias estatales y documentar delitos de lesa humanidad, él mismo se convirtió en objetivo militar. En 1977, durante la última dictadura argentina, fue secuestrado y desaparecido por la Esma justo después de difundir su célebre carta abierta a la Junta Militar.



Su cuerpo nunca fue recuperado.

En consecuencia y más allá de detractores, opositores políticos, e incluso escritores como Ceferino Reato (quien lo relaciona con el atentado al comedor de la Superintendencia de Seguridad de la Policía Federal en su obra *Masacre en el comedor*, del 2022), se ha convertido en un símbolo ético y político del periodismo latinoamericano, del escritor que arriesga su vida para contar su verdad.

Desde el prisma de la máscara, *Operación masacre*, sin ser novela negra en el sentido clásico, pertenece de lleno a la genealogía del noir latinoamericano porque, a diferencia de la tradición estadounidense, donde en ocasiones el desmonte de las mentiras del individuo revela una corrupción institucional, en la obra de Walsh el investigador desarticula las mentiras del Estado como una gran máscara institucional que oculta y mata de forma sistemática, lo que lo convierte en un criminal clandestino aunque no se ponga una máscara física y literal. La máscara en la novela negra latinoamericana está adherida a la hegemonía discursiva, a la burocracia, a la legalidad aparente que protege el delito, no a un rostro particular, tangible, humano. Esa dimensión estructural es la que distingue de manera radical la tradición latinoamericana del noir.



Pienso, con todo esto en la cabeza, que el inconsciente siempre tiene la razón. El noir se construye con identidades ambiguas y contradictorias, con soldados-máquina obedientes a la nada, con héroes-detectives que observan aterrados la verdad del mundo, con mujeres-víctimas que movilizan la trama, con personas a la larga accidentadas, por decisión o por azar, que acaban padeciendo la maldad de otros. Esa ambigüedad vuelve el género especialmente apto para preguntarse por (que no representar) vidas no normativas. Se ilumina la esfera de nuevo. En el territorio de las identidades disidentes, de los otros y las otras, la máscara deja de ser un dispositivo impuesto desde afuera y se convierte en una táctica de

(re)existencia. La novela negra, con su tradición de ambigüedad moral, de enmascaramiento y subjetividades que se ocultan con facilidad, ofrece un escenario (cultural, literario, lingüístico incluso) especial para pensar estas formas de vida.

La máscara, por ser opaca, artificiosa y múltiple, y oponerse a la norma, que procura transparencia, coherencia y quietud, permitiría que identidades vulneradas por el orden social, sin lugar seguro, habiten un espacio. El noir comparte con estas subjetividades que ambas se construyen en los márgenes, la vida nocturna, la tensión entre lo que se muestra y lo que no. La máscara, lo veo ahora, además de ser un motivo narrativo, es una forma de entender el mundo, la posibilidad, de todos estos personajes marginados, de ficcionalizar su vida y, con ello, (sobre)vivir.

Si estas identidades disidentes encuentran en el noir un espacio es porque el género pone en escena sujetos que desean ser algo más que lo que el mundo les permite. Carl Jung habla sobre la persona, una máscara que construye cada ser humano a partir de sí mismo (inconsciente personal) y su relación con el mundo (inconsciente colectivo). Esta máscara es la forma que adopta el yo para poder existir en sociedad, una mediación entre la vida psíquica y las exigencias del entorno, entre el deseo inconsciente que emerge a la superficie y las normas sociales; no con el propósito de mentir, sino a partir de la necesidad de adaptarse (Jung, 2013).



El deseo se exterioriza a través de gestos, imágenes y códigos; necesita una superficie para aparecer, para hacerse legible incluso ante quien lo experimenta. En ese sentido, la máscara no es necesariamente lo que oculta el deseo, sino lo que le permite existir en el mundo. La persona puede funcionar como una mediación vital, una forma de traducción entre lo que habita el interior y las condiciones externas que obligan al sujeto a identificarse. Entonces la tensión pasa a estar entre el deseo y las máscaras que no le corresponden; entre lo que se es, lo que se muestra y el anhelo por ser. Creo también que no todas las máscaras reaccionan del mismo modo. Algunas pueden imponerse como moldes, formas obligadas que atienden a la necesidad colectiva de ser definidos, concretos, incluso transparentes, y terminan por sofocar, rechazar, a quienes no encajan en la norma; otras, en cambio, nacen de una necesidad más personal, del deseo de consolidar una forma de vida más auténtica posible. ¿A mayor marginación, mayor autenticidad? Vestirse, nombrarse, performar un género o un cuerpo, no elimina la persona; hay, más bien, una máscara mejor ajustada, menos prisión y más claridad, porque como diría La Agrado en *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar:



Los personajes de la novela negra, dada su transparencia, no persiguen tanto una autenticidad esencial como modos de sobrevivir en un mundo hostil, violento e indiferente. Detectives, criminales, víctimas y testigos usan máscaras para engañar, sí, pero también para resistir, para transitar el peligro, escenarios donde hablar o estar significa ser observados, quedar a la deriva en una exposición que les puede costar la vida. La ambigüedad moral del noir es un rasgo estético y una muestra de esa vida precaria, donde la identidad se construye en la negociación constante entre lo que se es, lo que se desea ser y lo que el mundo permite.



Considero a estas alturas que la máscara de Drácula está por encima de cualquier personaje, y con esto creo que el asesino no es solo uno, sino varios. Varias. No lo sé. Esa máscara de caucho representa la corrupción dentro de la institución: ¿entonces quién la porta?, ¿un policía, un guerrillero, un paramilitar, un narcotraficante?, ¿unos padres de familia, los profesores del colegio, los mismos estudiantes?, ¿otras mujeres trans, compañeras o amigas de Ángela? Porque también creo que Ángela sí tiene un círculo social que la resguarda. ¿Será entonces que el verdugo es el mundo, en verdad, y que es el mundo de Ángela el que ha acabado con ella? Aún es todo especulación, pero esta reflexión avanza y va construyendo el camino.

Si hay un sujeto que porta una máscara, también hay una pregunta por la manera en que lo hace. Ya sabemos que en el noir la máscara es clandestina, misteriosa, unívoca, heroica, villana, colectiva, multidimensional, social, lingüística, cultural. Ahora: ¿cómo se porta? La postura de la máscara, en estos sujetos marginados, es una especie de ensayo de una existencia posible en el marco de esa hostilidad. Y si se ensaya, es porque hay una performatividad que, aunque no es plena todavía, existe. Para poder actuar la identidad, tengo que imaginarla, desearla. En el noir ese deseo no es explícito, pero está presente en las formas de vida bifurcadas, en el nombre falso y la autoficción. Hay algo en la performatividad de la máscara también, algo de interés para esta novela y las reflexiones derivadas de su construcción. Para entender esa performatividad, seguramente, hay que remitirse a los dos sectores marginados con los que dialoga esta novela: los adolescentes y lo cuir.



Referencias bibliográficas

- Almodóvar, P. (Director). (1999). *Todo sobre mi madre* [Film]. El Deseo S.A.
- Athans, P. (2021, febrero 23). A brief history of pulp fiction. *Fantasy Author's Handbook*. <https://fantasyhandbook.wordpress.com/2021/02/23/a-brief-history-of-pulp-fiction/>
- Castellanos, H. (2013). *El arma en el hombre*. Tusquets Editores.
- Chandler, R. (1984). *El largo adiós*. Editorial Oveja Negra.
- de Parga, S. V. (1987). El origen de la novela negra. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 8(41), 42-45.
- Florey, R. (Director). (1941). *The Face Behind The Mask* [Film]. Columbia Pictures.
- Hammett, D. (2025). *El halcón maltés*. Century Carroggio.
- Jung, C. G. (2013). *Dos escritos sobre psicología analítica*.
- Masoliver, J. A. (2016, mayo 10). *El arma en el hombre*, de Horacio Castellanos Moya. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/libros/el-arma-en-el-hombre-de-horacio-castellanos-moya/>
- Piglia, R. (2014). *Nombre falso*. DEBOLSILLO.
- The Shadow in pulps: History*. (s.f.). *Shadowsanctum.net*. <https://www.shadowsanctum.net/pulp/pulp.html>
- Walsh, R. (2000). *Operación masacre*. Ediciones de la Flor.



VI. LA IDENTIDAD ADOLESCENTE

Aunque yo viví mi adolescencia en los años 2000, Ángela y Marina lo hicieron en los 90. Me pregunto qué tiene de particular eso. Puede ser que la novela necesite esa década, como ya vimos anteriormente, por la muy estrecha relación que tiene el género negro con la violencia, pero ¿cómo son estos jóvenes?, ¿cómo fue su experiencia de crecer en esos años?, ¿sucede algo pertinente con la adolescencia para la construcción de personajes, de trama y de los conceptos que he venido pensando como la máscara o el muy reciente deseo? El adolescente no ha sido siempre pensado como un sujeto social autónomo. Durante buena parte del siglo XX, y de manera más marcada en América Latina, se le ha entendido como un escenario de transición, una etapa incompleta, provisional, definida más por lo que no es (niñez, adultez) que por lo que puede ser o es en realidad. El adolescente es un sujeto históricamente relegado, no tiene plena agencia política, económica ni simbólica, pero sí está expuesto a las violencias, exigencias y contradicciones del mundo que habita.



Philippe Ariès, historiador francés, entiende al adolescente como una categoría histórica. Su trabajo sobre la infancia planteó que las divisiones etarias emergieron en momentos específicos de la Modernidad, ligadas a transformaciones en la familia, la escuela y el Estado (Ariès, 1988). En este punto la adolescencia es socialmente reconocida, pero escasamente legitimada como espacio de palabra y de experiencia propia. Esta ambigüedad es interesante porque el adolescente se piensa más como un problema que como un sujeto de acción: tiene necesidades que no puede satisfacer por sí mismo.

Aunque algunas ideas de Philippe Ariès han sido rebatidas y matizadas por la historiografía contemporánea, su aporte sigue siendo relevante en tanto permite comprender las edades de la vida no como datos naturales, sino como construcciones que dependen de un periodo histórico y la cultura. Cuando afirma, en las conclusiones de *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, que

(...) el sentimiento de la infancia no existía, lo cual no significa que los niños estuvieran descuidados, abandonados o fueran despreciados. El sentimiento de la infancia no se confunde con el afecto por los niños, sino que corresponde a la conciencia de la particularidad infantil, particularidad que distingue esencialmente al niño del adulto, incluso joven. Dicha conciencia no existía. (Ariès, 1988, p. 178)



Ariès sugiere la ausencia de un marco simbólico que reconociera a los niños como sujetos con una experiencia diferenciada. Me pregunto, a partir de esta perspectiva, por las condiciones históricas en las que ciertos cuerpos y experiencias, como las de los adolescentes, adquieren visibilidad social, y de qué manera esa visibilidad se acompaña de mecanismos que vigilan, regulan e incluso silencian esas experiencias.

Por esa misma línea, en contextos urbanos latinoamericanos, dice Rossana Reguillo, investigadora y activista mexicana, las juventudes no pueden considerarse únicamente como una franja de edad porque son posiciones sociales atravesadas por la desigualdad, la violencia y la exclusión simbólica. Dice, en *Emergencia de culturas juveniles* (2007), que los jóvenes aparecen con frecuencia en el i-

maginario popular como una rareza, incluso como una amenaza:

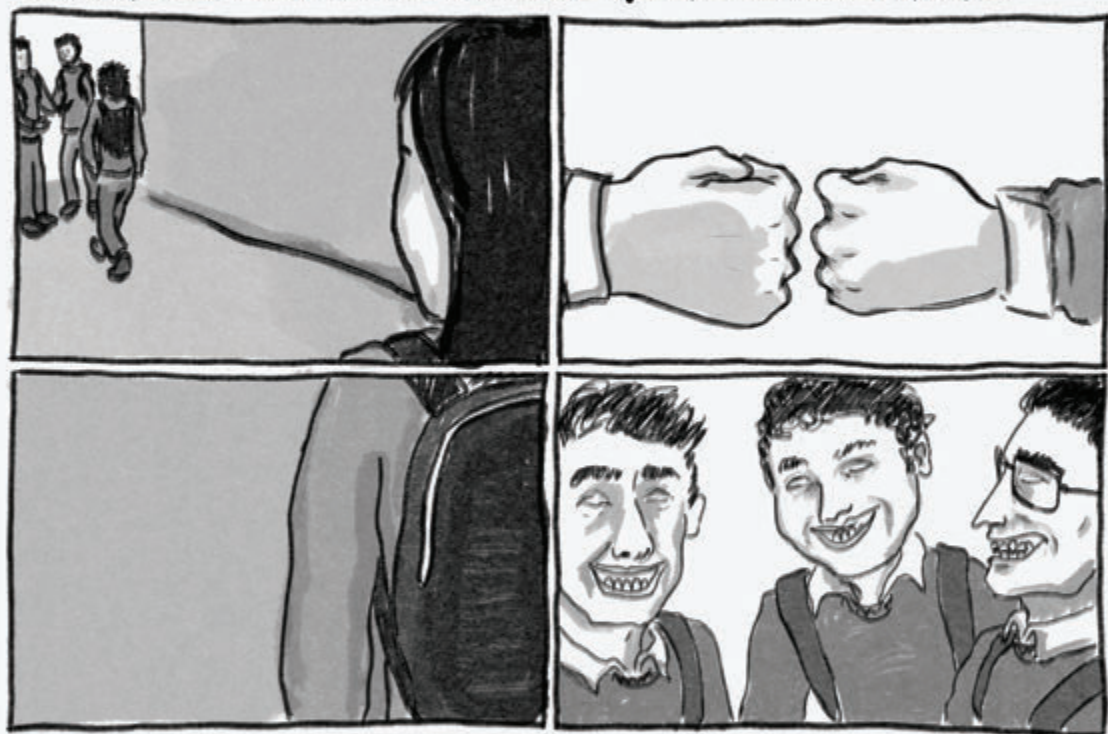
En los dos primeros ámbitos, en el de la socialización y en el del discurso jurídico, los jóvenes han sido definidos en términos generales como sujetos pasivos que se clasifican en función de las competencias y atributos que una sociedad particular considera deseables en las generaciones de relevo para darle continuidad al modelo asumido. (Reguillo, 2007, p.51)

mientras sus formas de organización, creación y supervivencia son, en el mejor de los casos, deslegitimadas, o en el peor, ignoradas: "la derrota política, pero especialmente simbólica, de esta etapa (...) volvió prácticamente invisibles, en el terreno político, a los jóvenes de la década de los ochenta" (Reguillo, 2007, p. 20).

Ángela y Marina crecen en una década atravesada por la violencia y su posición estructural en ese engranaje implica también marginalidad. Su adolescencia no solo es una experiencia individual, sino una condición generalizada, porque habitan un mundo violento, que las atraviesa a ambas, a sus cuerpos en formación, a sus cabezas vigiladas, clasificadas y excluidas. Las máscaras objeto y símbolo son una respuesta natural a esa incertidumbre, al miedo, y al deseo que subsiste a pesar de todo.



Así como hay una tensión colectiva en el mundo adolescente, también hay un acto de desfiguración en esa forma de habitar y entender el entorno. Si los jóvenes son desconocidos como sujetos sociales, si están relegados por un mundo evidentemente adulto en el que no encajan, deben encontrar una manera de ser y de hacer, un lugar donde quepan esa rareza y violencia impuestas por la sociedad. Ese lugar no es real todavía, será producto del acto de desfiguración. Soy en la medida en que me desvío de lo que se espera de mí, en tanto deformo mi cuerpo, mi gesto y mi imagen para volverme legible ante los otros y, al mismo tiempo, soportable para mí mismo, o incluso, ojalá, más auténtico. En ese proceso, se vuelve posible construir un territorio que pueda llamar propio.



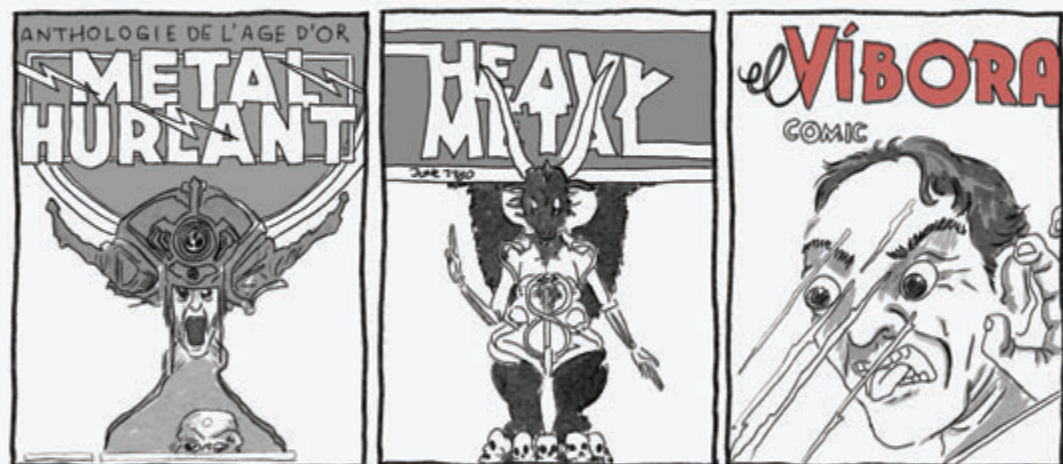
El lugar propio, no espacio dado, es la respuesta de esa exclusión compartida. El vacío de la imposibilidad también es productivo, y a los jóvenes los ha obligado a inventar y a ser inventados. Puede ser que uno de estos primeros pasos se dé en el símbolo, el reconocimiento mutuo en los gestos, el modo de hablar, las formas de vestir y de habitar el cuerpo. La desfiguración dejaría de ser una experiencia individual para convertirse en un lenguaje común que permita distinguir a los iguales y trazar un adentro y un afuera, un aquí un allá, unos ellos (adultos, niños) y un nosotros (adolescentes), o incluso unos nosotros (subculturas y tribus adolescentes).

Ese lenguaje se consolida mediante la repetición y la presencia. La reiteración de códigos genera confianza y transforma el encuentro ocasional en pertenencia. Así se configura un espacio de sentido que, aunque todavía precario y movedizo, ofrece una protección relativa frente a la violencia exterior. El lugar propio no es un punto fijo en la ciudad, puede ser muchas cosas, incluso, en la medida en que es relacional y colectivo; una zona donde ciertos cuerpos y deseos, habitualmente deslegitimados, pueden existir sin adscribirse por completo al mundo adulto o infantil.



La literatura popular, por ejemplo, ha desempeñado un papel importante en la construcción de esos espacios de reconocimiento. Mucho antes de que existiera una categoría editorial claramente definida como "literatura juvenil", distintos circuitos culturales produjeron relatos destinados a públicos específicos (adultos, mayoritariamente masculinos) que, sin embargo, fueron leídos y apropiados por jóvenes. Las revistas pulp, el hard-boiled y el western, o, más adelante, el giallo italiano, construyeron universos narrativos marcados por la violencia, el exceso, la precariedad y la transgresión, ofreciendo imaginarios alternativos a los discursos normativos de la escuela y la familia. Y si bien estos relatos no estaban pensados para los adolescentes, fueron encontrándose y convergiendo. Algo similar ocurrió en otros contextos con formas populares como la literatura de cordel o el folletín, de circulación amplia, no legitimados por el canon, que ofrecían dramatizaciones exageradas de lo cotidiano, el conflicto social y la moral. A pesar de ese público objetivo, estos materiales produjeron espacios donde la experiencia adolescente pudo reconocerse sin necesidad de ser nombrada explícitamente.

Un ejemplo de estos escenarios puede rastrearse en la circulación de revistas gráficas que se consolidaron entre finales de los años 70 y principios de los 80. Publicaciones como *Metal Hurlant* en Francia y su versión estadounidense *Heavy Metal* se introdujeron en el mercado de revistas impresas, ofreciendo un tipo de narrativa visual que se distanciaba de los cómics infantiles tradicionales y situaba la ilustración y la historia en un registro adulto y alternativo. Para Martin Barker, profesor, académico e investigador británico, en *Comics: Ideology, Power, and the Critics*, obra interesante y pertinente para esta reflexión, uno de los ejes de preocupación en torno a estas publicaciones fue precisamente su atractivo para lectores adolescentes, en la medida en que sus contenidos escapaban a los marcos morales de la cultura infantil y situaban a los jóvenes en una intermediación extraña (Barker, 1989).



Portadas de *Metal Hurlant* No. 12 (1983), *Heavy Metal* Vol. IV No. 3 (junio de 1980) y *El Víbora* I - XII (1979).

En el contexto europeo, estos lenguajes gráficos y narrativos no permanecieron confinados a sus lugares de origen, sino que se re-articularon en publicaciones locales que recogieron, tradujeron y transformaron el impulso del cómic underground. Con esas condiciones, el fenómeno, que era sobre todo una forma de inquietud crítica, se convirtió también en una práctica cultural concreta, con circuitos de circulación y públicos más definidos. *El Víbora*, publicada en España desde 1979, reunió autores underground de distintos países y llegó a tiradas que, según algunos comentaristas, superaron los 80.000 ejemplares, lo que demuestra una circulación amplia y un público lector real y extendido, y aunque no es posible rastrear el porcentaje de adolescentes en ese número, es inevita-

ble suponer, con todo esto en mente, que los jóvenes, deseosos de reconocerse y ser reconocidos, encontraron la forma de hacerse lugar (Dopico, 2005).

La presencia de estas lecturas en quioscos y librerías especializadas generó condiciones materiales para que lectores adolescentes se reunieran en torno a ellas y realizaran comentarios, imitaciones y apropiaciones creativas. Aunque no proponían modelos de conducta ni discursos formativos, sí ponían a disposición un repertorio de imágenes, relatos y formas desde las que la experiencia adolescente podía reconocerse, intercambiarse, ser colectivamente, fuera de los marcos institucionales de la escuela y la familia.



Es a partir de estos procesos de apropiación y reconocimiento informal que, con el paso del tiempo, la industria cultural comienza a identificar a las juventudes como un sujeto específico, visible, nombrable y, progresivamente, organizable. La emergencia de públicos juveniles reconocibles en el sector cultural los reordena, amplifica y estabiliza bajo nuevas lógicas de circulación y consumo. Dice Reguillo: "Sin embargo, (...) el ámbito de las industrias culturales ha consolidado sus dominios mediante una conceptualización activa del sujeto, generando espacios para la producción, reconocimiento e inclusión de la diversidad cultural juvenil" (2007, p. 51), lo que resulta clave para entender cómo esos territorios de encuentro comienzan a volverse posibles. A pesar de que el discurso institucional reduce al adolescente a una categoría pasiva o problemática, la industria cultural ofrece códigos en los que los jóvenes pueden reconocerse como sujetos que hacen, crean y significan.

Aquí en Colombia la consolidación de medios pensados para jóvenes puede rastrearse desde finales de los años ochenta y durante los noventa. Primero apareció Superestación, una emisora bogotana que emitió desde 1982 hasta 2005. La dirección de Fernando Parva contemplaba a los jóvenes como su público objetivo, de tal manera que pasaban rock en inglés y en español, dance y pop de la época. Luego llegó Radioactiva (también "Radioactiva"), fundada en 1989 y presentada como una "radio juvenil", no solo por su programación musical, centrada en rock y géneros varios y alternativos, sino por la construcción de un lenguaje, un código y una comunidad de oyentes que interpelaba a los jóvenes como audiencia específica. Dice uno de los comerciales originales, de finales de los 80:

Radioactiva cubre el target de mayor crecimiento: la gente joven de las clases media alta, media típica, media baja y baja. Según la pirámide de edad, más del 53,8 % de la población de Bogotá está en las edades de cinco a veinticuatro años, y más del 64,6 %, también del total de la población, son menores de treinta años. Como espectáculo, Radioactiva cubre, además, la gente joven de todas las edades. Nunca antes una emisora musical de corte moderno podía ofrecer tanto cubrimiento y penetración como por fin lo logra Radioactiva. (Félix Martínez, 2018, Im27s)

Pero además de difundir música organizó conciertos, ayudó a consolidar narrativas sobre la ciudad, el cuerpo y la diferencia, y ofreció un espacio cotidiano de reconocimiento donde la experiencia juvenil podía circular sin adscribirse al discurso escolar o familiar. El fenómeno es llamativo porque se vendía de esa manera, no como un proyecto cultural desinteresado, sino como un ejercicio consciente de segmentación. Identificaron tempranamente a los jóvenes como un nicho demográfico amplio, en expansión y económicamente atractivo.

Otros casos pueden ser la aparición de MTV Latinoamérica, en 1993, o el surgimiento de la revista Shock, en 1995. Hitos de la cultura juvenil que propiciaron espacios de encuentro, conexiones consigo mismos y los coetáneos más allá de las aulas y el hogar. Los contenidos y sus formas, que no venían de las instituciones autori-

tarias conocidas, funcionaban como satélites que conectaban a otros mundos menos familiares, más misteriosos y espectaculares, que los llamaban para ser parte.

Por supuesto no se trata de una inclusión plena ni desinteresada. Estos espacios están atravesados por lógicas de mercado, consumo y estandarización. Sin embargo, permiten que el sentimiento adolescente y su desfiguración encuentre formas compartidas, nombres, estéticas, construcciones colectivas. La música, la moda, el cine, el cómic, la literatura y los medios configuran repertorios que hacen posible el encuentro entre pares, la identificación mutua y la construcción de un nosotros (no-otros).

Entonces, si bien la industria cultural no crea ese lugar propio, contribuye a darle forma, visibilidad y continuidad, permitiendo que esos territorios simbólicos se expandan, desarrollen y mantengan en el tiempo. La invención íntima y marginal del lugar propio comienza a adquirir una dimensión colectiva reconocible, porque, aunque no está definida, sí permite a la experiencia adolescente inscribirse, circular y ser leída por otros.



Ahí está Marina viendo sus revistas, puede pasarse el día entero observando las fotografías de famosos, leyendo artículos sobre el cuidado personal o las notas amarillas que enrojecen sus cachetes;



revistas que la envuelven en un mundo ajeno, que le venden una vida que no tiene; revistas que no le gustan a Gloria, su madre, porque están llenas de farándula, y el problema de la farándula no es el exceso, el brillo y la superficialidad, sino que a su hija le negaron el acceso a ese mundo para siempre hace ya varios años.



Pensar en las mujeres lindas, voluptuosas, populares, y en su hija viéndolas, le duele porque sabe que aunque tenga talento, no será una estrella.

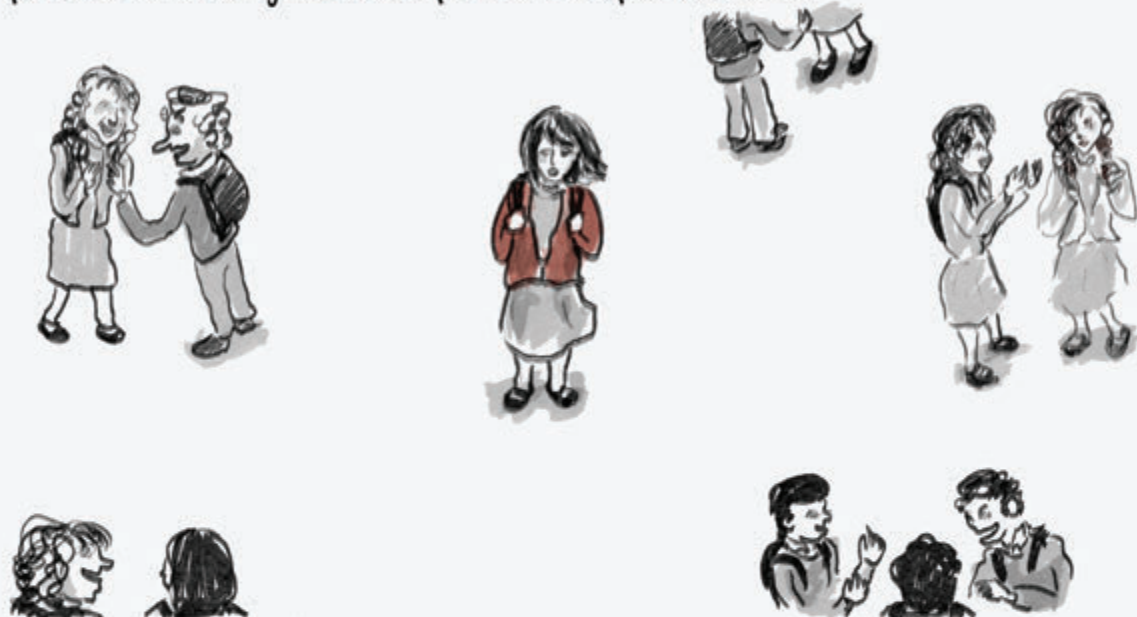
Observa con atención las páginas. Se topa, en eso, con el retrato de Cris Miró, la artista transgénero argentina del momento. No le incomoda verla, pero tampoco la hace feliz; siente, más bien, una atracción irremediable por su estampa. Una mujer-hombre, piensa, es pura cosa bella, tiene el rostro inmaculado.



Se le cruza Ángela por la cabeza y se acuerda de todo, de que lleva un mes sin ir a clase, de que a nadie le importa, de que el profesor Alfonso le dijo que seguramente estaba por allá en alguna parte, por allá drogándose con malas compañías, porque una persona como esa solo puede andar en malos pasos.



Es pertinente preguntarse por la Bogotá de los años noventa como marco contextual de esa ebullición de la cultura juvenil porque toda expresión artística es política; toda forma de consumir arte, de identificarse con algo, de idear y ponerse una máscara, está en tensión con su entorno. El lugar propio no se crea en lo abstracto, sino en diálogo con la calle, el barrio, el transporte público, el colegio, la universidad y los dispositivos de control que regulan la presencia de algunos cuerpos en el espacio común.



Habitar la Bogotá de los años noventa, para un adolescente, implicaba aprender a medir y controlar la propia visibilidad. El cuerpo joven, de antemano potencialmente peligroso y vulnerable, estaba muy presente en el espacio público, era demasiado ruidoso y poco productivo. La ciudad ya decía (dice, todavía) quién podía estar dónde, a qué horas y bajo qué condiciones. Yo creo que, en ese contexto, el adolescente incorpora una forma temprana de autocontrol porque, para sobrevivir necesita saber cómo vestirse, moverse y hablar. Se trata del deseo de pertenecer que contrasta con el de no desentonar del todo, de evitar convertirse en blanco inmediato de la mirada autoritaria de policías, profesores y padres (el adulto). Esta tensión cotidiana entre deseo de aparecer y necesidad de resguardarse empujó a los jóvenes a buscar formas de protección simbólica y colectiva. La pandilla es una de las primeras formas de agrupación estable a las que accede el adolescente en un entorno urbano hostil. En escenarios marcados por la desigualdad y la vigilancia, agruparse permite redistribuir el peso del riesgo,

ganar visibilidad colectiva y establecer límites mínimos de protección frente al otro, quien antes los ha rechazado y ahora ellos mismos rechazan de vuelta.

En *No nacimos pa' semilla* (1990), Alonso Salazar reconstruye, a partir de relatos directos de jóvenes vinculados a pandillas urbanas, cómo estas agrupaciones se configuran desde la proximidad barrial, en la calle, la cuadra, el colegio, y funcionan como espacios inmediatos de pertenencia y reconocimiento en donde otras formas de inserción social son inaccesibles o de plano no existen. Uno de los primeros testimonios del libro es el de Antonio, un joven sicario que recuerda cosas como:

Cuando yo estaba pelado me mantenía por ahí jodiendo (...) hasta que me patrocinaron con armas buenas. (...) Uno se pone violento porque hay mucho man que quiere monopolizarlo, porque es pelado. Pero uno no puede ser bobo, tiene que sacar las alas. Y yo las saqué y a volar; a todo el que le tocaba conmigo le iba mal. (Salazar, 1990, p. 15)



Además de lo violento que es el contexto en el que se mueve Antonio, llaman la atención sus palabras porque aquí converge lo reflexionado hasta el momento. Se trata de un joven excluido por un sistema que no lo reconoce, que lo rechaza; un joven que, sabiéndose diferente, a sí mismo y a su núcleo familiar, se rehúsa a ser

parte de ese sistema; un joven que construye una idea de sí mismo en función de ese rechazo, que se hace con una máscara para poder habitar su contexto y performar. Un ejemplo que además no es aislado porque refleja la realidad de muchos jóvenes latinoamericanos afectados de forma directa por la violencia del narcotráfico y el extremo de las ideologías:

Quedamos solo veinte casquetes. Todos son pelados de quince a dieciocho años. Matan y encarcelan a muchos pero otros pelados piden pista. (...) Ellos se meten por su gusto, no porque uno les diga. Son muchachos que ven la realidad, saben que estudiando y trabajando no consiguen nada y que en cambio con uno se levantan las Lukas. No todos tienen necesidad, algunos entucan por la familia, pero otros lo hacen para mantenerse bien, con lujo. (Salazar, 1990, p. 16)



Reguillo plantea que, frente a la exclusión institucional y la falta de canales legítimos de participación, los jóvenes producen formas propias de organización que combinan dimensiones materiales y simbólicas, ancladas en el territorio y en el reconocimiento entre pares (Reguillo, 2007). La pandilla no se define solo por la violencia que puede ejercer, sino por la lealtad, la presencia y el reconocimiento mutuo que ofrece a sus miembros.

Philippe Bourgois, antropólogo y profesor estadounidense, ha mostrado que las pandillas urbanas están compuestas también por valores, jerarquías y normas de comportamiento compartidas. En su obra *En busca de respeto* (2010), un estudio sobre jóvenes puertorriqueños vinculados al narcotráfico en el East Harlem (también

llamado "El Barrio", por su relación con comunidades latinas), Bourgois sostiene que el respeto es un principio organizador de la vida colectiva. En ausencia de reconocimiento institucional, la pandilla ofrece un sistema alternativo de valoración donde el estatus se construye a partir de la lealtad, la valentía, la capacidad de respuesta frente a la amenaza y el cumplimiento de códigos implícitos: "la cultura de la calle erige un foro alternativo donde la dignidad personal puede manifestarse de manera autónoma" (Bourgois, 2010, p. 38).



Si bien no desaparece la violencia, son ahora los adolescentes quienes la regulan y la dotan de sentido, estableciendo normas, sanciones y expectativas claras sobre el comportamiento de cada miembro. Aunque el trabajo de Bourgois se sitúa en un contexto urbano estadounidense, sus observaciones resultan pertinentes para pensar la pandilla latinoamericana como una forma de organización paria, pues se trata de una respuesta posible (y constante) a la exclusión, un modo precario y eficaz de producir pertenencia, un lugar de convergencia y reconocimiento. Podemos leerla como una máscara colectiva, pues, aunque oculta al individuo, lo dota de características que sirven al colectivo y lo convierten en parte de la masa. Al diluir el cuerpo singular en el grupo, la pandilla vuelve tolerable la exposición en el espacio público. Desde aquí se abre el camino hacia las estéticas juveniles, las marcas del cuerpo y la apropiación de espacios callejeros. Estos lugares tienen un carácter transitorio, son espacios liminales donde el cuerpo se performa, se muestra, se ensaya y es medido con los demás. También son frágiles, fácilmente di-

sueltos, minimizados por la mirada adulta, pero fundamentales para la construcción de pertenencia. En ellos se aprenden códigos, se prueban valores y se ponen en juego formas incipientes de poder, yugo y castigo:

Por ejemplo, la calle en tanto escenario "natural", se ha pensado como "antagonista" en relación con los espacios escolares o familiares y no es problematizada como el espacio de extensión de los ámbitos institucionales en las prácticas juveniles. Así, los jóvenes en la calle parecerían no tener vínculos con ningún tipo de institucionalidad y ser ajenos a cualquier normatividad, además de ser necesariamente contestatarios con respecto al discurso legitimado u oficial. (Reguillo, 2007, p. 32)



Los peinados, la ropa, los accesorios, las formas de habitar el espacio son signos que dan cuenta de una postura estética, de afinidades y distancias, de pertenencias, todas necesidades no resueltas en el mundo adolescente. Aparecen con ellas en público, son maneras de decir sin usar palabras, porque no pueden. Carles Feixa, antropólogo y profesor catalán, en su libro *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud* (1999) entiende estas expresiones como formas de organización cultural mediante las cuales los jóvenes producen sentido, establecen vínculos y pueden pensar su lugar en el mundo. Los estilos, más que un atributo concreto, porque no reflejan una identidad inamovible, son un conjunto de prácticas que se construyen en la interacción cotidiana, en el contacto con otros, ajustándose según el contexto y transformándose con el tiempo. El cuerpo se convierte en un soporte central de significa-

ción, un espacio para ensayar posibles pertenencias antes de que exista un reconocimiento social pleno.

Feixa propone, en este texto, su ya reconocida metáfora sobre el reloj de arena generacional para pensar la relación entre jóvenes y adultos. Los adultos arriba, dominantes, con su cultura hegemónica y parental, descienden unas condiciones sociales que son disueltas por el filtro del "estilo" y acaban influyendo en las microculturas juveniles y sus productos culturales:

La metáfora sirve para ilustrar tanto el carácter histórico (temporal) de las culturas juveniles como su dimensión biográfica. Y también pone de manifiesto que las relaciones no son unidireccionales: cuando la arena ha acabado de verterse, se da la vuelta al reloj, de manera que las culturas y microculturas juveniles muestran también su influencia en la cultura hegemónica y en las culturas parentales. (Feixa, 1999, p. 105)

Por esa misma línea, Bourgois propone:

Irónicamente, a través del mercado de la música, la moda, el cine y la televisión, la sociedad convencional suele absorber estos estilos antagónicos, y los recicla como "cultura popular". En efecto, algunas de las expresiones lingüísticas elementales con las que la clase media norteamericana se refiere a la autoestima (tales como cool, square o hip) se acuñaron en las calles de la inner city. (Bourgois, 2010, p. 38)



Esta dinámica confirma que los estilos juveniles, porque no permanecen confinados a sus contextos de origen, tienen una característica ambivalente: significan resistencia mientras son propios, pero se transforman cuando son leídos e incorporados por el mercado y la cultura hegemónica, lo que evoluciona en el deseo de la contracultura y desencadena, si volvemos a Agamben (2009), la reflexión sobre la moda y lo contemporáneo: volver a un presente en el que nunca se ha estado para observar con atención lo que ya fue y, sin embargo, todavía no ha sido.

Los jóvenes, con estas prácticas, construyen y se ponen unas máscaras que, como toda máscara indefinida, parcial, móvil, proponen una forma de habitar el espacio público mientras la identidad todavía se está formando, mientras adquieren algo de autorreconocimiento en los ojos del otro y los propios. De esa forma, los metaleros se distinguen por aspectos como el cabello largo, uso de estope-roles, remiendos, camisetas de agrupaciones musicales y pentagramas, pero también por su asistencia a conciertos de metal, convivencia en parches de jóvenes con los mismos gustos musicales y artísticos. Es posible que, dentro de esos grupos, espacios cerrados, recelosos, sus integrantes se pregunten por la autenticidad de esas máscaras, por quién es en verdad un metalero (por ejemplo) y no un farsante, y cabe, también, la exigencia, una obligación que corrobora la veracidad de esa identidad.



La autenticidad de estas máscaras no se disuelve solo en el interior del grupo, sino en su capacidad de permanecer en determinados territorios sociales, como los ya mencionados: el barrio y sus cuartos en la calle, o el patio de recreo en la hora de descanso y las inmediaciones del colegio, parches que se construyen al margen y funcionan como escenarios privilegiados donde el cuerpo juvenil se expone, se arriesga a ensayarse y se legitima frente a los demás.



Marina y Ángela vivieron su adolescencia en los años 90. Ambas estudiantes de grado once, clase media bogotana, entre la influencia gringa, mexicana y europea, coinciden en el rechazo social, pero por razones diferentes, porque Marina no puede controlar su aparición como los demás. Su rostro parcialmente desfigurado se adelanta, la antecede a cualquier gesto, palabra; su cuerpo se lee y se separa primero. No solo sufre el estigma, sino la imposibilidad de pasar inadvertido. En ese mundo adolescente donde el estilo y la identificación es tan importante, donde hay que construir, usar y desechar máscaras, Marina carga una marca que no puede modificar, no a menos que utilice una máscara objeto.

Su adolescencia, no camuflada, está involuntariamente hiperexpuesta. Esto es muy interesante porque la ubica en una paradoja: mientras sus compañeros de clase, todos los demás adolescentes, hacen uso de su cuerpo para construir pertenencia, el suyo, incapaz de camuflarse en una forma aceptable, la revoca de toda posibilidad de ser reconocida (aceptada). Con una máscara buscaría, entonces, la posibilidad de sobrevivir. Por eso su deseo de convertirse en detective es una forma de desviar la atención del cuerpo hacia el mundo, de mirar en lugar de ser mirada. Ángela, en cambio, vive la adolescencia como una invisibilidad forzada. Sabe quién es, o al menos hacia dónde quiere ir, pero no tiene los medios materiales, simbólicos ni sociales para mantener esa identidad en el espacio público. El travestismo aparece como una máscara que le resulta incompleta, precaria, oscura, y que, en principio, no alcanza a consolidarse como estilo legítimo, pero puede proveerle una permanencia colectiva dentro de esa marginalidad. A diferencia de Marina, Ángela sí intenta producir su imagen, y aunque el mundo y la cultura hegemónica le devuelve rechazo y peligro, encontrará algo de reconocimiento en sus pares cuir. La ciudad, la familia, el colegio y la autoridad van a asumir su presencia como una desviación, algo antinatural, y eso produce un riesgo en cada gesto y expresión. Creo, sin embargo y a pesar de todo, que aunque su adolescencia es una disputa constante entre deseo y autocensura, cabe la comunidad, y es allí a donde debo apuntar ahora.

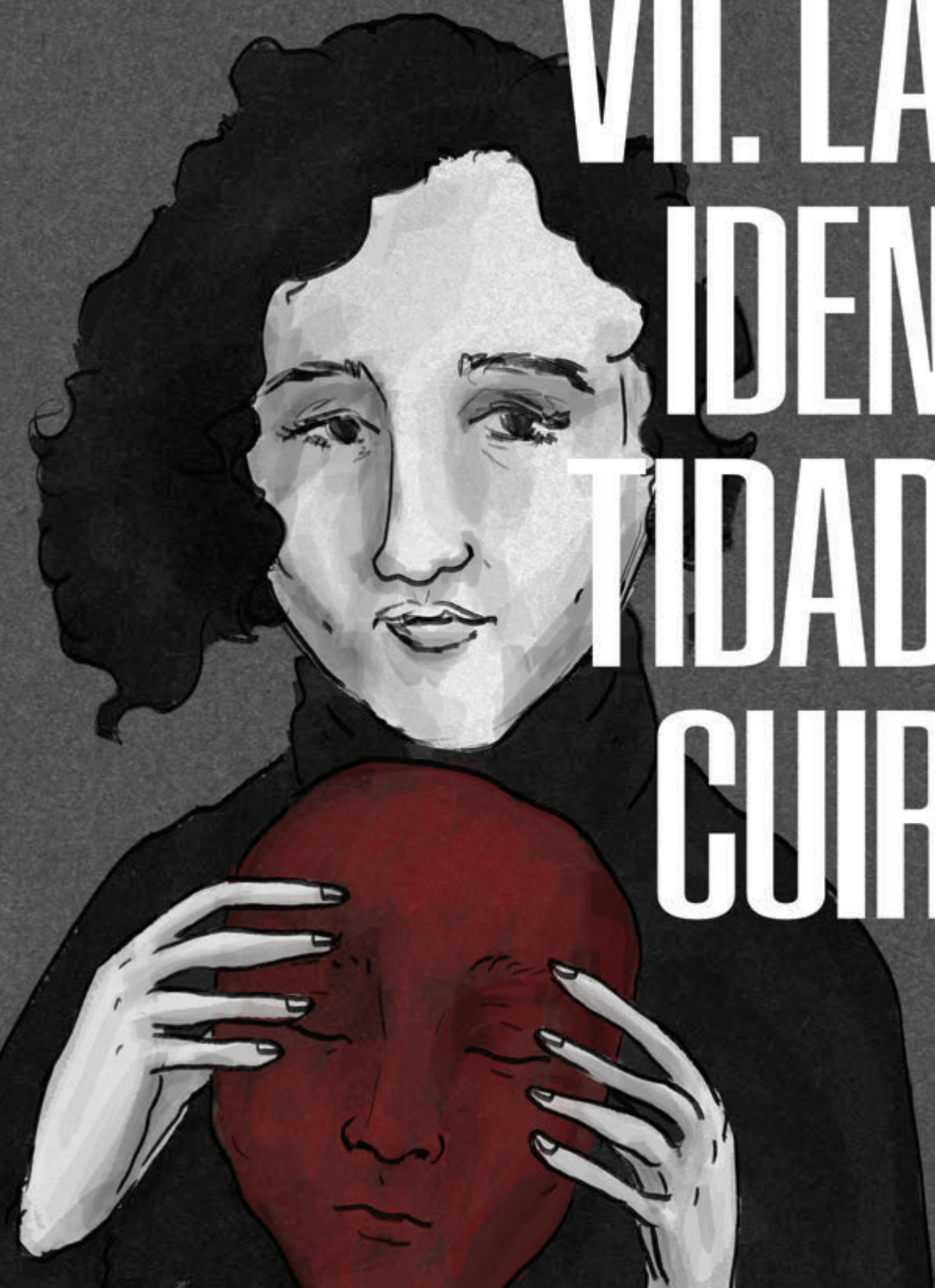
¿Qué hay en esa comunidad cuir a la que pertenece Ángela que pueda estar relacionado con el misterio? Marina va a buscar en el colegio una respuesta, en la agresión de sus compañeros de clase, en el silencio de los profesores y la dirección, pero encontrará muy rápido que está mirando en el lugar equivocado, y andará con cautela afuera, en la calle, en ese escenario liminal sin aparente autoridad, rodeado de violencias físicas y simbólicas, sistemáticas, para encontrar el rastro de su amiga-no amiga. Y seguramente allí verá un mundo espectacular, sombrío y brillante al mismo tiempo, en medio del caos capitalino y la angustia juvenil, aparentemente adulto, donde, quizás, encontrará la máscara de Drácula.



Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2009). *¿Qué es ser contemporáneo?* Diario Clarín, Buenos Aires, 29.
- Ariès, P. (1988). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.
- Barker, M. (1989). *Comics: ideology, power and the critics*. Manchester University Press.
- Bourgois, P. (2010). *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dopico, P. (2005). *El cómic underground español, 1970-1980* (Vol. 6). Madrid: Cátedra.
- Feixa, C. (1999). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.
- Félix Martínez. (18 de enero de 2018). *Radioactiva y sus inicios en 1989* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7No940gJ02w>
- History of comics censorship, part 2. (s/f). Cbldf.org. <https://cbldf.org/resources/history-of-comics-censorship/history-of-comics-censorship-2/>
- Reguillo, R. (2007). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.
- Salazar Jaramillo, A. (1990). *No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles de Medellín*.

VII. LA IDEN TIDAD CUIR



Aunque el fenómeno de la novela negra cuir ya tiene algunas décadas, la ausencia de una tradición temprana es evidente. Si bien desde hace varios años podemos identificar autores y autoras con el mismo interés de representar disidencias LGBTQ+ dentro del género, es pertinente para este ejercicio mirar atrás y reconocer esa genealogía. La figura clave, en este punto, es Joseph Hansen (1923-2004), novelista y poeta estadounidense que, ya en 1970, publicaría la que creo es la primera novela negra cuir: *Fadeout*.

La obra, que no tiene edición en español (así como los demás trabajos de Hansen en general), nos presenta al primer detective noir abiertamente homosexual, Dave Brandstetter, un investigador afiliado a una empresa de seguros, quien será el personaje principal de una saga de trece entregas que el autor escribió durante casi cuatro décadas. En sus historias, el narrador (heterodiegético, omnisciente y focalizado) presenta con frescura la vida de Dave, sus relaciones sentimentales y sexuales (Rod, Anselmo, Sawyer), sus amistades cuir (Magde, una mujer lesbiana) y los misterios que debe resolver tienden a estar relacionados con disidencias de género y orientación sexual (por ejemplo, en *Fadeout*, investiga la desaparición de Fox Olson, un hombre que, se descubre más adelante, es homosexual -o bisexual- y cuya condición está relacionada con el misterio).

El gesto inaugural de Hansen produce admiración porque, efectivamente, es originario. Antes de *Fadeout* ya teníamos novelas con protagonistas cuir. Se me ocurre, por ejemplo, *El ángel de Sodoma*, del escritor cubano Alfonso Hernández-Catá, publicada en 1928, que, aunque no presenta a un protagonista asumido y envaletona-



do, sí cuestiona la moral de la época y propicia la discusión; o *El vampiro de la colonia Roma*, del mexicano Luis Zapata Quiroz, publicada en 1979, una "novela picaresca homosexual"; y más recientemente íconos como *Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas (1992); *Un beso de Dick*, de Fernando Molano (1992); y *Tengo miedo, torero*, de Pedro Lemebel (2001). Todas estas novelas, y muchas otras que me dejo por fuera, proponen personajes cuir a los que les suceden cosas, son catalizadores de violencia desde varios frentes, pero también son felices a su manera, viven, y en últimas, están allí para dar cuenta de esas otras realidades, marginadas, infravaloradas o invisibilizadas. A estas alturas es claro que cuir y adolescente son dos rarezas.



Por supuesto, ninguna de estas novelas es noir, ninguna de ellas aborda un misterio o se sitúa en los estereotipos del género, porque no lo pretende. Por eso la publicación de Hansen es una apuesta importante, representa un punto de partida para narrar ese otro lugar, y, sobre todo, reivindica las identidades cuir en un género históricamente supeditado a la heteronorma.

Años más tarde encontramos figuras como Michael Nava o Renee James. El primero, un hombre homosexual racializado; la segunda, una mujer trans veterana de Vietnam. Nava inauguró la carrera de su personaje más importante, Henry Ríos, un investigador abiertamente homosexual, con *The Little Death*, en 1986. Renee, por otro lado, publicó *Coming Out Can Be Murder* en 2012, una novela negra donde la protagonista, Bobbi Logan, una mujer trans, peluquera de vocación, investiga el reciente asesinato de una amiga transgénero; Bobbi Logan, igual que Henry Ríos para Nava, se convertirá en la "detective de autor" de James, pues volverá a aparecer en *A Kind of Justice* (2016) y *Seven Suspects* (2017) para investigar otros misterios (About Me, s.f.).

Llama la atención de todo esto que: 1. parece que no se lee novela negra cuir en español, ya porque no hay autores que la produzcan o porque rastrearla es difícil; 2. la novela negra cuir ha emergido de forma aislada, relativamente tardía y casi siempre vinculada a trayectorias individuales más que a movimientos o escenas literarias reconocibles; y 3. incluso en los casos en que existen detectives abiertamente LGBTQ+, la disidencia sexual o de género no siempre produce una transformación literaria concreta, sino que tiende a integrarse, con distintos grados de tensión, a estructuras narrativas ya consolidadas.



Creo que hay una oportunidad muy interesante para esta novela, una posibilidad de pensar todas estas conversaciones (la adolescencia, la máscara, lo cuir) en el marco del género negro más allá del canon, porque aunque sí es posible encontrar alguna novela noir en español con personajes LGBTQ+, el tratamiento de la identidad cuir suele ser superficial. Un ejemplo de esto es *El final del hombre* (2017), de Antonio Mercero, cuya protagonista, Sofía Luna, es una mujer transgénero, detective y madre. Más que introducir la experiencia de vida trans como una fuerza capaz de tensionar o reconfigurar el género, la novela integra la identidad de Sofía dentro de un modelo narrativo estandar, donde la disidencia funciona principalmente en el plano representacional, si se es rudo incluso irrelevante, y no como un principio estructurante del relato. Creo que algo debe suceder en la novela, algo debe transformarse, si lo que quiero construir es una identidad cuir.



No es únicamente una cuestión de mercado editorial o de circulación cultural que la novela negra cuir haya aparecido como una rareza, tardíamente y en lugares concretos del globo. No se trata solo del poco interés editorial que despierta un proyecto cuir, por el público objetivo y los ingresos que puede representar, sino de una dificultad que, para este punto, es obvia: la imposibilidad histórica que tiene la novela negra de tratar con decencia los cuerpos disidentes. Antes de ser protagonistas, como ya vimos en algunos autores, los cuerpos cuir se han asumido, dentro y fuera de la literatura, como una amenaza, decadencia moral o, en el mejor de los casos, sinónimo de exceso. La entrada de lo cuir en el noir (o en mu-

chas obras artísticas famosas) no puede pensarse sin atender a la figura de lo monstruoso. Un ejemplo paradigmático es *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock, donde Norman Bates, la figura más influyente de esta asociación, es un asesino cuya monstruosidad se articula a través del travestismo y la confusión identitaria. Más allá de la lógica interna del relato, y, en cierto sentido, independientemente de ella, la imagen de un hombre que se viste como su madre se entiende como un signo de perturbación moral y psicológica, reforzando la idea, indirectamente, de que la transgresión de las normas de género es, en sí misma, sintomática de una desviación peligrosa. En la película, el travestismo es recurso visual que produce inquietud, rechazo y miedo, no una experiencia subjetiva ni una forma de vida.



Un caso relacionado, ciertamente distinto y por ello revelador, es el de Buffalo Bill en *El silencio de los inocentes* (publicada en 1988 como novela y adaptada al cine en 1991). Aunque ha sido entendido como una reiteración de la asociación entre disidencia de género y monstruosidad, el comportamiento feminicida del personaje no reside en lo cuir, sino en una fantasía extrema donde su identidad es

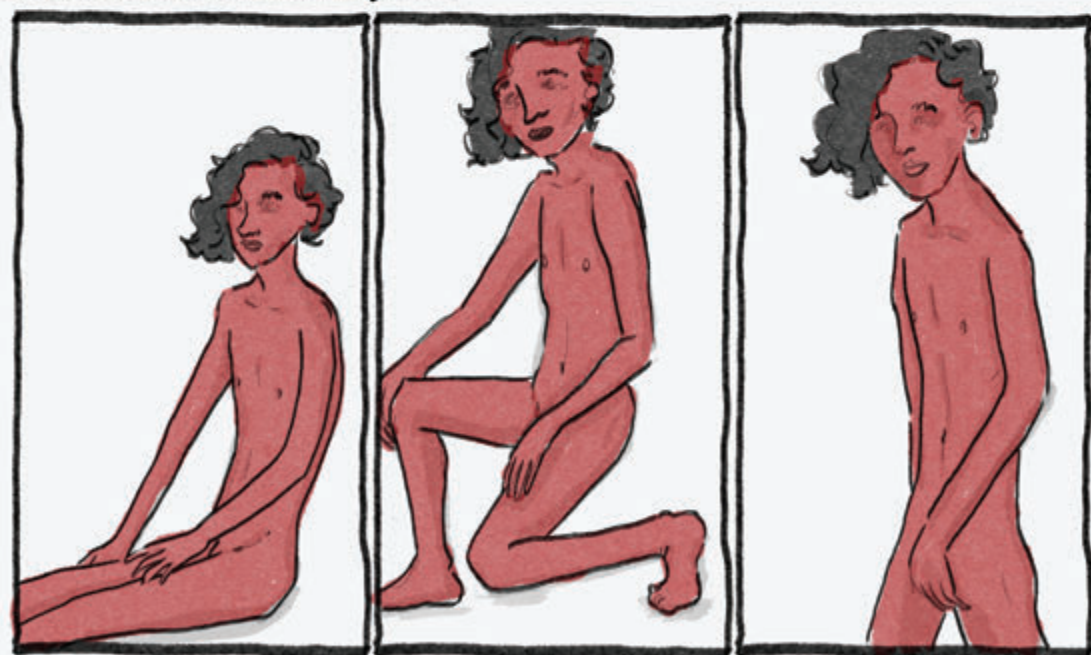
borrada. Buffalo Bill no pretende habitar una identidad femenina ni performar un género como forma de deseo o reconocimiento, sino deshacerse de la propia identidad mediante la destrucción literal de otros cuerpos. El vestido de piel que está cosiendo, la peluca humana y el cuero cabelludo con los que se graba bailando son una máscara, sí, pero de su enfermedad mental, de su deseo de ser otra cosa, no específicamente una mujer. Su comportamiento es terrorífico por la reducción del cuerpo y de la identidad a una carcasa muerta, por la crueldad de convertir piel humana en un disfraz, por la banalidad en ese gesto, no por la ambigüedad de género, aunque haya sido leída de esa manera y el mismo Hannibal Lecter reconozca que Buffalo Bill no tiene disforia de género ni es una persona trans.



Lo monstruoso no es tanto una condición esencial ni una desviación naturalizada del cuerpo disidente, como el resultado de una lectura social. El monstruo desborda cualquier sistema de clasificación porque no encaja moral, sexual o incluso jurídicamente en la "vida común". Lo cuir deviene monstruo no tanto por lo que es, como por la imposibilidad de ser codificado en los códigos normativos del cuerpo, la identidad y el deseo. El cuerpo disidente, monstruo, cuando no es invisibilizado, es demasiado confuso para ser integrado en sociedad.

Dentro del noir, el hard-boiled, el pulp y el giallo, lo cuir aparece tempranamente asociado al crimen, a lo inmoral, a lo monstruoso, no al héroe o al detective que resuelve el misterio, ni siquiera se sitúa en esa ambigüedad tradicional del investigador de novela negra temprana, que no es malo, pero tampoco bueno del todo. Ni hablar de tener un lugar de enunciación propia. Antes que sujeto investigador, con una voz que articula pensamiento situado y se refiere a sí mismo y su forma de vida, lo cuir, sospechoso en primera instancia, debe ser vigilado, infiltrándose en su universo, y finalmente eliminado.

Un ejemplo de esto es la película *Cruising*, del director estadounidense William Friedkin, estrenada en 1980, que relata cómo el oficial Steve Burns, un hombre heterosexual, se infiltra en el ambiente nocturno gay de Nueva York para identificar a un asesino serial que ataca hombres homosexuales. La cinta no presenta al universo cuir como un espacio social complejo, atravesado por vínculos reales o formas de vida específicas, porque para la autoridad se trata de un territorio plano, amenazante, indistinguible del estereotipo violento que lo acompaña. La investigación que desarrolla la policía no busca comprender ese mundo, sino entrar en él y, eventualmente, neutralizarlo.



Lo monstruoso no se concentra únicamente en la figura del asesino, cuya identidad, de hecho, no resulta ser LGBTQ+, sino que se derrama sobre los espacios donde transcurre el filme: los bares, los

cuerpos, las prácticas sexuales y la marginalidad, que además es oscura. El sujeto cuir no se enuncia a sí mismo, no se investiga, y su entorno es tan peligroso que debe ser recorrido desde afuera. Incluso la identidad de Steve, el protagonista, se va viendo afectada a medida que avanza la película, sugiriendo que el contacto con lo cuir puede contagiar al otro y confundirlo. Esta película da cuenta de una de las posturas más persistentes en el género cuando de diversidad sexual o identitaria se trata: la disidencia es monstruosa, ya por sí misma o por el entorno que habita, y su maldad se contagia.



El profesor, escritor e investigador Jeffrey Jerome Cohen, en su ensayo *Monster Culture (Seven Theses)* (1996), propone leer al monstruo como una producción cultural particular, un reflejo de la experiencia humana que es bastante más complejo de lo que parece. El monstruo no existe más allá del entramado simbólico que lo construye, es la representación de lo que la cultura no logra asimilar plenamente; está hecho de carne humana y aparece en donde los límites del orden moral, social o sexual son corrompidos; no da cuenta tanto de un peligro externo, como de la crisis interna del sistema de clasificación que pretende organizar la vida común:

"The monster is difference made flesh, come to dwell among us. In its function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond-off all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within. Any kind of alterity can be inscribed across (construc-

ted through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual" [El monstruo es la diferencia hecha carne, que viene a habitar entre nosotros. En su función como Otro dialéctico o como suplemento de tercer término, el monstruo es una incorporación del Afuera, del Más Allá: de todos aquellos lugares que son retóricamente situados como distantes y distintos, pero que se originan en el interior. Cualquier forma de alteridad puede ser inscrita sobre (construida a través de) el cuerpo monstruoso, pero, en su mayor parte, la diferencia monstruosa tiende a ser cultural, política, racial, económica o sexual].
(Cohen, 1996, p. 7)

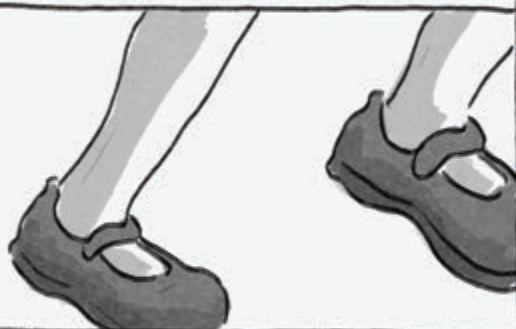
Cohen desarrolla siete tesis que no definen al monstruo en términos universales, sino que explican lo que hace dentro de una cultura específica. Una de las ideas más llamativas para esta reflexión: el monstruo es una figura móvil, histórica y reiterativa: no desaparece porque regresa cada vez que una sociedad necesita reinscribir los límites; siempre vuelve porque su función es dar cuenta del malestar, hacerlo presente, no resolverlo. El monstruo surge cuando una diferencia no ha podido ser integrada sin violencia simbólica.

La asociación histórica entre cuerpos cuir y monstruosidad puede entenderse como una acción cultural recurrente. Cuando las disidencias sexuales y de género ingresan en narrativas como el noir, lo hacen muchas veces en el lugar del monstruo porque esos géneros (organizados en torno a la ley, el crimen y la restauración del orden) necesitan figuras que concentren la alteridad, figuras que son monstruosas porque quienes las miran no disponen de herramientas para reconocerlas como formas legítimas de vida. Es natural, entonces, que los cuerpos disidentes hayan ocupado la posición sospechosa o criminal antes que la del sujeto que investiga o narra desde sí. Tal como sugiere Cohen, el monstruo señala un límite interno, no un afuera distante, lo que la sociedad construye como amenaza para, en esa negación, reafirmar su propia normalidad.

Ángela monstruo atraviesa los pasillos del colegio,



vigila a sus compañeros bajo el pupitre,



los persigue entre salones,



los pervierte con sus uñas pintadas



y su cabello largo



y sus piernas abiertas.

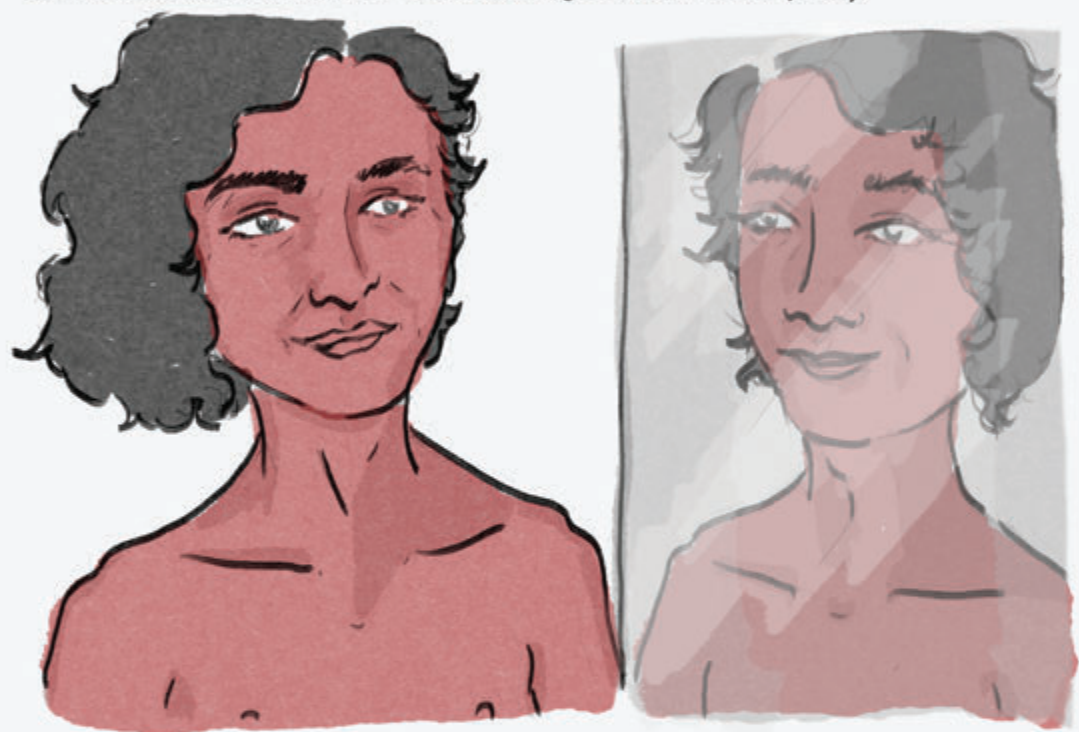


El cuerpo cuir aprende desde muy joven a leerse a sí mismo a través de la mirada ajena, y con ello a regular su apariencia y anticipar el peligro. La máscara es una estrategia de supervivencia en el contexto de esos aprendizajes forzados. El homosexual puede enderezar su postura quebrada, pero solo hasta que la reconoce, y eso sucede cuando alguien más lo ha llamado maricón, en la calle, el salón de clase o su propia casa. La monstruosidad, para ese sujeto disidente, esa marica, esa travesti, esa identidad cuir, deja de ser una categoría cultural abstracta y se convierte en una experiencia cotidiana.

Sin embargo, también puede escoger no ocultarse, quebrarse con orgullo y asumir su diversidad. El travestismo, en el caso de Ángela, tuerce la idea de máscara porque, cuando se la pone, pretendiendo autenticidad y el deseo de ser ella misma, la obliga a exponerse. Su cuerpo, cuando se ha travestido, se muestra, se visibiliza e incluso parece necesitar ser visto. En ese gesto, la máscara permite regular los riesgos que conllevan ser vista y le da espacio al deseo, dejando a un lado la autorrepresión y la inadvertencia. La frontera entre el ocultamiento y la exhibición se vuelve porosa, lo que intensifica las tensiones entre el deseo, la identidad y la violencia.



El travestismo, que no es meramente un recurso escénico, sino una práctica situada, premeditada y concreta, se inscribe en el espectáculo. El cuerpo cuir travestido es asumido socialmente como excesivo, demasiado bello, demasiado artificial, demasiado visible. Y si bien esta condición no neutraliza la monstruosidad con que se observa, el sujeto cuir ya no se esconde en la sombra porque ahora aparece iluminado, maquillado, construido para la mirada. La amenaza produce, incluso, fascinación y deseo. El miedo al monstruo cuir, como a todo monstruo, dice Cohen en su tesis número seis, es en realidad una forma de deseo (Cohen, 1996, p. 16).



El espectáculo es una condición material de vida porque el escenario, la calle, el cabaret y la noche en la ciudad funcionan como espacios donde el cuerpo travestido se permite aparecer. El travestismo de Ángela debe entenderse como afirmación identitaria, pero también como tensión entre la estrategia de supervivencia y el deseo de autenticidad, como un dispositivo que problematiza su identidad, su deseo y su deber, dentro del espacio urbano y narrativo. Ángela convoca el deseo y, al mismo tiempo, activa mecanismos de castigo. Es máscara que expone, que produce belleza y peligro en la misma medida. Una vez aprende a regularse para no ser vista, se traviste para habitar y producir incomodidad, desafía la mirada que la juzga.

Ángela, va a descubrir Marina en su investigación, si tiene un círculo de amigos cuir, monstruos y monstruas divinas que brillan en los focos de un cabaret chapineruno de segunda.



Y tendrá que darse a la tarea de entrar en ese círculo, de verlo con sus propios ojos, para averiguar qué fue lo que le sucedió a Ángela.



Porque lo que irá descubriendo,



intuyendo,



así como lo veo ahora,



quizás erróneamente,

es que aquella es la pista definitiva



para dar con su paradero.



Judith Butler, autora del afamado ensayo *El género en disputa* (1990, 2007) reflexiona sobre el travestismo y las prácticas paródicas del género como escenarios de lectura crítica y análisis. El travestismo (o su más reciente y mainstream reinención, el drag) no es tanto una simple imitación de un original femenino, como una escenificación que expone el carácter artificioso de la identidad de género. Al poner en escena una feminidad exagerada o deliberadamente teatral, el travestismo demuestra que aquello que suele presentarse como natural (el género "verdadero", coherente, unívoco) es, en realidad, el resultado de una repetición regular de gestos, comportamientos y signos corporales. El performance travesti, en la reinterpretación del género, da cuenta del artificio de la norma y muestra que no hay un original al que retornar, una esencia dentro de la condición de género, solo estilos corporales legitimados por la costumbre y la hegemonía cultural:

El travestismo constituye la forma mundana en que los géneros son apropiados, teatralizados, usados y realizados; esto implica que todo género es un tipo de personificación y aproximación. Si esto es cierto, como parece, no hay un género original o primario al que el travestismo imita, sino que el género es un tipo de imitación que no tiene un original, que produce la noción de original como efecto y consecuencia de la imitación misma. (Butler, 2000, p. 98)



La figura de Ángela y del travestismo dentro de esta novela, en clave Butler y Cohen, propone que el cuerpo travestido no es monstruoso por el exceso, sino porque personifica, hace visible la idea de que el género es apenas una máscara, una construcción social. Dada su importancia en la sociedad, la cultura hegemónica necesita mantener oculta esta condición. Sin embargo, y esto es central para el cruce con el noir y la noción de monstruosidad, es claro que el performance no es apolítico. Como todo gesto, consciente o inconscientemente, se inscribe en un lugar y tiene una postura frente a algo. El gesto político natural del performance travesti es paródico en tanto repite los signos de la norma de género y, con ello, demuestra que lo "natural", "definido" u "original" no es más que una ficción sostenida por la repetición y la mirada social.



Las palabras de Butler, encaminadas por el posestructuralismo, remiten a Gilles Deleuze, una de las figuras clave de esta corriente de pensamiento, y su diferencia y repetición: la repetición nunca produce con exactitud, sino que genera diferencia (2002). Repetir consiste en producir sentido a través de la variación y la reiteración, no en copiar un modelo original. La parodia travesti no reproduce una feminidad preexistente, sino que, al reiterar sus signos, introduce una diferencia que se pregunta por la idea "originaria" de mujer. La norma de género es norma en tanto que la repetición oculta su carácter inventivo; el performance travesti repite de tal modo que hace visible esa construcción y la desnaturaliza.

Sin embargo, no todas las figuras cuir que circulan en la cultura popular representan una amenaza directa al orden hegemónico; muchas de ellas funcionan como válvulas de escape, escenarios donde la norma convive con la diferencia sin ponerse en riesgo. Son cuerpos y personajes disidentes que se asimilan a costa de ser ridiculizados, exagerados o convertidos en caricatura:

En realidad, uno podría sostener que estos filmes cumplen la función de suministrar un alivio ritual a la economía heterosexual que debe vigilar constantemente sus propias fronteras contra la invasión de lo "anómalo", y que esta producción y resolución desplazada del pánico homosexual realmente fortalece el régimen heterosexual en su tarea de autoperpetuarse. (Butler, 2002, p. 185)



La diferencia no se elimina en estos casos porque lo que se pretende es neutralizarla, hacerla inofensiva, controlable, objeto de burla. Se me ocurre, por ejemplo, el personaje de Doris, la hermanastra fea en *Shrek*, que está codificado como cuir y cuya presencia es celebrada popularmente en la medida en que su corporalidad, su voz y su gestualidad son objeto de burla constante. Doris no atenta contra el orden heterosexual de la narrativa; por el contrario, lo refuerza a través del exceso que contrasta lo cómico frente a las formas "correctas" de feminidad y deseo. Este tipo de figuras permiten que lo cuir "haga parte" sin cuestionar realmente las estructuras que lo marginalizan porque su función es entretener, no ser.

Y porque justamente la parodia desequilibra la norma, produce violencias frente a las cuales la desprotección es evidente. El cuerpo que expone el artificio del género se vuelve, al mismo tiempo, hipervisible y vulnerable. Ángela tiene la posibilidad de desarmar la feminidad normativa y habitar esa exposición peligrosa en un espacio urbano atravesado por el deseo, que conlleva una reprimenda, ya sea física o simbólica. La máscara es parodia, afirmación identitaria y una estrategia ambigua (reveladora y amenazante) para articular belleza, monstruosidad y supervivencia.

Uno de los referentes de Butler es la antropóloga norteamericana Esther Newton, quien publicó en 1972 *Mother Camp* (1979), un estudio etnográfico sobre comunidades de female impersonators en Estados Unidos. Las "imitadoras femeninas" son hombres que se travisten y actúan como mujeres, exagerando su gesto y apariencia para entretener. Newton diferencia entre el stage impersonator y el street impersonator, dos posiciones sociales de un mismo sujeto, ambas determinadas por el espacio, con características performativas concretas y claras implicaciones sociales. El primero es el cuerpo travestido en el escenario, el cabaret, la noche, donde la transgresión se contiene por un contrato implícito entre el público y los artistas, legitimando los primeros a los segundos; el otro imitador tiene el mismo cuerpo cuir, pero abajo del escenario, en el barrio y la vida cotidiana, sin la protección simbólica del espectáculo.



Tal parece, siguiendo a Newton y a Butler y viendo personajes como Doris, en *Shrek* (2004), Dorothy, en *Tootsie* (1982), o, incluso en Colombia, Eva, de *En los tacones de Eva* (2006), que el travestismo, siempre que no represente una amenaza cultural, en la medida en que se ridiculiza y sucede en el escenario, puede ser aceptado. El street impersonator es intolerable porque no puede ser reducido a entretenimiento ni confinado en un tiempo y lugar específicos; su sola presencia, incluso, desdibuja la frontera entre espectáculo y vida real.



Esta distinción entre escenario y calle adquiere una densidad específica cuando se vincula a un contexto histórico y urbano concreto. En la Bogotá de los años noventa, atravesada por la violencia del narcotráfico, el Estado, las guerrillas y el paramilitarismo; la moral conservadora de un país presuntamente laico; y la precariedad de los cuerpos disidentes, la figura del street impersonator es muy vulnerable y la moralidad es un complemento implícito de esa violencia que padece. El cuerpo cuir, adolescente, como buen monstruo, se persigue, y esas maneras de habitar el espacio, asumidas como formas de desorden, son apaciguadas con mecanismos de rechazo (tales como burlas o insultos), de corrección (requisitos policiales o las mal llamadas "terapias de conversión") y de expulsión, tanto físicas como simbólicas, del espacio público.

Los lugares de encuentro cuir eran escasos, precarios, clandestinos y, muchas veces, aptos solo para hombres homosexuales. La organización colectiva que dio lugar a las primeras marchas del orgullo en Bogotá desde 1983 demuestra que la comunidad LGBTQ+ ya buscaba poner su cuerpo en la calle en pleno clima de persecución y moralidad conservadora, mucho antes de que existieran circuitos nocturnos visibles (CNMH, 2025). Los bares, cines, cabinas, saunas y demás espacios que empezarían a consolidarse hacia finales de la década y, más claramente, en los años 2000, eran fruto de esa búsqueda de sociabilidad, de reconocimiento, pero en los noventa aún eran pocos, estaban dispersos y marcados por la vigilancia policial y social. Incluso dentro de los espacios que sí existían y en donde había una mayor pretensión de resistencia, de autodeterminación, de colectividad, como algunos bares en Chapinero, la marginalización persistía: las opciones solo para mujeres, lesbianas o personas trans eran pocas, y las que había preservaban una constante sensación de que la camaradería quedaba circunscrita al interior del local, entre los hombres y lejos de la calle, de las personas cuir más marginadas.



Primera marcha LGBTQ+ en Bogotá, 1983.

A este entramado se sumaba el peso simbólico del VIH/Sida, que en los años noventa era, además de una crisis sanitaria, todo un dispositivo de miedo y estigmatización. El cuerpo cuir estaba enfermo,

portaba la muerte y contagiaba, lo que reforzaba su asociación con el peligro y la monstruosidad. Sobre este respecto, Susan Sontag realiza un ensayo maravilloso titulado *El Sida y sus metáforas* (1989), continuación de *La enfermedad y sus metáforas* (1978, 20-12), para hablar sobre la enfermedad y la cultura. Sontag, quien padecerá un cáncer en carne propia, razón por la que escribe ambos textos, dice que el problema central no es la enfermedad en sí, sino su recreación metafórica para explicarla. Cuando una enfermedad se "metaforiza", pasa del hecho clínico al relato sobre el carácter, la conducta o el estilo de vida de quien la padece. Pasó, dice Sontag, con la tuberculosis (y su relación con el Romanticismo) durante el siglo XIX, con el cáncer a mediados del siglo XX y después con el VIH a finales del mismo siglo. En el caso del VIH/Sida, el trato fue particularmente rastrero: se asoció con prácticas sexuales no hetero-normadas, con el exceso, la promiscuidad y, para los más conservadores, el pecado. Ser marica o trans era tener Sida y sufrir su correspondiente (y merecido) castigo divino. Los primeros pacientes de la enfermedad (drogadictos, homosexuales, travestis, trans y trabajadorts sexualts) no estaban en riesgo, eran el riesgo.



Esta concepción metafórica de la enfermedad intensificó la precariedad del cuerpo cuir en la Bogotá de los noventa. El miedo al contagio se sumó al miedo moral y al miedo urbano, produciendo un clima en el que el deseo de ser se vivía como amenaza y cualquier acto visible era una imprudencia. Para los adolescentes cuir este aprendizaje comenzaba temprano, en el colegio, donde, como todo dispositivo disciplinario que pretende instruir, se enderezaba la mala conducta. Entre otras, porque hubo un respaldo institucional en la forma como la sexualidad fue incorporada al sistema educativo.



Durante los 90, a partir de la Resolución 3353 de 1993 del Ministerio de Educación Nacional y de la promulgación de la Ley General de Educación 115, la educación sexual se volvió obligatoria en los establecimientos educativos del país. Si bien esto abrió la conversación sobre la sexualidad en los adolescentes, la implementación estuvo marcada por un enfoque predominantemente preventivo y normativo, centrado en la reducción de riesgos de embarazo adolescente y enfermedades de transmisión sexual, más que en el reconocimiento del deseo, la afectividad o la diversidad (Programa Nacional de Educación para la Sexualidad y Construcción de Ciudadanía. Módulo I. La dimensión de la sexualidad en la educación de nuestros niños, niñas, adolescentes y jóvenes, s.f.). La sexualidad era entendida como un problema y su legislación educativa, más que comprenderla, buscaba controlarla y ponerle freno.

La ausencia de un currículo unificado y la delegación de su desarrollo a los proyectos educativos institucionales permitió que muchas escuelas reprodujeran, bajo la idea de la prevención y la higiene, una moral conservadora heteronormativa (Tiusaba Rivas, 2017). Para los adolescentes cuir, ajenos a la conversación, invisibilizados o marginados, esto significó que su sexualidad fuera peligrosa, culpable, enfermiza y pecaminosa, incluso antes de concretar cualquier experiencia real. Aprendieron a no desear visiblemente porque en lugar de ofrecer un marco de reconocimiento para las identidades disidentes, se construyó uno que reforzó la necesidad de la máscara como estrategia de supervivencia frente a una pedagogía que, bajo la promesa de protección, enseñaba a temer al propio cuerpo.



Pienso en *Black Hole* (2023), de Charles Burns, una serie de cómics que fueron compilados y publicados por primera vez en 2005 como novela gráfica. La historia sigue a Chris, una adolescente guapa, lista y popular, y a Keith, un joven que, aunque es drogadicto, tiene buen corazón. Contada por ella y por él, en una constante analepsis y prolepsis, la novela se sitúa en la Seattle de los años 70, en el surgimiento de una enfermedad de transmisión sexual incurable. El bacilo, como lo llaman ellos, solo se transmite entre los adolescentes y produce una serie de mutaciones anómalas en sus cuerpos. A Liz (quien será la novia de Keith), por ejemplo, le sale una colita de animal en el coxis; a Rob (el novio de Chris), una boca con lengua a la altura del esternón.

Durante las casi cuatrocientas páginas que tiene la obra, vemos cómo los personajes se enfrentan a la epidemia, y todo ello evoca mucho de esta conversación. Los padres no son adultos resolutivos, existen solo como el espejo de las inseguridades de los jóvenes y la autoridad de la que deben huir. Cuando los chicos se infectan, huyen de sus casas (al bosque, o más allá de la ciudad) y dejan su vida atrás incluso antes de intentar cualquier conciliación con los adultos. Existe el tabú del sexo, una tensión entre la repugnancia y el deseo que producen las mutaciones, por cómo se ven (asquerosas, supurantes, abultadas), pero también por lo que representan (rebeldía, goce, madurez sexual).

Los adolescentes se excluyen a sí mismos porque el castigo está implícito desde el inicio, pues la enfermedad transforma el cuerpo y lo vuelve inhabitable, antisocial. El bacilo es una metáfora de la adolescencia en general y de la disidencia cuir en particular (aunque no existe ningún personaje abiertamente cuir en la novela), porque el despertar del deseo produce un cuerpo Otro, extraño para el mundo adulto, que debe huir para sobrevivir. Y su monstruosidad no necesita del verdugo porque la certeza de que no hay lugar para ese cuerpo transformado ya es un hecho.



No deja de ser llamativa esta actitud porque frente a ese conjunto de violencias, miedos y aprendizajes forzados, una reacción adulta común ha sido la minimización. Seguramente los padres de alguno de los chicos de Black Hole le diría a su hijo que no es para tanto luego de enterarse de que porta la enfermedad. "No es para tanto" acaba con cualquier conversación porque lo que el adolescente vive con vulnerabilidad como un conflicto identitario, un riesgo real o una experiencia de desposesión (como la dismorfia), queda reducido a la confusión propia de una edad difícil, de una etapa pasajera, que produce un exceso emocional temporal. El deseo adolescente no se entiende como un posicionamiento frente al mundo, una voz válida, sino como una rareza circunstancial, una moda, una rebeldía superficial o una búsqueda frívola de diferencia; entonces la incomodidad que produce el cuerpo adolescente (y más aún el cuerpo cuir), cuando no es perseguida y estigmatizada, no es enfrentada, sino infravalorada, invisibilizada. La adolescencia, como ya vimos en Reguillo y Ariès, se vuelve un interludio, y con ello se niega la posibilidad de que allí se estén gestando decisiones vitales, éticas y políticas.



La novela que construyo articula dos formas diferentes de deseo identitario que no se oponen, pero son distintas entre sí. Aunque Ma-

rina y Ángela desean desde la disidencia, no quieren lo mismo. El deseo de Marina es, ante todo, un deseo de pertenencia: quiere formar parte de un mundo que la rechaza, ser mirada sin lástima, no sentir vergüenza ni quedarse sola. Su aspiración a encajar, su deseo de ser vista, deseable, "normal", no niega su diferencia, pero busca amortiguarla para sobrevivir. Ángela, en cambio, no desea pertenecer, sino ser. Su travestismo no apunta a la integración sino a la afirmación, incluso cuando esa afirmación la pone en mayor riesgo. Mientras Marina anhela un lugar dentro del statu quo, Ángela asume la transformación del cuerpo como un gesto que desborda el orden, aun sabiendo que ese desborde tiene consecuencias reales.

Ahí está la razón por la que Marina se obsesiona con Ángela. Decide convertirse en detective y con ello se desdibuja un poco a sí misma porque busca el cuerpo y la identidad de otra persona; sin embargo, su razón y su deseo no se pueden mantener ocultos para siempre. Después de todo, esto es una novela negra latinoamericana del siglo XXI, y como ya vimos, eso debe significar algo. Una de esas significaciones: que Marina desea la valentía de su compañera de clase, que en el fondo su deseo no es encajar en un molde y ser una más, sino encontrar su lugar, brillar, aunque eso le cueste ser expuesta, vulnerable, un monstruo objeto de violencia. Y descubre, descubrimos, descubro, que es así porque ya no tiene remedio, porque no hay nada que pueda hacer para dejar de ser ella.

En el contraste de las dos se hace visible que el deseo identitario, además de pulsión íntima, es una fuerza política y narrativa. Los gustos, estilos, gestos, actos de (auto)reconocimiento en cualquier caso, son modos de habitar un mundo que se ha hecho hostil desde que alguna vez las nombró monstruas. El deseo de Ángela es una toma de posición que convierte su cuerpo en campo de disputa. Travestirse es insistir en existir con una forma que el mundo rechaza, ese acto requiere valentía y no puede entenderse simplemente como "jugar a ser otra". La novela negra, al acoger este tipo de deseo, dejaría de ser únicamente un relato sobre el crimen y se convertiría en un espacio para pensar cómo ciertos cuerpos son empujados a la intemperie precisamente por atreverse a desear de manera visible.



Referencias bibliográficas

- About Me. (s/f). reneejames-author.com. Recuperado el 6 de enero de 2026. <https://www.reneejames-author.com/bio>
- Burns, C. (2023). *Black hole*. Random House.
- Butler, J. P. (2000). Imitación e insubordinación de género. *Revista de occidente*, (235), 85-109.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Ediciones Paidós Ibérica.
- CNMH. (2025, 30 junio). *El orgullo como memoria y resistencia: un legado de lucha LGBTQ+ en Colombia - Centro Nacional de Memoria Histórica*. Centro Nacional de Memoria Histórica. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/el-orgullo-como-memoria-y-resistencia-lgbtq/>
- Cohen, J. J. (1996). *Monster culture (seven theses). Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: U. Of Minnesota Press, 1996. 3-25.
- Deleuze, G., Delpy, M. S., & Beccacece, H. (2002). *Diferencia y repetición*.
- Friedkin, W. (director). (1980). *Cruising* [Film]. Lorimar Film.
- Hansen, J. (1970). *Fadeout: A Dave Branstetter Mystery*. The University of Wisconsin Press.
- Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psicosis* [Film]. Shamley Prod.
- Mercero, A. (2017). *El final del hombre*. Alfaguara.
- Newton, E. (1979). *Mother camp: Female impersonators in America*. University of Chicago Press.
- Programa Nacional de Educación para la Sexualidad y Construcción de Ciudadanía. Módulo I. La dimensión de la sexualidad en la educación de nuestros niños, niñas, adolescentes y jóvenes. (s.f.). <https://healtheducationresources.unesco.org/library/documents/programa-nacional-de-educacion-para-la-sexualidad-y-construccion-de-ciudadania-I>
- Sontag, S. (2012). *La enfermedad y sus metáforas - El sida y sus metáforas*. DEBOLSILLO.
- Tiusaba Rivas, A. (2017). Prevenir y educar: sobre la historia de la educación sexual en Colombia. *Praxis & Saber*, 8(17), 85-101. <https://doi.org/10.19053/22160159.v8.n17.2018.7202>



VIII. LA NOVELA GRÁFICA

Debo precisar ahora lo que sucede cuando las formas de la violencia, la mirada puesta en subjetividades no normativas, la máscara y el deseo de ser se articulan con el dibujo para la producción de esta novela gráfica.

Cuando se construye una novela gráfica el problema deja de ser únicamente narrativo y se vuelve formal y epistemológico. Formal porque el dibujo no actúa como una traducción visual de las palabras, sino que se construye para contar; y epistemológico porque esa construcción no es netamente expresiva, sino que debe dar cuenta de una forma de pensamiento. Ambas cosas deben ser capaces de organizar la experiencia desde la fragmentación, la secuencia y la no linealidad. Si el componente gráfico de este proyecto funciona como un dispositivo que articula ambas cosas, permitiría pensar lo que la narración (en particular la prosa explicativa) suturaría en esta novela: la discontinuidad de la memoria, la ambigüedad identitaria y la violencia injustificada.



Nick Sousanis, en *Unflattening* (2015), critica la jerarquía epistemológica que ha privilegiado históricamente la palabra escrita como forma legítima del pensamiento, por encima de la imagen, relegándola a un lugar secundario, ornamental o meramente expresivo:

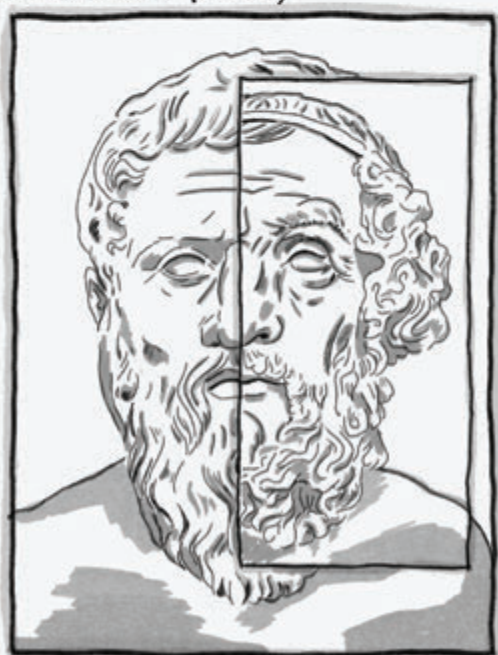
Traditionally, words have been privileged as the proper mode of explanation, as the tool of thought. Images have, on the other hand, long been sequestered to the realm of spectacle and aesthetics, sidelined in serious discussions as mere illustration to support the text—never as equal partner. [Tradicionalmente, se ha privilegiado la palabra como el modo adecuado de explicación, como la herramienta del pensamiento. Las imágenes, por otro lado, han quedado relegadas durante mucho tiempo al ámbito del espectáculo y la estética, relegadas en las discusiones serias como meras ilustraciones para apoyar el texto, nunca como un elemento igualitario]. (Sousanis, 2015, p. 54)

La tradición académica que cuestiona proviene de la filosofía clásica, del pensamiento platónico, donde se desconfía de la imagen. En la *República* (ca. siglo IV a.e.c., 1949), Platón distingue entre el mundo inteligible de las ideas (el Eidos) y el mundo sensible, entendido como un dominio inferior porque todo es apariencia. La imagen, dice Sousanis, ocupa el lugar más bajo de la jerarquía ontológica desde esa perspectiva platónica porque no solo es copia del objeto sensible, sino copia de una copia, porque el objeto sensible tampoco es real. Se trata, igual que con los poetas, como dije recién al principio de esta disertación, de un doble engaño que aleja al sujeto del conocimiento verdadero. Este rechazo hacia lo visual se ha convertido, con el tiempo, en una tradición epistemológica que privilegia el logos, la abstracción y la linealidad discursiva como únicas vías legítimas de pensamiento, relegando la imagen al terreno de lo ilusorio, lo emocional o lo estético.



Jean-Pierre Vernant, historiador y antropólogo francés cuyo objeto de estudio ha sido mayoritariamente el mundo heleno, puede aportar a esta discusión con sus reflexiones sobre la transformación del *mythos* en su encuentro con el *logos*. El paso de una forma de pensamiento a otra, dice en su libro *Mito y sociedad en la Grecia antigua* (1974, 2003), no implica una sustitución inmediata, sino una transformación paulatina donde el mito pierde su función explicativa totalizante y cede lugar a formas de razonamiento más concretas, argumentativas y sistemáticas. En ese tránsito, el conocimiento deja de moldearse a partir de relatos simbólicos y narrativos para hacerlo a través de la demostración y la prueba, lo que refuerza la desconfianza hacia las formas sensibles de representación, entre ellas la imagen. Dice sobre esa ruptura definitiva, que nos acompaña en la actualidad:

Entre *mythos* y *logos* la separación es ahora tal que la comunicación ya no existe; el diálogo es imposible, la ruptura está consumada. Incluso cuando parecen contemplar el mismo objeto, apuntar en la misma dirección, los dos géneros de discurso permanecen mutuamente impermeables. Escoger un tipo de lenguaje es desde ahora despedirse del otro. (Vernant, 2003, p. 177)



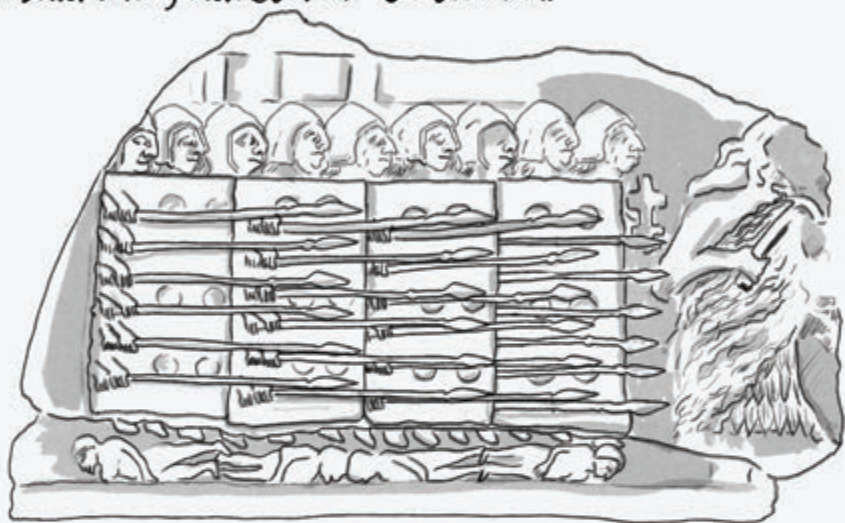
Escoger entre *mythos* y *logos*, para Vernant, ha sido desechar cualquier posibilidad de comunión. El problema de la escogencia entre palabra e imagen, que también es antiguo pero menos dra-

mático, resuena con estas ideas porque habita una tensión parecida, porque se ha comprendido durante siglos que una cosa es una cosa (como criticaría María Teresa Hincapié en ese performance maravilloso de 1990); y también porque creo que la imagen puede estar más cerca del mythos que del logos dada su potencia de indeterminación.

Y sin embargo, cabe en el cuadro una contradicción histórica: durante la Edad Media, la imagen desempeñó un papel muy importante en la transmisión del conocimiento, especialmente en contextos de alfabetización limitada. La Iglesia cristiana recurrió a la obra de arte (pintura y escultura mayoritariamente) para narrar episodios bíblicos y hacerlos accesibles a los feligreses, construyendo una forma de enseñanza donde lo visual, en vez de "ilustrar" un conocimiento previo, lo producía. Los campesinos, artesanos y siervos, el pueblo en general, que no podía leer la biblia, aprendía sus enseñanzas y era adoctrinado a través de la oralidad y el elemento visual.



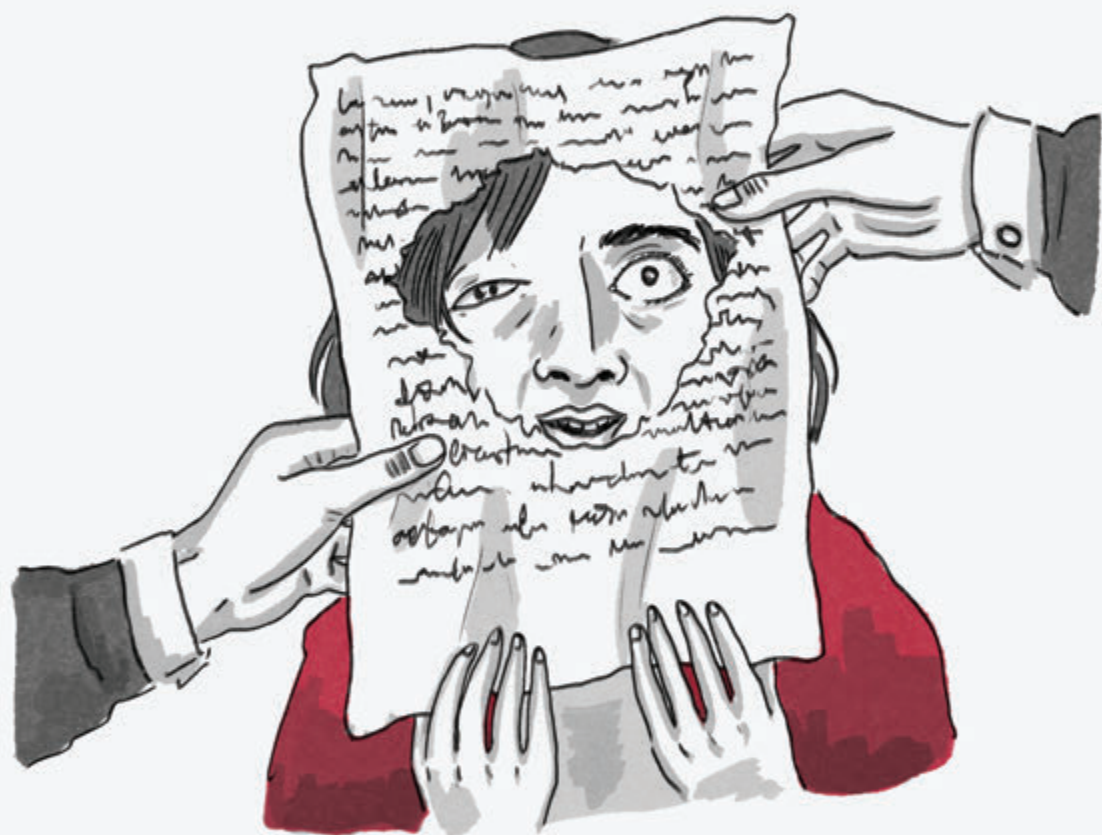
Un poco más atrás: las primeras obras de arte de la Edad de los Metales, en Mesopotamia, por ejemplo, ya tienen un tratamiento instrumental. La Estela de los buitres, hecha por la civilización Sumeria y que data del 2450 a.e.c., muestra la victoria de Eannatum, rey de Lagash, por encima (literalmente) de Umma, ciudad vecina y rival. Los grabados conmemoran el triunfo de Eannatum y su ejército mostrándolos de pie, sobre los cadáveres de sus adversarios, armados e imponentes. El propósito de la Estela es propagandístico, el rey pretende ser reconocido como una figura poderosa y temible, pretende llevar honor a su pueblo y construir un imaginario positivo sobre su gobierno; se trata de contar un mito, consolidarlo y adoctrinar en torno a.



Entonces digo que este cuadro es contradictorio porque, si bien en la teoría (con Platón, por ejemplo) y su análisis situado (con autores como Jean-Pierre Vernant) las palabras y sus características, la certeza que proveen en el raciocinio, en la enunciación literal y concreta, son más creíbles que las imágenes, los seres humanos hemos usado durante muchos años la imagen para producir algo, llámese conocimiento, goce estético, persuasión o adoctrinamiento.



Sousanis retoma esta herencia, ahora contradictoria, para mostrar cómo ese prejuicio se ha naturalizado en los modos modernos de producción del saber, especialmente en el mundo académico, y propone una inversión: reconocer que la imagen, y el dibujo en particular, en vez de engañar por su presunto exceso de apariencia, da lugar a formas de pensamiento que el lenguaje verbal no guarda necesariamente por sí solo. El pensamiento visual, que trabaja simultáneamente relaciones espaciales y fragmentación, no es un ornamento ni está alejado del conocimiento, más bien lo expande en otras direcciones y cuestiona indirectamente la idea de que aprender implica necesariamente ordenar, abstraer y concretar el sentido de forma textual.



La novela gráfica, que no es un híbrido subordinado a la literatura, debe entenderse como un campo donde forma y conocimiento se articulan simultáneamente. Pensar con imágenes, para Sousanis, implica asumir la fragmentación, la simultaneidad y la espacialidad, características de la imagen, como modos legítimos de organización del sentido, lo que visibiliza zonas de la experiencia que el lenguaje explicativo tiende a ordenar, normalizar o dar por sentado.

Esta dimensión es importante para una novela negra que ya no se orienta tanto hacia la resolución del enigma como hacia la insistencia en el lenguaje y en la exploración de la autenticidad. En esta obra, cuir, adolescente, de enmascaramiento, el crimen tiene un fundamento lógico que puede ser señalado, descubierto como una grieta en el tejido social, en el pensamiento político colectivo, en la interpretación semiótica de una sociedad, pero acaba disolviéndose en lo verdaderamente importante: la pregunta por lo que se es. La novela gráfica es una forma muy interesante de pensar esa pregunta, precisamente porque trabaja con la imagen, y permite construir con otro lenguaje, quizás más arbitrario, donde la repetición y la diferencia, el vacío, y la ausencia que es producto de la aparición, pueden verse con mayor claridad. Las viñetas, delimitando un campo de visión, dejan por fuera (literal y figuradamente) una zona desconocida, un intervalo desdoblado, donde también cabe la literatura. La reducción de la linealidad textual, más que una carencia, es una condición epistemológica que da lugar otras formas de pensar el cuerpo, el deseo y la experiencia adolescente en un entorno atravesado por la violencia.



En esta línea, Hillary Chute, investigadora y experta en narrativas gráficas, teoriza sobre el cómic documental. En *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form* (2016), propone que la novela gráfica ofrece un marco ético y formal privilegiado para pensar la violencia y la memoria, precisamente porque no aspira a una representación transparente y fidedigna del trauma. Ejemplo de esto pueden ser obras como *Maus* (1986), de Art Spiegelman, donde la experiencia del Holocausto es narrada mediante una alegoría animal (judíos como ratones y nazis como gatos), que implica distanciarse simbólicamente del horror, mientras que la fragmentación del relato y la mediación de la memoria familiar impiden una reconstrucción total del pasado; *Persépolis* (2000, 2008), de Marjane Satrapi, donde la violencia de la revolución iraní y la guerra es reconstruida desde la perspectiva de una niña y luego de una adolescente, es decir, desde una subjetividad situada, parcial y en formación, que no pretende comprenderlo todo ni explicarlo retrospectivamente; o *Gorazde: zona protegida* (2000, 2002), de Joe Sacco, donde el periodismo gráfico sobre la guerra de Bosnia asume la objetividad absoluta como una ilusión y utiliza el dibujo para introducir una distancia crítica frente al testimonio directo, haciendo visible la mediación del autor, la parcialidad del relato y los límites éticos de la representación del dolor ajeno.



De este lado del mundo tenemos la compilación de Jorge Catalá Carrasco, Paulo Drinot y James Scorer titulada *Cómic y memoria en América Latina* (2019), donde se piensa el cómic como un medio a través del cual distintos contextos latinoamericanos han (re)elaborado sus relaciones con el pasado. En el libro, a partir de algunos casos de estudio trabajados por Catalá, Drinot, Scorer y otros autores, se proponen varias definiciones de memoria (histórica, política, cultural, comunicativa...) y se rastrean los distintos registros que la(s) han construido en el trayecto (el individuo y la colectividad, el testimonio, la añoranza, la dignidad, entre otros).

Los autores analizan obras que abordan desde la guerra de independencia cubana hasta las dictaduras del Cono Sur y los conflictos armados internos, volviendo constantemente a la idea de que el cómic no es un registro fidedigno y transparente de la realidad, sino una forma de mediación que selecciona y transforma la experiencia del pasado en imágenes. La memoria, o las memorias, en los casos de estudio, en esta novela, no son una reconstrucción fiel de los hechos, sino prácticas narrativas atravesadas por la subjetividad, la ideología y las condiciones (sociales, culturales, económicas) concretas de producción.



Entre los casos estudiados se encuentran algunas obras del escritor argentino Héctor Germán Oesterheld, como *Latinoamérica y el imperialismo: 450 años de guerra* o *El Eternauta*, que es considerada la primera novela gráfica latinoamericana, publicada entre 1957 y 1959. Sobre la primera, dice Edoardo Ballesta, autor del capítulo 2, Oesterheld da un tratamiento muy particular a la memoria, pues,

para cumplir con su propósito de contribuir a la ideología en que se adscribe su discurso, propone construir el relato de la línea amiga en dos frentes, entre los héroes individuales (próceres) y colectivos (el pueblo):

(...) los héroes colectivos aparecen representados gracias a una especie de figura con nombre simbólico (Juan Cualquiera, Juan Paisano, Juan Esclavo) que anuncia a los héroes reales: orilleros, gauchos, negros, soldaderas, y por último, pero no menos importante, montoneros. Claramente la mitología fundacional que el cómic busca representar es federal y, para conseguirlo, es necesario subvertir el marco histórico oficial heredado del siglo XIX (civilización/barbarie) y encuadrar la narración histórica para que pueda funcionar con efectividad dentro del doble discurso que los Montoneros tienen que promover (la izquierda y el peronismo). Se construye de esa forma una macroestructura narrativa mediante la alianza de dos actores: el caudillo valiente y respetado y la leal pueblada, que es una obvia referencia a la (supuesta) relación idílica entre el pueblo y Perón. (Catalá et al, 2019, p.74-75)



Oesterheld configura la narración histórica de su obra seleccionando hitos, construyendo personajes y disponiendo los dibujos en función del relato, para llamar a un pasado específico, no neutral, y producir una memoria alineada con su proyecto ideológico. La figura del héroe colectivo llama la atención porque es una postura política clara que es, al mismo tiempo, una decisión estética, narrativa y visual. La memoria, no tanto un conjunto de hechos como una reconstrucción emotiva e ideológica, interviene en la manera en que las comunidades se piensan a sí mismas y se proyectan, de tal forma que "el pasado y el presente se construyen mutuamente: por un lado, esta relación (circular) funciona como herramienta ideológica; por otro, enfatiza la dimensión afectiva de la memoria" (Catalá et al, 2019, p. 80).



La labor creatriz, de denuncia y política de Oesterheld, igual que a su compatriota y colega Rodolfo Walsh, quien también estaba vinculado con el grupo Montoneros, le acabará costando la vida, pues será secuestrado y desaparecido el 27 de abril 1977 por las fuerzas armadas de La Plata. Igual que con Walsh, también perdería a sus cuatro hijas, dos de ellas embarazadas. Se cree que Osterheld fue asesinado después de un año en cautiverio, su cuerpo tampoco fue recuperado (Nicolini & Beltrami, 2016).

La novela gráfica es un archivo visual no institucional, una memoria en contexto que no pretende hablar del pasado con veracidad porque no es su deber. El propósito del dibujo en esta novela no es presentar una reconstrucción histórica exhaustiva de la Bogotá de los noventa, sino representarla como un conjunto de imágenes afectivas, contradictorias, situadas en Marina y Ángela y sus contextos, la vivencia de dos jóvenes que habitan la incertidumbre. Como el dibujo trabaja con la memoria, y la memoria es múltiple porque viene de muchas partes y habla sobre muchas cosas, lo que se construye es la experiencia individual, unívoca, que sirve para pensar y recrear a la memoria sin el ánimo de convertirla en el hecho real.



La fragmentación, el silencio y la discontinuidad son estrategias de la narrativa gráfica que resisten las formas tradicionales de acercarse al conocimiento y el consumo espectacular del dolor. Dice Chute que el dibujo no sustituye a la palabra porque, en sus formas y posibilidades, produce (debe producir) un testimonio situado, consciente de sus límites y de su responsabilidad frente a lo que muestra. Podemos decir que las palabras ya hacen todo eso, pero la novela gráfica, al construir sentido en la materialidad del trazo, en la disposición espacial de la página y en la visibilidad del cuerpo, produce una experiencia de lectura distinta, introduce una dimensión material y perceptiva que ubica al lector en-desde

otros sentidos:

Pero los cómics pueden movilizar el pasado de formas particularmente estimulantes y productivas. (...) el uso de la estructura de viñetas, que prevé tanto la multiplicidad de momentos en el tiempo como la posibilidad de moverse adelante y atrás en el mismo, indican la existencia de una "negociación" entre el lector y el conjunto "texto-imagen" respecto a cómo interactuar con la narración del tiempo en la página. En algunos casos, las líneas narrativas múltiples resultantes combinadas con los espacios vacíos de las calles, han sido utilizadas para intentar capturar la falta de fiabilidad de los pasados en la narrativa lineal y los vacíos inaccesibles que surgen inevitablemente en el proceso de rememoración. (Catalá et al, 2019, p. 25)



La imagen, que no organiza el sentido desde una perspectiva central, jerárquica o totalizante, sino desde la coexistencia de múltiples puntos de vista parciales, significa una gran oportunidad para esta novela:

Expanding our understanding requires divergence of thought and diversity of thinkers - the individual ways of seeing unique to each of us. Rather than arranging this multiplicity of viewpoints in tree-like hierarchical fashion, following Deleuze & Guattari, instead consider a de-centered, laterally branching rhizomatic structure, where each node is connected to any other. When taken together as Bakhtin observed, these kaleidoscopic views open "our own monolithic

and closed world" to "the great world of one's own plus 'the others'". Seeing through another's eyes from Where they stand and attending to What they attend to- serves to shift our vision from the one-dimensional to a more multidimensional view. [Ampliar nuestra comprensión requiere una divergencia del pensamiento y una diversidad de pensadores: las maneras individuales de ver, únicas en cada uno de nosotros. En lugar de organizar esta multiplicidad de puntos de vista en una estructura jerárquica, arbórea, siguiendo a Deleuze y Guattari, propongamos pensarla como una estructura rizomática, descentralizada y de ramificación lateral, donde cada nodo puede conectarse con cualquier otro. Consideradas en conjunto, como observó Bajtín, estas miradas caleidoscópicas abren "nuestro propio mundo monolítico y cerrado" al "gran mundo de lo propio más 'los otros'". Ver a través de los ojos de otro, desde el lugar en el que se encuentra y atendiendo a aquello a lo que atiende, sirve para desplazar nuestra visión de lo unidimensional hacia una perspectiva más multidimensional]. (Sousanis, 2015, p. 39).

A esta Bogotá de los 90 hay que dibujarla así, caleidoscópica, enrevesada, llena de espejos que reflejan sus monstruosidades,



a Marina y Ángela, a los compañeros de clase, a los adultos que, a diferencia de Black Hole, sí participan activamente de la trama;

a la autoridad y la corrupción, motores implícitos de la violencia; y es mi deber como Escritor hacer esa 'doble mentira' a imagen y semejanza de la memoria y la afectividad noventera (discontinua, errática, emocional, parcializada).



La figura de la máscara, en el plano gráfico, también se modifica. Hasta ahora he conseguido entender a la máscara como un objeto, como un símbolo y como una acción literaria. En el plano representacional, cabe la pregunta por esos cuerpos adolescentes y cuir, disidentes en cualquier caso, que han sido deformados, "monstruorizados", pero también afectados por la transformación que producen sus deseos latentes de pertenecer, en el caso de Marina, o de autenticidad, en el de Ángela.

A diferencia de la enunciación textual de la máscara, que se construye a través de la voz, en la narración, difusa, la enunciación gráfica de la máscara sucede en la materialidad visible del sujeto: el rostro, los gestos, las proporciones, la forma de habitar la viñeta o la página. El dibujo, en su literalidad, sitúa el cuerpo, le resta neutralidad a su identidad, y puede convertirlo en un campo donde se hacen visibles el miedo, el deseo, la pertenencia y la exclusión. Tratándose de cuerpos adolescentes y cuir, cuyas identidades no están consolidadas, sino en permanente proceso de transformación, la representación gráfica de la máscara más que revelar una "verdad" oculta, la del misterio del noir, denota el conflicto de la identidad, la distancia entre lo que se es y lo que se desea ser en el marco social. La deformación, la exageración o la monstruosidad, además de recursos expresivos y estéticos, son estrategias de representación que permiten pensar el cuerpo como espacio de tránsito, incómodo, que persigue una transformación.





El body horror, en un sentido estético y teórico, ya explora la deformación del cuerpo y su relación con la crisis identitaria. La filósofa y teórica literaria Julia Kristeva, en *Poderes de la perversión* (1980, 2004), designa como abyecto a todo lo que irrumpe en los límites del cuerpo y del sujeto, perturbando la frontera entre lo propio y lo ajeno, el yo y lo que lo pone en peligro. Lo abyecto debe ser expulsado del cuerpo no solamente porque es repulsivo y produce rechazo, sino porque da cuenta de la imposibilidad de preservar una identidad completamente separada de aquello que la compone y la amenaza al mismo tiempo.

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden, (...) que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la consciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. (...) La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda. (Kristeva, 2004, p. 11)

Tampoco se trata de un elemento externo al cuerpo, sino de un resto que proviene del propio proceso de constitución del yo y que ha debido ser expulsado para que el sujeto pueda delimitarse como tal (separarse del cuerpo materno, organizar su interior y su exterior, estabilizar una forma) pero que nunca desaparece del todo. Su persistencia pone en evidencia que la identidad no es una construcción definitiva, sino un estadio fronterizo, expuesto siempre a lo que intenta excluir (para poder constituirse como tal, mantenerse en una forma que considera propia) y que, sin embargo, le pertenece (los fluidos corporales, las heridas, la enfermedad y otras pistas que confirman su muerte y su fragilidad):

El cadáver -visto sin Dios y fuera de la ciencia- es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. Abyecto. Es algo rechazado del que uno no se separa, del que uno no se protege

de la misma manera que de un objeto. Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina por sumergirnos. (Kristeva, 2004, p. 11)

A diferencia de lo monstruoso, es de interés la experiencia del cuerpo propio que, en el distanciamiento de su deber ser, se problematiza y se hace difícil de habitar. El body horror, en ese sentido, produce terror por la percepción de que el cuerpo propio se transforma, se hace irreconocible, se deteriora, ensanchando la frontera entre lo que se es y lo que se espera que sea.

La adolescencia ya es una experiencia de mutación corporal involuntaria, y la disidencia de género intensifica esa sensación de destiempo entre cuerpo, deseos y obligaciones. El dibujo permite dar cuenta de ese conflicto sin necesidad de hacerlo explicativo a través de la deformación, la exageración o la fragmentación del cuerpo, que harían visible la incomodidad de existir en un cuerpo que no encaja, y el dibujo permite, a través de ese caleidoscopio, revelar toda esa monstruosidad de forma visceral. En el cine y el cómic hay ejemplos muy importantes. Se me ocurre *La sustancia*, de Coralie Fargeat, estrenada en 2024, donde Elizabeth Sparkle, una actriz que se va haciendo mayor, decide aplicarse una inyección para conseguir una versión más joven de sí misma. Aparece lo abyecto cuando el cuerpo deja de ser uno solo, auténtico, natural, y se convierte en un resto en transformación, un organismo desdoblado que se degrada y se expulsa a sí mismo en el intento de cumplir con el estándar de juventud, belleza y éxito impuesto desde afuera. La transformación de Elizabeth lejos de ser sencilla, limpia, está atravesada por sangre, pus, heridas, deformaciones corporales que hacen visible el costo físico y simbólico de querer ser otra dentro del mismo cuerpo. En ese proceso, por supuesto fallido, el horror no proviene de un monstruo exterior, sino de la incapacidad de encontrar deseo e identidad sin violencia sobre el propio cuerpo, exactamente en el sentido que Julia Kristeva atribuye a lo abyecto.



La novela gráfica noir también ha trabajado la relación entre ciudad, violencia y cuerpo desde el dibujo, proponiendo en la imagen que el crimen y el misterio no terminan en la intriga narrativa. En *Sin City* (1991-1999), por ejemplo, la experiencia urbana es persistentemente violenta, lo que afecta a los cuerpos y la percepción del entorno, porque quizás hay un mayor interés en la atmósfera que se construye y no en el orden de los acontecimientos. *Blacksad* (2000-actualidad), también un icono dentro del género, recurre a la alegoría animal para hablar de memoria, corrupción, racismo y la exclusión. Toda representación del pasado requiere distancia y mediación. El noir gráfico es un espacio idóneo para que la imagen pregunte abiertamente sobre la violencia, la identidad y la forma en que los cuerpos habitan la ciudad.

Observar ese mundo frívolo, sombrío, represivo, exploratorio, fantástico y romántico de la Bogotá de los años 90, es ver con los ojos de Edmond Baudoin cuando dibuja a Víctor, en *Travesti*, y a esa Rumania setentera que parece tan tercermundista y latinoamericana como Colombia. No por nada Mircea Cărtărescu se inscribe a sí mismo en el realismo mágico y ha dicho, en reiteradas oportunidades, que le habría gustado nacer en Colombia. Lulú es el nombre que recibió *Travesti*, la novela de Cărtărescu, cuando se editó en lengua castellana por primera vez, porque "Travesti" era un nombre complicado y "Lulú" les pareció una mejor decisión comercial. Cuando Baudoin la convirtió en novela gráfica logró transformarla, no hacer una versión dibujada, sino reformular la obra.



En ambas versiones se trata el trauma de Víctor y el incidente que lo despierta, a saber: siendo un adolescente ermitaño y resentido, en el campamento estudiantil de Budila, es perseguido por un compañero travestido que se hace llamar Lulú. Ese acoso, que deviene sexual, le despierta un trauma oculto, el fantasma de una hermana que nunca tuvo y se manifiesta como un falso recuerdo, una distorsión de la memoria, pues al final siempre fue él, él y su reflejo deformado en el espejo, atorado en su cabeza-laberinto. La hermana, se revela, en realidad era él mismo, con el cabello largo, trenzado, y sus vestidos largos de niña pequeña. Lulú despierta todo eso en Víctor, y Baudoin dibuja con destreza esa locura.



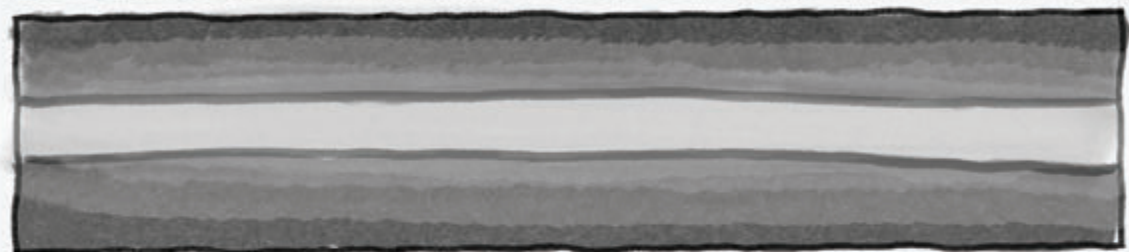
Además, decía, no replica la obra original, porque desdobra la narración y propone dos instancias del relato: 1. de sí mismo, Baudoin, escribiendo *Travesti*, conversando con un Cărtărescu-Víctor indistinguible, transitando Bucarest; y 2. de Víctor, atormentado en su adolescencia y el relato transformado en la adultez. Las dos travestis, la de Cărtărescu y la de Baudoin, son asombrosas, a su manera, en sus códigos, porque la palabra da la imagen y ese resultado, en la novela gráfica, ha sido materializado, trazado (literalmente), para construir un universo pesadillesco, emotivo, traumático.

Se cruza Gilles Deleuze otra vez, pero ahora con *¿Qué es el acto de creación?* (1987, 2012), una conferencia pertinente para pensar este problema de la narración gráfica porque se sitúa en la pregunta por el *quehacer* (filosófico, cinematográfico, literario y, en ese sentido, transdisciplinar, que incluso transfigura y traduce). Deleuze propone, entre otras cosas, que la obra artística surge como una idea creativa que responde a una necesidad particular, a una forma y un fondo concretos:

(...) a las ideas hay que tratarlas como espacios potenciales, las ideas son potenciales, pero potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado. Y es inseparable del modo de expresión, así es como no puedo decir: "tengo una idea en general". En función de las técnicas que conozco, puedo tener una idea en un determinado campo, una idea en cine o, bien distinto, una idea en filosofía. (Deleuze, 2012, p. 3)

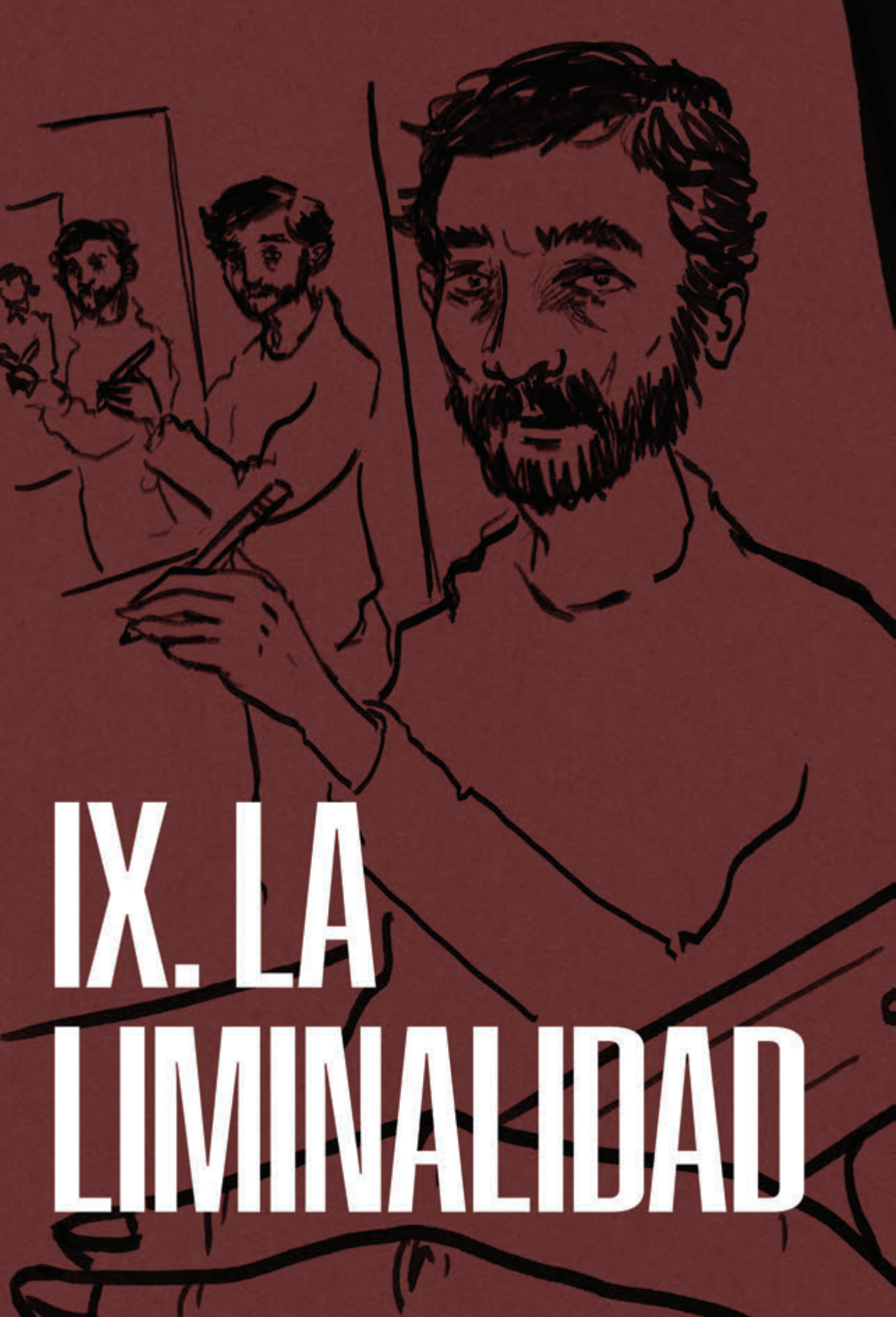
Yo quiero, debo, hacer de esta novela gráfica otra invención maravillosa, el digno resultado de la rigurosidad de esta reflexión, que parece, por momentos, no ser una decisión propia. Quizás, como auguraba desde el comienzo, nada de esto lo es: ni la novela gráfica, ni el componente *cuir*, ni los personajes adolescentes y monstruosos, ni la violencia colombiana de 1994, ni el *noir* y la transformación. La novela vive porque todo fondo siempre encuentra su forma, y esa forma es *connatural* a su discurso, a su contenido, a la idea, que, como dice Deleuze, surge de una necesidad: "Un creador no es un ser que trabaja por el placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absoluta necesidad" (Deleuze, 2012, p. 7).

La obstinación de esta escritura y su investigación me han cegado momentáneamente, recién lo veo. Y lo que me encuentro, delante de todas estas hojas, es la oscuridad de la habitación. Basta mirar por el rabillo del ojo para encontrar el brillo del Aleph en el umbral que existe entre la puerta y el suelo. Sin darme cuenta, sin verla, porque no necesito hacerlo, estoy seguro de que la esfera ya no tiene el tamaño de un balón, ya mucho menos es esfera. Es toda la sala, el pasillo y las demás habitaciones. Viene por mí.



Referencias bibliográficas

- Baudoin, E. (2007). *Travesti. España: Impedimenta*.
- Cartarescu, M. (2017). *Lulú. España: Impedimenta*.
- Catalá-Carrasco, J., Drinot, P., & Scorer, J. (2019). *Cómics y memoria en América Latina. Signo e Imagen*.
- Chute, H. L. (2016). *Disaster drawn: Visual witness, comics, and documentary form*. Harvard University Press.
- Deleuze, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación? *Revista Fermentario*, (6).
- Fargeat, C. (Director). (2024). *La sustancia* [Film]. Working Title Films, Blacksmith.
- Kristeva, J. (2004). *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI.
- Nicolini, F., & Beltrami, A. (2016). *Los Oesterheld*. Sudamericana.
- Platón, Fernández-Galiano, M., & Pabón, J. M. (1949). *La república*. Instituto de Estudios Políticos.
- Sacco, J. (2002). *Gorazde: Zona protegida*. Planeta Cómic.
- Satrapi, M. (2008). *Persepolis I & II*. Random House.
- Sousanis, N. (2015). *Unflattening*. Harvard University Press.
- Spiegelman, A. (1986). *Maus: A survivor's tale*. Pantheon Books.
- Vernant, JP. (2003). *Mito y sociedad en la Grecia antigua*. Madrid: Siglo XXI.



IX. LA LIMINALIDAD

La pulsión escritural de la novela, a lo largo de esta cavilación, ha encontrado en la investigación-creación un lugar para hacerse, recrearse en lo que sé y lo que he tenido que indagar en torno a los misterios de la idea. Como ya se ha confirmado, el noir es un género voluble, atravesado por las vicisitudes históricas, geográficas y formales. Cuando Agamben dice en *El fuego y el relato* que "los géneros literarios son las llagas que el olvido del misterio imprime en la lengua; (...) son sólo las formas en que la lengua llora su relación perdida con el fuego" (2017, p. 15) ya propone una inestabilidad en el concepto género. Pienso que esta propuesta, después de todo este recorrido, ha demostrado que su lugar es ese.

El noir sería, pensando en Agamben y sus palabras, una herida formal (es decir, de la forma), una pantomima de la lengua para nombrar el mundo, un lugar concreto de él, de sí misma. Esto es interesante porque desde el inicio de esta meditación, el ejercicio ha trazado una ruta que conduce, así como lo veo, a la imposibilidad de cierre y su condición liminal, el fondo esencial de toda máscara.



Pensar una posible resignificación del noir no implica formular una poética ni establecer un conjunto de reglas para su transformación, porque entre otras creo que lo primero es un proceso muy complejo y lo segundo no tiene cabida en la literatura. El interés de esta reflexión no es prescriptivo, está situado (en el Aleph) y responde específicamente a lo que ha producido la ficción en mí. Creo que los géneros literarios, como la lengua, están vivos, y se transfor-

man con su uso, cuando entran en contacto con un territorio, un cuerpo y una experiencia histórica concreta. La actualización no es consciente, se enmarca en una lectura de los momentos en que el género se tensa.

Resignificar el noir no consiste en adaptar sus formas a un nuevo contexto, sino en pensar y producir en su uso como dispositivo semiótico. Este género ya funciona como una matriz que permite poner en tensión la relación entre ley, violencia y deseo, sin prometer resolución ni cierre; una propuesta de transformación no presentaría una versión local de un modelo ajeno, así como una novela cuir no es cuir nomás porque su protagonista lo es. Podría empezar por preguntar si es importante llevar a cabo esa transformación.



Álvaro Mutis (1923-2013), novelista y poeta colombiano, publicó en 1973 *La mansión de Araucaíma* (1996), un "relato gótico de tierra caliente". La obra surgió tras una conversación con el cineasta español Luis Buñuel, quien le dijo en alguna ocasión que el gótico no se podía hacer en Latinoamérica. Mutis demostró que los castillos medievales y el invierno no son necesarios para producir una novela gótica (Amaya, 2018). Una casona republicana en medio de la nada, rodeada de maleza inconmensurable y el bochorno del trópico, también podía ser un escenario aterrador porque lo que importa en el gótico, de fondo, es la tensión entre la Modernidad, el Medioevo

y la mirada romántica del siglo XIX. El gótico tradicional, propio del tránsito entre los siglos XVIII y XIX, es una de las expresiones más claras del Romanticismo, una literatura que reacciona contra el optimismo racionalista de la Ilustración y pone el foco en lo reprimido: el pasado feudal, la superstición, la dicotomía ruina-exceso, como amenazas latentes dentro del proyecto moderno. Las formas convencionales (castillos, el invierno, el encerramiento, la arquitectura medieval) son prueba de una modernidad que avanza sin haber resuelto satisfactoriamente su relación con los temas medievales: la violencia, la fe y el misterio. Justamente por eso, el gótico no puede reducirse a un conjunto de motivos formales, porque se trata de un dispositivo narrativo, un género, que articula la ansiedad histórica y la crisis del sujeto que ve evolucionar el mundo y, en ese avance, lo deja por fuera. Cohen y el monstruo, nuevamente.



El eventual desplazamiento geográfico y estético que produce Álvaro Mutis con su obra sigue siendo un relato gótico porque la tensión estructural que lo define (logos-mythos, progreso-ruina, futuro-pasado, quietud-desborde) se mantiene, aunque ahora suceda en tierra caliente. La transformación que se da en la década de los ochenta, en el Valle del Cauca y con el grupo Caliwood, es el paso definitivo del gótico al gótico de tierra caliente y, me atrevo a especular, del gótico de tierra caliente al gótico tropical. Carlos Mayolo y Luis Ospina, cineastas ambos, y nuestro propio autor maldito colombiano, Andrés Caicedo, leerán a Mutis y redoblarán la a-

puesta, pensando que ya no basta con preservar el síntoma romántico del gótico, sino que cabe en la conversación la pregunta por nuestra identidad latinoamericana. ¿Qué es lo que nos asusta, por qué vamos al cine a ver una película de terror, en un país como Colombia? La pregunta, más honda y sobre la que no versa completamente esta reflexión, deriva en la consolidación del gótico tropical porque ahora leemos y preservamos adecuadamente la identidad del género, nos ponemos en el centro de la conversación y creamos con-en-desde nuestra incertidumbre colombiana, latinoamericana. Aunque contamos con algunas obras (escasas, pero importantes), el mejor ejemplo de esto es *Pura sangre* (Ospina, 1983). En la cinta se retoma la figura del vampiro, monstruo gótico por excelencia, ahora convertido en un hacendado multimillonario, paciente de una grave enfermedad que solo se apacigua con transfusiones de sangre joven. De manera brillante se apropian y resignifican el monstruo gótico; a partir del entendimiento del género, de la narrativa europea, se (re)crea una nueva identidad, se "tropicaliza" y adapta, ahora nutrida de contexto, de un cuerpo nuevo, ajeno y lejano a la lectura tradicional del género (Gómez, 2007), donde se transgrede y resignifica con representaciones locales la barbarie, la monstruosidad, y el terror clásico. Aquí surge el gótico tropical, porque el cuerpo es finalmente reconocido en su contexto y su condición política.

El vampiro ya no es *Nosferatu*, un monstruo frío, o *Drácula*, un noble rumano y medieval que se enfrenta al mundo moderno occidental; el vampiro es, ahora, caleño. Y, además, un magnate azucarero que necesita de la sangre de niños pobres para poder seguir subsistiendo. El vampiro adquiere identidad colombiana, su contexto, su historia. Nos apropiamos de lo ajeno. Y posiblemente, por el rechazo que produce una decisión como esta, Buñuel y Luis del Llano, productor y amigo del director español, se rehusaron a darle vida a *La mansión de Araucaíma* en la gran pantalla. De cualquier modo, poco habría importado el rechazo, porque Carlos Mayo lo presentaría al público, en 1986, su propia adaptación.



En esta novela, la cabeza (re)encauchada de Drácula es un chivo expiatorio, su función es estética porque es icónica e indexical, pero también es simbólica porque condensa la violencia y el miedo, provoca la ironía de un monstruo de verdad que persigue monstruos imaginarios. Y ahora, me atrevo a especular, también es literaria porque produce una imagen que no pertenece a nadie y que, precisamente por eso, puede seguir generando sentido. No creo que se trate de no resolver las identidades que se ocultan tras la máscara, porque aunque ahora no parece un misterio trascendental, pues el crimen ya está garantizado con Drácula, finalmente nuestro tema es la identidad y el deseo de ser; sin embargo, es secundario, porque la violencia es estructural y la importancia de esta novela noir latinoamericana cuir del siglo XXI recoge la tradición y se sitúa en Marina, en Ángela, y en el camino que emprenden para entender lo que ha hecho el mundo con ellas.

Ya sabemos de qué hablamos cuando hablamos de identidad, de violencia y de deseo en el cuerpo de los adolescentes y los cuir durante los años 90 en Bogotá. He propuesto hasta ahora unas formas para nombrar al adolescente y al sujeto cuir, a sus preguntas por la identidad en el marco de la violencia y sus deseos de ser en- a pesar de- con el mundo; he reflexionado sobre estas formas en el marco de la novela negra, y sobre la novela negra en sí misma, su genealogía y transformación; he estudiado la máscara como objeto y dispositivo simbólico y narrativo, y todo esto se ha pensado desde al menos dos de los tres códigos de la máscara descubiertos y propuestos en el camino: la máscara objeto, la máscara símbolo y la máscara literaria.



Ya vimos cómo la máscara objeto significa por su iconicidad e indexicalidad en los adolescentes y los sujetos cuir durante los años 90, también cómo esas formas han tenido lugar en la novela negra y, en ese sentido, cómo no han sido tratadas. Vimos también cómo la máscara símbolo produce significancia y trasciende la materia para conversar con algunas formas de la cultura y pensamientos de la sociedad. Vimos cómo ambas máscaras, objeto y símbolo, aportan a la identidad del sujeto, la violencia que lo atraviesa y su deseo de ser. Es momento de considerar la tercera máscara, la literaria. Si me detengo en ella, pienso en la forma en que se escribe, en el lugar donde se hace, lo que produce en quienes juntamos palabras para decir algo. Entonces no estamos ante una decisión estilística o formal, pero tampoco en el fondo y los temas, sino al lado de la escritura, viéndola, sopesando a quien escribe y a quien lee, en un in-

tento de autorreconocimiento. La máscara literaria es una condición de enunciación, pero, precisamente por ser máscara, por esa habilidad de encubrir, transformar y reformular, se trata de una enunciación voluble. Designa el punto en el que la escritura se moviliza hacia la indeterminación, donde el texto se produce sin un origen definitivo ni un destinatario concreto. Voy por partes para entender:

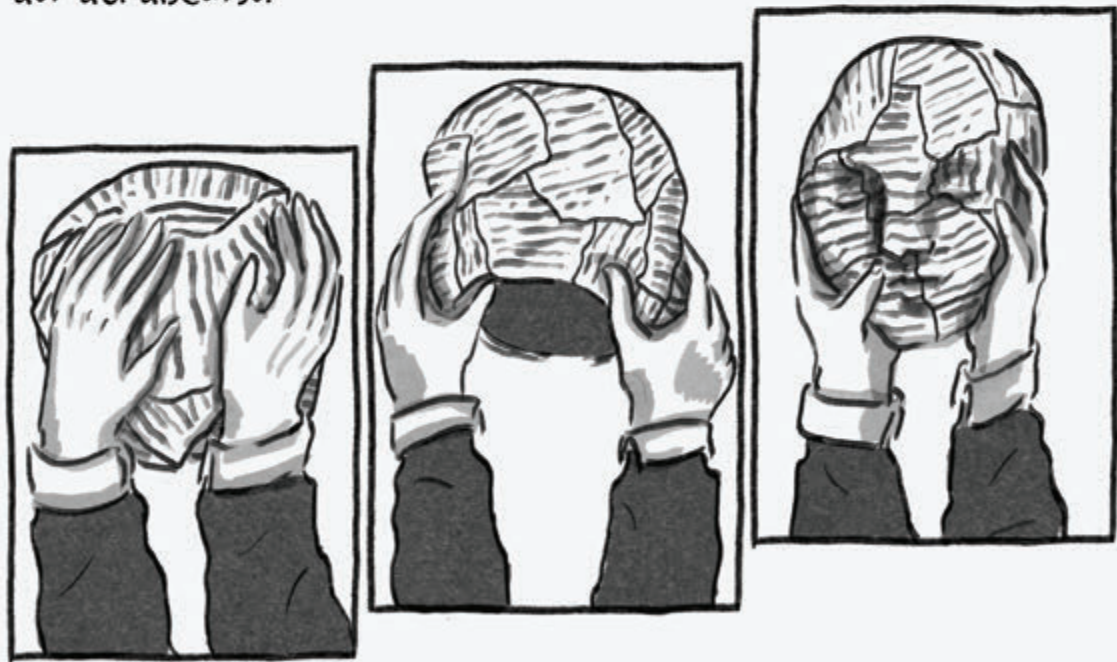
Cuando Roland Barthes propone la muerte del autor, en el ensayo homónimo (1967, 1994), no se refiere a la desaparición del escritor empírico, sino a la imposibilidad de mantener su figura como origen y cohesión de sentido. El texto, dice Barthes, no responde a una intención previa, a una conciencia singular, porque su origen es



colectivo, universal, en la medida en que lo que hacemos cuando escribimos es agrupar otros textos y ensayarlos en conjunto, dialogar con las formas y los fondos de la cultura. No habiendo un original en el texto, del mismo modo que no lo hay en el género (literario, identitario), parece no ser decisiva la identidad del autor, su historia y condición, y, en esa línea, su función en el texto. La voz que enuncia no coincide con un sujeto particular, el sentido ya no está anclado a una identidad concreta:

el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (Barthes, 1994, p. 71)

Lo que implica que el texto solo puede existir cuando quien escribe acepta su retirada como motor narrativo y principio organizador del discurso.



Michel Foucault retoma esta discusión en su conferencia *¿Qué es un autor?* (1969, 2010), dirigiendo la pregunta no tanto a la desaparición del escritor, como a la función que su nombre cumple dentro

del discurso. Para Foucault la función-autor es un principio de clasificación y delimitación que permite organizar los textos, establecer jerarquías, regular su circulación y, sobre todo, determinar formas de leer y ser leído. El autor no es una persona, sino una idea: "La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad" (Foucault, 2010, p. 8).

Con la ausencia del autor como origen del sentido y su función interrumpida, la escritura parece quedar expuesta a una forma de indeterminación mucho más clara. El texto ya no puede ser devuelto ni al escritor empírico ni a una voz narrativa que lo represente plenamente; se produce, más bien, en una zona de distancia donde quien enuncia no coincide consigo mismo o con lo que (aparentemente) en realidad es. La máscara literaria está allí: no como sustitución de una identidad por otra, sino como el lugar donde la enunciación se desdobra y se separa de cualquier certeza autorral. La escritura, que ha perdido todo sustento en la voz que la ha puesto allí, habita la incertidumbre, el vacío que se produce en la imposibilidad de determinar con seguridad la voz que habla: "sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese parlante ficticio; la función-autor se efectúa en la escisión misma, en esta división y esta distancia" (Foucault, 2010, p. 11).



Giorgio Agamben aborda esta discusión en *El autor como gesto* (2005), pero no vuelve a la desaparición del autor ni a su función discursiva, se sitúa en lo que ocurre con quien escribe cuando ya ha terminado de hacerlo. El autor no se evapora sin dejar rastro, pero lo que permanece es el gesto en el que una vida se expone al lenguaje y queda suspendida en ese contacto, no un carácter biográfico o identitario. El autor no está presente en el texto como sujeto, pero tampoco está del todo ausente porque retirándose ha dejado algo:

El autor señala el punto en el cual una vida se juega en la obra. Jugada, no expresada; jugada, no concedida. Por esto el autor no puede sino permanecer, en la obra, incumplido y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del cual proceden la escritura y el discurso. (Agamben, 2005, p. 90-91)

El vacío que produce el gesto de desaparición hace posible la lectura en la medida en que impide que el sentido quede fijado de una vez por todas. El autor cabe en el texto como lo ilegible, del mismo modo en que el lector solo puede entrar en la obra ocupando ese mismo lugar vacante.



Escribir implica, para todo escritor, aceptar la imposibilidad de coincidir consigo mismo en el texto acabado. Se trata del duelo anticipado que llora una pérdida futura. Con todo esto quiero decir que la máscara literaria no promueve un ocultamiento o una sustitución identitaria en la escritura, sino la condición que permitiría escribir cuando el nombre de Autor, que está vacío, no sustenta su

relato. La máscara literaria no protege al escritor, hace posible la escritura a costa de la renuncia a la soberanía de su voz. Eso la sitúa en un umbral, una zona intermedia. Ese es el primer movimiento: el texto ha sido entregado al mundo, y con su entrega ya no es decisiva la identidad de quien lo ha escrito.

El segundo movimiento es más sencillo y parte de la idea de que, así como el texto no se sostiene en la identidad de su productor, tampoco puede hacerlo en la figura de un lector que lo complete. Umberto Eco propuso la noción de Lector Modelo para dar cuenta de la necesidad que tiene todo texto por ser actualizado. Esa actualización es necesaria porque, como dice Eco:

(...) el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (...) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él (...). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar. (Eco, 1993, p. 76)

Partiendo de esa necesidad es que surge el concepto de Lector Modelo, una función inscrita en la obra que, por supuesto, no habla de una persona real, sino de una característica natural del texto. El lector modelo no coincide con un sujeto vivo, pero sí con un lector histórico, psicológico y cultural concreto, porque, aunque se trata de una estrategia textual:

(...) espera un lector ideal, que disponga de mucho tiempo, que esté dotado de gran habilidad asociativa y de una enciclopedia cuyos límites sean borrosos: no cualquier tipo de lector. Construye su Lector Modelo a través de la selección de los grados de dificultad lingüística, de la riqueza de las referencias y mediante la inserción en el texto de claves, remisiones y posibilidades, incluso variables, de lecturas cruzadas. El Lector Modelo (...) es el operador capaz de realizar al mismo tiempo la mayor cantidad posible de esas lecturas cruzadas. (Eco, 1993, p. 85)

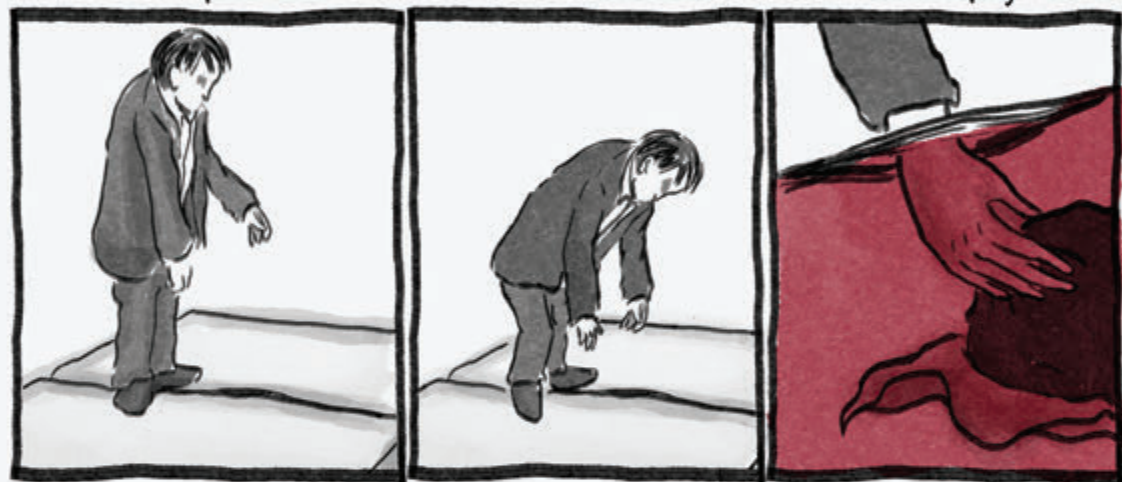
El Lector Modelo hace visible el modo en que un texto delimita su propia legibilidad; no es una figura que asegura el sentido ni un destinatario de carne y hueso que completa el texto, sino un hecho en la obra que regula sus posibles interpretaciones; no es tanto la necesidad de un lector particular, como una característica del texto que implica la imposibilidad de cualquier lector empírico de acceder al texto en su totalidad. Cada acto de lectura, individual, particular, es un acercamiento parcial, incompleto, que no actualiza el texto en su totalidad, porque es imposible.

Si ningún lector coincide del todo con la estrategia, las formas o los temas propuestos por la obra, es porque el sentido no se consumará nunca en una lectura definitiva. El texto vive desfasado, entre lo que prevé y lo que efectivamente ocurre cuando alguien lo lee, de tal manera que la lectura reactiva el texto, lo aviva, sin agotar sus posibilidades. Este segundo movimiento replica, desde el lado de la lectura, lo que ya había ocurrido del lado de la escritura: así como el autor se retira y deja un gesto que no determina, el lector entra sin coincidir con la figura que el texto imagina.



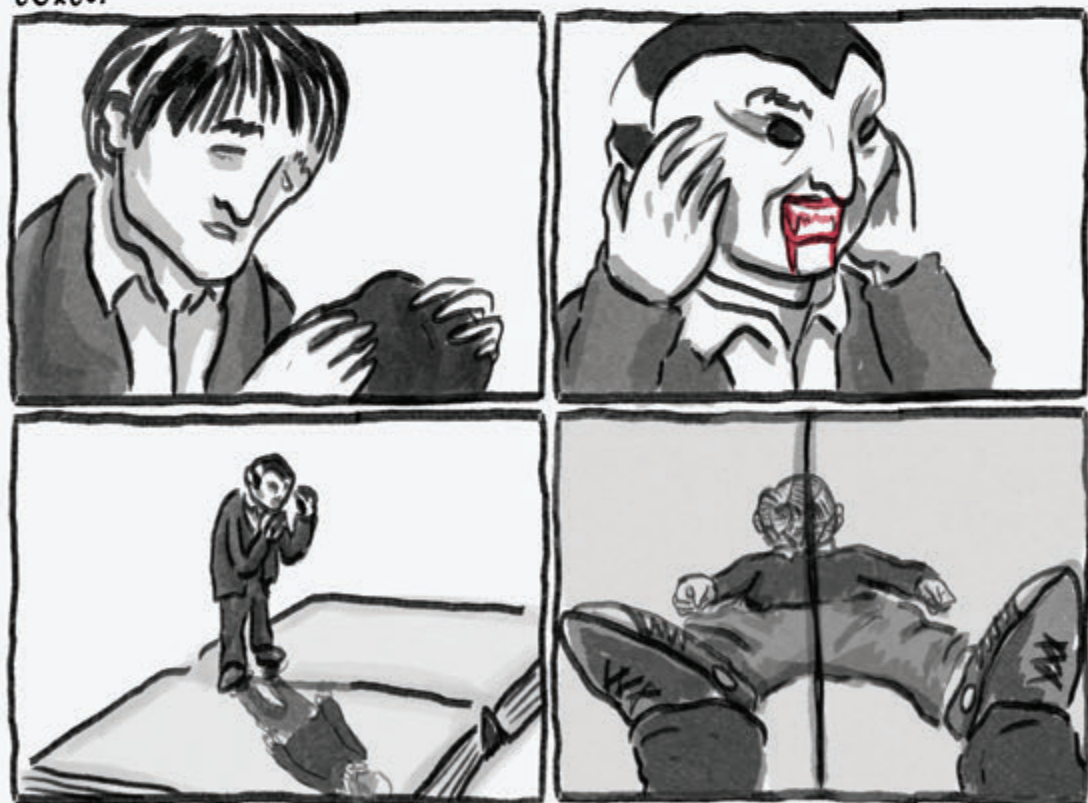
Entre la ausencia del autor como origen y la inexistencia del Lector Modelo como sujeto real, la obra habita un umbral. Creo que allí es donde entra la máscara literaria como el dispositivo que articula esa doble falta.

Porque si algo hace la máscara es producir en pares. Marina y Ángela segregadas, Marina transformada en Mina y Ángela en Ange-
LA con A mayúscula; lo mundano y lo maravilloso; el personaje bueno y su posterior maldad revelada; la bondad y la maldad; la crueldad y la ternura; la monstruosidad reformulada; el noir dado la vuelta; la ficción y la realidad; el lector y el autor; el escritor que es escrito por otro escritor y no se ha dado cuenta. El doble surge en el espacio liminal, y ese espacio liminal, en un sentido literario, está dado ya con la ausencia del productor y del lector. El texto solo, como cualquier otro escenario liminal, puede ser habitado cuando nos ponemos la máscara y nos desdoblamos, y ese acto de desdoblamiento, esa paridad, solo es clara cuando nos vemos en el espejo.



El espejo no confirma la identidad porque lo que nos deja es un reflejo invertido y una máscara; no hay autorreconocimiento en lo que nos devuelve porque se trata de un gesto de distanciamiento. Mirarse en el espejo, para Jacques Lacan, es reconocerse en una imagen que no es propia. En el ensayo *El estadio del espejo como formador de la función del yo* (1998) propone que, frente al espejo, el yo se constituye por identificación con una imagen que no le pertenece. El sujeto se reconoce en una figura unificada que no coincide con su experiencia corporal ni con su vivencia fragmentaria del mundo y de sus extremidades, de sí mismo. Esa unidad, aunque necesaria, no es verdadera porque determina al sujeto a costa de una ruptura consigo mismo que no se resuelve. El yo se constituye, desde el inicio, como una forma que no coincide consigo mismo: "(...) el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del yo, aún desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreducible para siempre por el individuo solo" (Lacan, 1998, p. 2).

La no coincidencia con el yo en el espejo se parece a lo que sucede con el texto que no devuelve al autor una imagen de sí mismo, ni ofrece al lector una certeza de reconocimiento. Ambos se enfrentan a una superficie que refleja sin determinar con claridad, que devuelve desfiguración, una imagen casi desconocida. La máscara literaria es un espejo porque en vez de ocultar una verdad autoral previa o revelar una esencia a algún lector real, produce una imagen provisional inacabada y borrosa, en la que nadie puede reconocerse del todo. El texto está solo y es indescifrable, nos devuelve una máscara y es ella en donde reconocemos las pistas de la escritura y la lectura, de la creación. El autor se retira y el Lector Modelo, único capaz de completar el texto, no viene porque no es un sujeto real. Ambas ausencias producen una obra abierta, un intersticio, un escenario liminal. La escritura y la lectura se encuentran allí sin coincidir, mediadas por una imagen que no pertenece a nadie y que, precisamente por eso, puede seguir produciendo sentido. Ese sentido es una máscara, y la máscara, en tanto me desdibuja y me bifurca, produce un sentido nuevo, una lectura particular del texto.



La investigación de Marina, como buena novela negra del siglo XX-I, es un viaje de autoexploración. Marina necesita saber qué le pa-

só a Ángela porque se ve reflejada en ella, en su dolor, que es compartido, pero también porque la desea, desea su autodeterminación y su rebeldía; florece en su corazón una necesidad de ser valiente, de parecerse un poco más a Ángela, y con ello, a sí misma. Por eso Marina se desdobra en Mina, por el espectáculo y la noche, las mismas cosas que Ángela ya tiene, que la han reivindicado, y sigue su deseo de ser, de encontrarse en Mina Mazinni, que no tiene cejas y aun así es una mujer hermosa. Entonces Marina debe investigar para evolucionar. Se hace detective porque quiere encontrar a Ángela, pero también la pista de lo que ella misma puede ser. Y lo consigue.

Esta novela negra del siglo XXI también es latinoamericana y está ambientada en el 94, entonces adolece la violencia en general, pero en particular la intromisión del Estado, las instituciones educativas y la familia en los cuerpos disidentes de los adolescentes y las personas cuir, porque además de latinoamericana, también es cuir y adolescente. Marina y Ángela son monstruas, y los jóvenes y el mundo que las rodea también, y entre toda esa oscuridad y tristeza debe surgir la transfiguración, la transformación de una mujer que ahora es más auténtica; y la resolución del misterio que hace verdaderamente cuir esta novela:

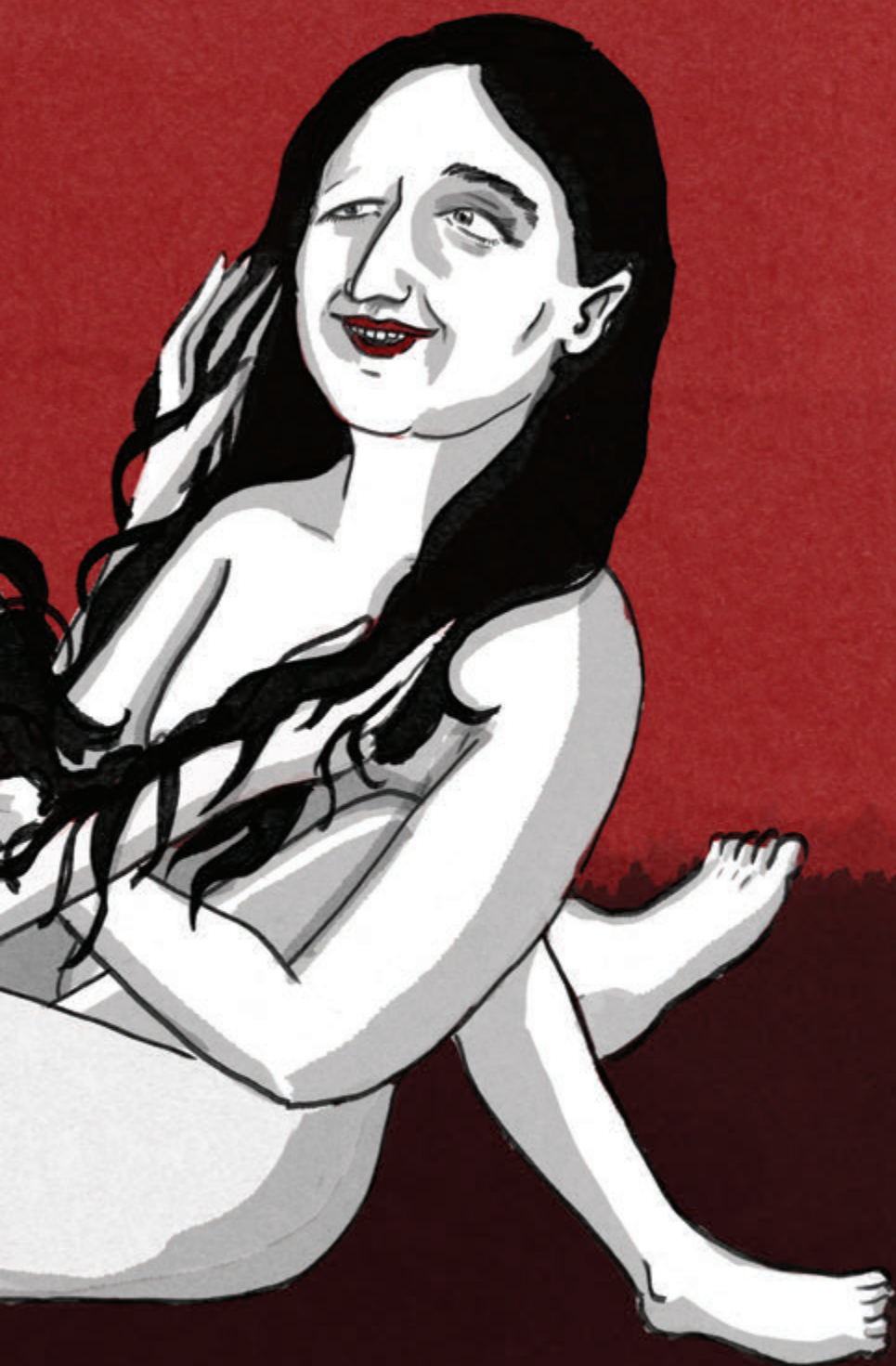
Ángela no ha muerto, solo ha desaparecido para resguardarse del mundo y su maldad. Ha salido de mi corazón para volver al corazón del que no debió irse nunca: el de sus amigas, sus compañeras y compañeros cuir, que han hecho lo inimaginable para ponerla a salvo. Porque como ya vimos, todo cuerpo adolescente es vigilado y todo cuerpo cuir llevado al límite, rechazado, eliminado. Entonces deben protegerla de lo que hay afuera, un terror real, una violencia latente que emana de la colectividad, y en todo ello está Marina, Mina transformada, buscando la verdad de ambas en un mundo que les ha dado la espalda.

La novela está conceptualmente armada, lo sé porque el brillo que irradia es fulminante. Entra en la habitación, consume este texto, devora su origen para poder hacerse. Ahí está mi destino, yo dejo de ser en cuanto acabe esta reflexión. Me río porque es el disparais que dibuja Víctor-Cărtărescu en el espejo; el final inevitable de Rodrigo cuando Macabéa se ha ido; la máscara preparada para poder ser. Cuando me la ponga, estoy seguro, vendrá la muerte, pero no importa porque también habrá empezado todo otra vez.



Marina y Ángela se trenzan el cabello juntas, la una a la otra,
porque a las dos las encerraron en la Casa de Cristal.
Las dos se vieron a la cara, cada una en su quimera,
y pareció que los reflejos se salieron de su dimensión
para borrarles las facciones.
Desdibujadas ambas por sus dobles, con un ojo en la mejilla
y otro en la barbilla, descubrieron su monstruosidad.
Eran monstruas, y lloraron invertidas,
porque los espejos se reían.
Hubo entonces que salir del laberinto,
deambular con el rostro torcido,
para descubrir que esas paredes no eran suyas,
que la casa era una cárcel y un castigo no nombrado,
inmerecido, donde quien expiaba no sufría
porque no estaba guardado.
Se encontraron en su diferencia
porque las dolencias se juntaban en el mismo recoveco.
Entonces se trenzaron
y desenredaron la maraña en la cabeza
de saberse diferentes,
se pintaron las pestañas y los labios,
y se hicieron ellas nuevamente.





Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2017). *El fuego y el relato*. Sexto Piso, Madrid.
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Anagrama, Barcelona.
- Amaya, F. R. (2018). Gótico tropical: Las apuestas de Mutis. En *Maqroll y el imperio de la literatura: ensayos sobre la vida y obra de Álvaro Mutis. Volumen II* (pp. 183-204). Universidad Santiago de Cali.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. 1979. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Córdoba: Ediciones literales.
- Gómez, F. (2007). Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical. *Íkala*, 12(1), 121-142.
- Lacan, J. (1998). El Estadio del espejo como formador de la función del yo (je) (1949). *Escritos I*, Siglo XXI Editores.
- Mutis, Á. (1996). *La Mansión de Araucaíma y otros relatos*.
- Roland, B. (1994). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. (pp. 65-71). Paidós.

CON

CLU

SIO

NES



Orfeo bajó al inframundo para recuperar a Eurídice y tocó la lira frente a Hades y Perséfone, señor y señora del más allá. Ablandó el corazón de ambos y detuvo por un instante el sufrimiento de otros condenados, como Sísifo, quien dejó de empujar su piedra, o Tántalo, quien sació su hambre y su sed por una ocasión. Hades y Perséfone sucumbieron a la súplica de Orfeo porque su talento era excepcional y su música hermosamente triste. Quería volver a ver a su esposa, llevársela de regreso al mundo de los vivos por algunos años más, pues su muerte era inesperada y, en cierto sentido, también injusta. Los señores dijeron que sí, y permitieron a Eurídice volver a la vida con la condición de caminar siempre detrás de Orfeo y no ser vista por él en todo el trayecto.

Él, devorado por la zozobra de no saber si su esposa seguía sus pasos y afrontaba cada tribulación de regreso a la tierra, también sucumbió y echó la vista hacia atrás. Haciéndolo, tal como prometió Hades, Eurídice fue devuelta al inframundo y cualquier posible retorno a la vida quedó truncado para siempre. La escritura de esta tesis desemboca en el fracaso y la imposibilidad, no porque algo de lo que haya planteado hasta ahora carezca de valor investigativo o creativo, o porque no esté cerrada la investigación, sino porque eso es justamente de lo que se trató en principio. Como Orfeo, perecer al deseo de mirar, mirar fijamente la obra, significaría perderla.

Cuando la obra está acabada y se ve de frente, es más un objeto y menos sus preguntas. La propuesta siempre fue habitar la deriva y buscar, en general porque eso es lo que hace una investigación, en particular porque se trata de esta tesis. Los temas (la máscara, la identidad adolescente y cuir, el deseo, la novela negra), una vez diagnosticados, se inscribieron en la incertidumbre para hablar de un

mundo incompleto. La escritura, como Orfeo, habita una tensión constante entre el fin y el principio, ser un poco y no ser todavía, y el escritor no soporta fácilmente esa indeterminación. Hay un afán siempre por concluir la escritura, será también porque es un ejercicio doloroso. Y esa conclusión implica, suena bobo, acabar. Acabar la escritura, ya no caben más preguntas.

Como Orfeo, Escritor descendió al inframundo con la intención de traer algo de regreso. El primero quería a su esposa; el segundo, una novela; yo, una investigación-creación. Lo que nos queda a los tres es la certeza de lo inacabado, del fracaso, y el conocimiento que produjo ese viaje imposible, la consciencia de la pérdida, que reafirma la escritura y el dibujo como dos posibilidades epistemológicas.

Creo que he logrado el cometido: dimensionar, investigar, acercarme a la idea de esta novela, que surgió hace unos seis años mientras estudiaba el pregrado en Creación Literaria, de la Universidad Central, en donde ahora soy profesor. Marina y Ángela son dos reflejos de mí mismo, de mi dismorfia corporal, de mi identidad cuir, de mi monstruosidad; pero no voy a profundizar porque eso ya está explicado en la tesis. Vale la pena, por otro lado, hablar sobre Escritor y la pantomima y el desdoblamiento, todas cosas que, creo, vuelven a la pregunta de investigación y sus ejes, revelando desde la práctica lo que ya se ha teorizado y ensayado a lo largo de estos capítulos.

Podría haber escrito esta tesis en primera persona, a título de Enrique, pero en el fondo siempre estuvo la intuición del enmascaramiento y el espejo, la máscara literaria que recién me fue posible desarrollar hasta el final. Escogí a la máscara como tema central porque siempre me ha llamado, y como le digo a mis estudiantes, debemos escribir

sobre lo que nos interesa. Cuando tenía cinco o seis años mi abuelo me compró una de Drácula para pedir dulces en Halloween, era de caucho, producción industrial, fantasía al alcance de una clase media-baja sin demasiados recursos para participar del rito gringo. Y yo quedé flechado.

Con esto quiero decir que la máscara es apenas el centro de esta exploración, permite habitar la liminalidad, pensar el espejo, la identidad, como seguramente otros objetos lo pueden hacer. No pretendo resolver grandes problemas, sino exponer el que atraviesa mi vida y mi escritura, que es identitario y se despliega en muchas direcciones, y se concentra, para el caso de esta tesis y de la futura novela que surge de todo esto, en la máscara, la máscara de Drácula, mi infancia, el cariño a mi abuelo y su interés por la literatura.

Pude ser Enrique, como mi abuelo, que se llamaba como yo, pero decidí escribir a Escritor porque si el tema son las máscaras y en el fondo persigo la pregunta por la identidad y la literatura, es apenas natural intuir la duplicación como el primer movimiento creativo e investigativo. La narración ya estaba situada en la ficción, había que moldearla de tal manera que dialogara con la investigación, que fuese construyendo el camino de la forma más lógica y llana posible. Necesitaba un hombre más grande que yo, más privilegiado, más conocedor, y construirlo implicó ponerse a investigar, a leer, a pensar y darle vuelta a las palabras, para que hubiese una distancia entre mí mismo y el marco contextual del proyecto.

Quería esa distancia porque pienso en Giorgio Agamben, Walter Benjamin y Paul Klee, girando los tres en torno al Angelus Novus, y a la necesidad de observar con cuidado para lograr decir algo. Si no

me distancio a través de la ficción, la investigación no es literaria ni ensayística, y los temas pierden su profundidad. La máscara de Drácula se convirtió en la de Escritor, porque lo que quería era entrar en el espacio liminal de la escritura, pero además, como se reflexionó en el último capítulo, no en cualquier liminalidad, sino en la de Escritor, la de una ficción que, por su propia condición, proporciona una mirada que encamina la investigación y sus posibles respuestas. Qué tan bello es pensar la escritura desde la farsa que produce, un gesto que rumia la máscara en su propia deriva e inestabilidad, transformándose a sí misma y a su creación literaria mientras avanza.

Esta investigación es la antesala de la obra, “el estudio para una novela” porque, creo, está demostrado que el género negro, como todo género (literario), como la lengua, se transforma. Es pertinente la escritura de una novela negra cuir porque, además de ser un escenario relativamente novedoso en Hispanoamérica, puede y debe repensarse el ejercicio situado. La literatura está hecha para pensar y dar cuenta de la condición humana, el género para reformularse y adaptarse a los contextos, igual que los monstruos, y esta futura novela, así como la investigación que la antecede, lo son por sí mismas. Ya no podemos escribir el Quixote, ni pintar El rapto de Ganímedes, ni enviar un urinario a un concurso; cargamos con el peso de la historia del arte, con el paso del tiempo. La novela negra, como toda obra artística, debe responder a otras necesidades, a lo contemporáneo.

El recorrido partió hace un año y vuelve ahora mismo a esa idea. Y lo hace, entonces, con la identidad adolescente y la identidad cuir. Sobre la primera, situada en la Bogotá de los años noventa, vale acotar que resulta una figura idónea para pensar la máscara y las preguntas del

noir. Al tratarse de verdades mutantes, identidades que no están consolidadas y se miden en la ropa, la música, los espacios públicos y el uso de la lengua, se piensan como un laboratorio cultural, como sujetos narrativos densos, atravesados por las tensiones de la identidad, entre el deseo de ser y la obligación. Con la máscara vimos que, además de individuos aislados, son un colectivo que se inventa a sí mismo en medio de un entorno marcado por la violencia y la precariedad.

Sobre la segunda, la identidad cuir, se puede pensar su lugar en la literatura y las narrativas en general: secundario, ajeno, desconocido, ridiculizado, monstruorizado. Recuperar esa experiencia como centro de enunciación es pertinente, pero lo es más reconocer que hacerlo implica modificar la perspectiva del relato, dotar de otras condiciones, formas y fondos la creación, porque no solo es una cuestión de representación, sino de voz propia. La experiencia disidente completa tanto una galería de personajes, como piensa con ella; así, en la novela negra: la ciudad, el crimen, el deseo, el misterio; y en otras obras, géneros o formas: su expresión artística particular. Cabe la contraargumentación, por supuesto: ¿nombrar de unas maneras concretas esa experiencia de vida cuir no estaría encasillando, estandarizando y ordenando lo que en principio es disidente? ¿Nombrar disidencia al espectro cuir no implica un acto de segregación? Yo, Enrique, creo que es válido nombrar la diferencia, porque lo que no se nombra no existe; y si existe esa diferencia, lo menos que puedo hacer como escritor que tiene interés en ella, es estudiarla, pensarla, proponer esos hallazgos y reflexiones a la literatura, para que la conversación tenga lugar.

El dibujo en la tesis, más que acompañar el texto, como ya vimos, lo que pretende es ocupar un grado de importancia, entablar un diálogo; de tal manera que imagen y palabra cohabiten el espacio, permitiendo situar las palabras, dimensionarlas, materializarlas, incluso hablar en un doble código, en donde ambas formas se expresan en el mismo sentido pero no de la misma manera.

La máscara, el pegamento de toda esta mezcolanza sobre el deseo, la identidad y la violencia en relación con la adolescencia y lo cuir, a través de la novela negra y la narrativa gráfica, es el elemento clave de esta ecuación. La entendimos como objeto icónico e indexical, por tanto como fuerza narrativa; la entendimos como símbolo, a nivel cultural e individual, como una forma de ocultamiento y protección, pero también de revelación y autenticidad; y la entendimos literaria, como una forma de ver la escritura, por el desdoblamiento del autor-escritor, y la lectura, porque todo texto ya propone una máscara y es el lector quien debe ponérsela para transitarlo.

Este recorrido muestra un proceso situado, atravesado por lecturas, análisis y decisiones formales. Cada novela guarda una investigación, aunque rara vez se exponga; aquí esa investigación fue el centro, y lo que deja es la claridad sobre los fundamentos, límites y potencias de la obra futura. En esa claridad, por supuesto, está el reconocimiento que surge de interrogar la forma, de examinar el género y de aceptar que la escritura, como el descenso de Orfeo, transforma más a quien la emprende que a aquello que intenta traer de regreso.

Yo vuelvo inevitablemente al Aleph, a la creación, como Escritor cuando termina este experimento y se muere, porque somos reflejo el uno del otro y estamos, como ÁngelA y Marina, reflejados en el

espejo de la máscara literaria. Jugamos a construir un pacto narrativo que contiene un universo, y un universo que resguarda un mundo, donde entramos y salimos en reiteradas ocasiones Marina y Ángela desfiguradas, Bogotá y la séptima, y Chapinero y Teusaquillo y Santa Fe, y 1994 con las décadas de los 20 y de los 30 en el siglo XXI, y las novelas negras, policiacas, cuir, gráficas y latinoamericanas, el deseo de ser alguien, parte de algo, la máscara de Drácula, Escritor y yo. Todo junto, entrando y saliendo de los planos ficcionales y niveles narrativos que ha tejido la pantomima de llamarse Enrique y desdoblarse en Escritor para trazar y descubrir el sino de unas niñas rotas por el mundo y su crueldad.

Ahora soy Enrique y debo concluir este proyecto. El camino fue atropellado: quería hacer una novela, pero no estaba permitido; entonces se me ocurrió torcer un poco la forma y construir una ficción investigativa, un lugar donde cabía la narración, el ensayo y el dibujo, cosas que quería hacer, mezclados con la argumentación, el análisis y la crítica situada, cosas que querían que hiciera. El resultado es una investigación-creación que habita esa zona intermedia, ni muy de acá, ni muy de allá, y ahora, después del camino recorrido, estoy muy satisfecho porque creo que eran esa la forma y el fondo que debían ser. Cada idea responde, naturalmente, a la mente que la piensa; poseen la forma y el fondo que deben tener en función, como dice Deleuze, de quién es su autor. Esperable pues que estos deseos y esta condición creatriz diera como resultado esta tesis. Que sea buena y responda a las necesidades de la Maestría, es otra cosa, habrá que verla.

¿cómo lograr que la figura de la máscara, en tanto dispositivo narrativo, gráfico y simbólico, articule una reflexión crítica sobre la identidad, la violencia y el deseo con una novela gráfica negra ambientada en la Bogotá de los años noventa?

Toda novela guarda una investigación adentro, y cuando es arrojada al mundo, cuando el escritor y la función autor y el lector modelo se han ido, queda una máscara en ese espacio vacío. Con esta investigación-creación me anticipo: recojo, construyo y descubro piezas y fragmentos de esa futura novela, enhebro el hilo y los ensarto, coso y les doy forma, los miro juntos todos, otra esfera, pero hueca, una cáscara de cosas, que cualquiera, si así lo quiere, puede ponerse para adivinar el futuro. Es una máscara. Se la ofrezco al mundo.

