



Université Toulouse - Jean Jaurès

**Institut Pluridisciplinaire pour les Études sur les Amériques
à Toulouse (IPEAT)**

**Master mention Civilisations, Cultures et Sociétés Parcours Espaces,
Sociétés, Cultures dans les Amériques (ESCAm)**

**La Ciudad sin Rostro: la escritura creativa como herramienta para la
consolidación de una construcción identitaria homosexual en Colombia**

Mémoire de 2^{ème} année présenté par :

Diego PRIETO OLIVARES

Sous la direction de :
Mme Marion GAUTREAU
Mr Félix GÓMEZ-URDA

Année Universitaire 2021-2022

INDICE

Indice.....	2
Dedicatoria y Agradecimientos.....	3
Introducción.....	4
La Ciudad sin Rostro.....	8
1. Observar la convergencia entre el Arte y la Academia: un debate aún en construcción.....	36
1.1 Reflexiones en torno a la metodología de la investigación-creación.....	36
1.2 La autoetnografía como reflexión e introspección del artista-investigador.....	50
2. En Colombia NO se puede ser: crecer a la sombra de una violencia sistemática contra la diferencia.....	64
2.1 La homosexualidad masculina en Colombia: una mirada hacia la violencia homofóbica en el país y su representación en la literatura de ficción.....	68
2.2 Construirse diverso en una Colombia en guerra: aprender a ser a pesar del miedo....	83
3. Creando La Ciudad sin Rostro: reflexiones de un proceso de investigación-creación.....	92
3.1 Sobre la transformación de la novela a lo largo del proceso.....	93
3.2 La familia y la violencia en la creación del personaje gay en Colombia.....	102
3.3 El monomito y la construcción del viaje del héroe de Fernando.....	108
Conclusión.....	115
Bibliografía.....	118
Anexos.....	123
Anexo 1. NaNoWriMo.....	123
Anexo 2. Tabla esquemática primera versión de La Ciudad sin Rostro.....	123
Anexo 3. Correo del 9 de abril de 2022.....	124
Anexo 4. Correo del 24 de abril de 2022.....	124
Anexo 5. Primera versión de la sinopsis argumental.....	125
Anexo 6. Primera versión de la escaleta.....	126
Anexo 7. Segunda versión de la sinopsis argumental.....	129
Anexo 8. Segunda versión de la escaleta.....	129
Anexo 9. Primer correo del 26 de abril de 2022.....	131
Anexo 10. Segundo correo del 26 de abril de 2022.....	131
Anexo 11. Tercer correo del 26 de abril de 2022.....	132
Anexo 12. Cuarto correo del 26 de abril de 2022.....	132
Anexo 13. Correo del 14 de Junio de 2022.....	133
Anexo 14. Correo del 22 de junio de 2022.....	133
Anexo 15. Reunión virtual con Félix Gómez Urda del 13 de mayo de 2022.....	134

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Antes de comenzar, es importante mencionar que, aún cuando yo haya escrito el material integral de la tesina, mis manos no fueron las únicas colaboradoras para la creación del material que será leído a continuación. Mis guías, cercanos y lejanos, han tenido un impacto igual de importante a la hora de escribir estas páginas, por lo que considero importante agradecerles. En primer lugar, mi agradecimiento más sincero para quienes me estuvieron acompañando, con guía y consejo a lo largo de todo este año escolar. Para Monique Martínez, Marion Gautreau y Félix Gómez Urda, mis más sinceros agradecimientos y deseos de éxito en sus proyectos personales. Sin ellos, estoy seguro de que esta tesina no habría sido, ni de cerca, lo que es ahora.

En segundo lugar, agradezco infinitamente a las manos que han forjado mi carácter, mi persona y mi futuro, aún desde la distancia. Esta tesina, como producto de la investigación-creación y del autoetnografía, ha supuesto un viaje de reflexión, autodescubrimiento y crecimiento personal, y es innegable que a lo largo de todo este proceso han estado presentes, aún desde la distancia, las manos de mi familia para brindarme el apoyo constante e incondicional que siempre me han dado. Para ellos, infinitas gracias.

Finalmente, a cualquier persona que se haya acercado y que me haya aportado algo importante para mi propio crecimiento, también le agradezco. Como escritor, soy consciente de que cualquier detalle introducido en una historia (en este caso, la mía) puede tener una significativa importancia de la que en este momento no me doy cuenta. A cualquiera que se considere meritorio de mi gratitud, la tendrá sin ninguna duda.

INTRODUCCIÓN

Con casi 600 personas LGBTIQ+ siendo víctimas de homicidio, amenazas y violencia policial en Colombia en el año 2019, se hace evidente que existe todavía una cultura de violencia contra las diversidades sexuales y de género en el país (Colombia Diversa, 2021). Esta dinámica de violencia puede entenderse a partir de la construcción identitaria en Colombia, que se ha fundamentado principalmente sobre unos valores tradicionales, conservadores y altamente religiosos. En Colombia, la presencia de la iglesia católica a lo largo del debate público estuvo sustentada bajo la legalidad con la constitución política de 1886, que fue derogada solamente hasta 1991.

De esta forma, el núcleo familiar colombiano ha repetido el sentir de la fe católica y ha ejercido un silencio expreso sobre las temáticas que se pueden o no discutir públicamente como la raza, el género o la sexualidad. Así, en el mayor sentido *foucaultiano*, los patriarcas familiares, abuelos y otros miembros experimentados de la familia han sostenido un control casi absoluto sobre los cuerpos y las sexualidades de sus integrantes, en busca de evitar cualquier comportamiento ajeno a lo dictado por la heteronorma y que pueda catalogarse como antinatural o depravado (Rubio Rivas, 2012).

Extendiendo estas prácticas desde lo privado hacia lo público, las mismas ideas silenciadas se han visto restringidas en las producciones artísticas y las discusiones académicas, generando lo que Giraldo (2016, p. 1) denomina como “*silencio sobre la producción de conocimiento acerca de la dimensión sexual de expresiones artísticas*”. Es decir, no ha habido una lógica de producción artística, cultural o académica que toque de manera amplia la dimensión sexual y, por tanto, la diversidad sexual en Colombia. En una sociedad en la que, aún hasta el día de hoy, se observa una enorme violencia hacia las poblaciones LGBTIQ+, pensar en una representación de estas comunidades desde lo artístico puede parecer todavía una enorme utopía.

No obstante, a pesar de la obligatoriedad de la heterosexualidad y la heteronorma en el ámbito cultural, es innegable que han surgido una serie de textos literarios que rompen con lo común y se animan a contar historias con orientaciones sexuales e identidades de género diversas. Luego de la consolidación de un estado laico a partir de la constitución de 1991 se empieza a ver un surgimiento de nuevas narrativas diversas. Por lo tanto, es posible encontrar textos escritos por novelistas como Fernando Vallejo, Alonso Sánchez Baute o Fernando Molano, entre muchos otros, que recogen una suerte de prototipo de personaje homosexual

colombiano, regido bajo unas lógicas que pretenden emular la vivencia homosexual en una Colombia abiertamente homofóbica.

A pesar de que existe un amplio espectro de obras literarias colombianas que abarcan toda la comunidad LGBTIQ+, para efectos del presente estudio es pertinente mencionar que sólo se tomarán aquellas que giren alrededor del deseo homosexual y la homosexualidad masculina. De igual manera, dentro del presente documento se espera solamente tratar, a nivel conceptual, la orientación sexual diversa y no la identidad de género, puesto que ambas son temáticas tan extendidas que sería imposible abarcarlas en un documento de la magnitud y extensión de una tesina de maestría.

De igual forma, aunque este corpus de obras que tratan la homosexualidad masculina ofrece por sí mismo un terreno fértil para la siembra de cuestionamientos e hipótesis de investigación, no es ese el motivo principal del presente trabajo de investigación. El autor de la presente tesina no pretende simplemente analizar las dinámicas del personaje homosexual, sino que pretende ir más allá hacia la creación de una obra literaria que muestre estas dinámicas, modificándolas en el proceso. Así, a través de la metodología de la investigación-creación y la autoetnografía, el autor espera encontrar en ese proceso respuestas a la siguiente pregunta, que centrará toda la investigación: ¿de qué forma la escritura creativa permite resignificar y consolidar la vivencia de la identidad homosexual de un artista-investigador colombiano a través de las metodologías de la investigación-creación y la autoetnografía?

Siguiendo lo dicho por Losco-Lena (2020), la investigación-creación es, a grandes rasgos, una metodología que ha venido ganando terreno en los espacios académicos y que conjunta la práctica de la investigación tradicional (en artes y en otras disciplinas) con la creación artística, con el fin de generar nuevo conocimiento a partir del proceso creativo. Los pormenores epistemológicos y metodológicos de esta práctica serán profundizados más adelante con el fin de comprender adecuadamente el *cómo*, el *qué* y el *por qué* de la presente tesina de maestría. No obstante, es importante entender de primera mano que todo el trabajo de investigación que se genera en el marco de esta práctica creativa está sostenido y sustentado por una obra artística (en este caso una novela) que llevará el hilo conductor de la tesina.

La autoetnografía, por otra parte, es definida por Ellis, Adams & Bochner (2019, p. 17) como *“un acercamiento a la investigación y a la escritura, que busca describir y analizar sistemática mente la experiencia personal para entender la experiencia cultural”*. A partir de esta metodología se busca utilizar la propia experiencia personal y cultural (en este caso, la del autor como hombre homosexual colombiano que ha crecido bajo unas condiciones particulares) y plasmar esas vivencias, miedos y emociones en un documento autoetnográfico.

Posteriormente, se utilizará esta información para dar sustento a las respuestas y resultados que puedan surgir a lo largo de la investigación.

A partir de lo anterior, la pretensión del presente trabajo es la de crear, desde la investigación, una novela que aborde las problemáticas de la personificación del hombre gay en Colombia. Para ello, y teniendo en cuenta la pregunta de investigación anteriormente mencionada, se desglosan de ella tres hipótesis de trabajo, enunciadas a continuación. En primer lugar, 1) la investigación-creación puede brindar un proceso de autodescubrimiento y cuestionamiento de la identidad y el oficio del artista-investigador, 2) la escritura creativa permite resignificar las dinámicas, tropos y estereotipos típicamente adjudicados al personaje gay en Colombia, 3) es posible utilizar el recurso del viaje del héroe como representación del autodescubrimiento del personaje gay en Colombia.

Siguiendo un hilo conductor lógico que busca desarrollar las tres hipótesis de trabajo, y siendo guiado por la metodología de investigación-creación, la tesina se encuentra estructurada en cuatro capítulos bien diferenciados. En un primer momento se observará la creación artística (la novela) sobre la cual gira todo el presente trabajo investigativo y que generará preguntas y cuestionamientos alrededor de la práctica de la investigación-creación y el tratamiento de la identidad homosexual en Colombia.

Posteriormente, adentrándose en el campo académico, el capítulo que prosigue a la novela se dedica al estudio en profundidad de la metodología utilizada para el presente trabajo, puesto que al tratarse de un campo aún en desarrollo y expansión se hace pertinente observar teóricamente lo dicho por otros autores. Allí, se realizará un estudio de las discusiones que se han mantenido en torno a la forma de nombrar la metodología (*investigación-creación, recherche en création, practice as research, etc*) y se explorará además la historia y las ventajas de la autoetnografía en la investigación en ciencias sociales.

De igual forma, para poner a la novela un contexto en el cual se realizará el análisis, la evaluación y la crítica, se hace necesario entender de dónde viene la problemática. Para ello, se realiza un estudio sobre la violencia LGBTIQ+ en Colombia, entendiendo las dinámicas que han llevado al país a ejercer una violencia sobre esta población desde el control de los cuerpos y las sexualidades. De igual forma, se realiza en esta sección un estudio de la representación del personaje gay en una parte de la literatura colombiana, de forma que pueda haber un contraste con la novela que fue creada para la presente investigación. En este capítulo, además, no se observa simplemente la problemática desde un punto de vista externo, sino que se adentrará en una autoetnografía donde el autor relata cómo ha sido crecer y vivir siendo un hombre homosexual en esa Colombia violenta, conservadora y homofóbica.

Finalmente, buscando dar respuesta a las tres hipótesis planteadas al inicio del presente documento de investigación, el último capítulo pretende extraer puntos desde todas las partes precedentes y generar un análisis desde diversos ángulos. Para ello, se realizará en primera medida una descripción del proceso creativo que ha llevado a la construcción de la novela, atendiendo a lo que Losco-Lena (2020), Martínez Thomas (2020) y Le Coguiec (2020) han indicado como el paso evidente para entender las decisiones, afirmaciones y procedimientos que han llevado al artista-investigador a crear arte desde la investigación y la academia. En un segundo momento, se tratarán los tropos y estereotipos utilizados por otros autores para retratar la vivencia del personaje gay en Colombia y de qué forma estos son abordados (o no) y transformados en el marco de la creación de la novela.

En un tercer momento, se busca observar la concepción del monomito y el viaje del héroe como un recurso narrativo del viaje iniciático y la forma en que este puede ser utilizado como recurso para la construcción del viaje de un personaje gay en Colombia. Las conclusiones, finalmente, buscarán sintetizar el proceso de investigación que ha llevado a la creación y abrirán nuevas puertas e interrogantes para investigaciones y procesos de creación futuros que permitan ampliar el corpus y, a su vez, crear piezas y obras artísticas sensibles y enriquecedoras tanto para la academia como para el campo del arte.

LA CIUDAD SIN ROSTRO

Diego Prieto Olivares

Capítulo 1

Mi madre tenía por costumbre llevarnos a mi hermano y a mí a esos lugares extraordinarios en los que la fantasía y la realidad parecen entremezclarse. Por suerte Colombia está lleno de ellos. Lo primero que pensé cuando vi el Puente de Occidente era que parecía un portal hacia otro mundo. Los torreones de ladrillo y metal de la portada hacían de guardianes que bordeaban la entrada del puente colgante. A lo lejos, en la otra orilla, sobresaliendo de la verde espesura de la imponente cordillera oriental, una estatua blanca, como de marfil de la Virgen María con el niño Jesús, protegía a los transeúntes con su divina providencia. Debajo del puente, en calma, se hallaban las aguas del Río Cauca.

Mi madre desfiló con elegancia por entre los tablones del puente, su vestido bailando a cada paso que daba. Se detuvo en el medio y observó a lo lejos, al punto donde el río se alargaba y se perdía en el horizonte. Se quitó las gafas de sol para ver mejor, y pude aprovechar ese pequeño instante para captar su perfil en una fotografía. Teresa Castillo siempre era renuente a que se le tomaran fotos mientras estaba distraída, aunque a mi parecer esa es la mejor forma de capturar la esencia de un individuo en una imagen. Llevaba un sombrero que amenazaba con volarse en cualquier instante, la luz del sol resaltaba sus pecas por sobre su piel trigueña. Sonreía de oreja a oreja, con esa jovialidad suya tan característica.

Mientras ella y mi hermano Alejandro se sumergían en una acalorada conversación, adelantando chismes y noticias que no habían podido compartir en el camino, el lente de mi cámara divagó a lo largo y ancho del puente. La estructura era increíble, digna de ser fotografiada, pero prefería enfocar mi lente hacia las personas; con ellas se podían contar las más increíbles historias sin necesidad de una sola palabra y logrando la toma correcta.

Me detuve entonces en un hombre, no muy lejos de dónde estábamos, de unos veinte años de edad. Desde el ángulo en el que me encontraba no podía verle bien el rostro, pero era alto, atlético, pude notar un cabello corto y una barba bien poblada que se dejaba entrever en sus facciones. Esperé un instante a que se volteara, y cuándo lo hizo se me escapó un ligero suspiro. Me coloqué en posición para tomar la foto y apretar el botón.

—¡Fercho!

Mi corazón se detuvo por un instante al escuchar la voz de mi madre tan cerca. La cámara por poco se me va de las manos, tuve que agarrarla fuertemente para evitar que se cayera. Alejandro, se rió burlonamente a mi lado, mientras observaba también el lugar hacia el que había apuntado.

—¿Admirando el paisaje, doctor?—dijo mi hermano.

Yo asentí en silencio. Sentía mis mejillas enrojecidas, la respiración agitada, por lo que preferí dirigir mi mirada hacia el río en lugar de a mis familiares. El viento arreció de pronto, generando una sensación de frío; de repente, el sombrero de mi madre se despegó de su cabeza y voló hacia las aguas. Ella no parecía contrariada; al contrario, empezó a reír aún más fuerte que antes, el sonido de su risa quedó implantado en mi memoria...

Cuando abrí los ojos, casi podía seguir escuchando sus carcajadas. Sentía los parpados pesados, aunque era incapaz de volver a cerrarlos. Era la tercera vez que me despertaba esa noche y aquel era el primer sueño que conseguía recordar de los tres, cuatro o cinco que podría haber tenido. Siempre había creído que los sueños hablaban de los aspectos más enterrados del inconsciente; no me fue difícil adivinar el por qué mi cerebro había traído ese recuerdo a mi memoria. En especial con la confesión que había decidido afrontar en ese día en concreto.

Me levanté de la cama con un suspiro contenido, cansado, y observé el muro de fotografías que se hallaba a la izquierda de mi cama. Allí, en el centro del mural, estaba la foto que le tomé a mi madre ese día, junto con otra de Alejandro en línea con la Virgen que custodiaba el puente. Las consideraba las fotografías más importantes de mi exposición personal, aún cuando a nivel técnico no tuvieran la mejor técnica o composición. Planeaba regalarle a mi madre la foto que le tomé para su cumpleaños, pero ella murió un par de semanas antes de la fecha, por lo que nunca tuvo la oportunidad de verla. Ya hace casi cuatro años de eso, y el vacío que había quedado con su pérdida no había remitido tanto como me hubiera gustado. Al haberse ido tan joven, habían quedado muchas conversaciones pendientes que nunca podríamos saldar.

Después de la muerte de mi madre, Alejandro tuvo que hacerse cargo de los gastos más acuciantes de la vida cotidiana, abandonó sus estudios y buscó un trabajo a tiempo completo para cubrir el arriendo y el mercado. En cuanto a mí, todo lo que debía hacer era ocuparme de encontrar algo que me permitiera pagar mi carrera en artes visuales, lo que podía lograr con un pequeño trabajo de mesero los fines de semana. Fue el acuerdo al que llegamos, ya que Alejandro no estaba dispuesto a aceptar que yo me viese obligado a abandonar también mis estudios. Sin él, no sé qué habría sido de mí durante estos años.

No imaginaba como podría ser mi vida sin él.

Pero la idea había ido tomando forma en mi cabeza de manera inevitable, desde que comencé a adentrarme en la adolescencia. Crecí viendo como las personas que no encajaban del todo en la sociedad estaban obligadas a perder a sus familias, amigos, e incluso sus vidas por ser quienes eran. Había conocido casos de compañeros que habían sido negados por sus padres, expulsados de sus hogares, e incluso amenazados de muerte en el momento en que se habían identificado como homosexuales. Ya había perdido suficiente en esta vida y no estaba dispuesto a perder más.

Tenía que enfrentarme a la posibilidad de su pérdida, porque aún las personas que más amábamos podían poner los prejuicios por encima del afecto. Necesitaba estar listo, física y emocionalmente para cuando ocurriera. Fue entonces cuando un ruido a lo lejos me sacó de mis pensamientos. La puerta de mi cuarto estaba ligeramente abierta, y podía ver desde ahí la entrada del apartamento. Una tenue luz natural se colaba por los ventanales de la sala comedor, dando a la penumbra una coloración azulada, y una luz se encendió de pronto en la cocina. Me levanté en silencio y anduve el camino que llevaba hasta la luz artificial. Allí vi una figura de espaldas, entre apurado y concentrado, susurrando para sí mismo y manipulando un vaso metálico y una olleta.

—Estimado—le dije simplemente—.

El vaso se estrelló contra el suelo, provocando un alboroto que eclipsó el grito aterrado de Alejandro. Me lanzó una mirada de rabia y vergüenza mientras yo me partía de la risa y procedió a levantar el vaso para dejarlo junto a la olleta que recién había puesto en la estufa.

—¿Qué hace despierto tan temprano?—me preguntó—. ¿Tiene clase? ¿O es que otra vez no puede dormir?

—Hoy comienzo clase a la una—contesté, ignorando deliberadamente el tema de mi insomnio. Esa era una discusión que ya habíamos tenido varias veces antes y que no me apetecía para nada retomar—. Deme un poco de aguapanela, que está haciendo frío.

Alejandro sacudió la cabeza, puso los ojos en blanco y sacó otro vaso para mí. Llenó la olleta con agua y puso en ella el gran bloque de panela antes de acomodarla nuevamente en la estufa prendida. Alejandro se sentó entonces a la mesa de la cocina y me invitó con un gesto de la cabeza a hacer lo mismo, mientras se acomodaba el largo cabello rizado en una cola de caballo con una moña que llevaba en la muñeca desde que se lo había dejado crecer, hace apenas pocos meses. Su barba de candado estaba, cómo siempre, un poco descuidada, y llevaba sus acostumbrados jeans rotos, unas botas negras desgastadas por el largo uso y una camiseta completamente negra. Una chaqueta de jean y una maleta negra completaban el conjunto.

Al cabo de poco tiempo, el olor comenzó a llenar el lugar. Era un olor familiar, que despertaba en ambos recuerdos muy enterrados de nuestra infancia y que constituía siempre una buena excusa para charlar y recordar. Y allí, en medio de aquel pequeño instante de silencio que se había instalado entre los dos, supe que había llegado la hora de decirlo. La confesión se arremolinó en mi boca con un sabor amargo, exigiendo salir.

—Tengo que...—“decirle algo”. Las últimas palabras de aquella frase se negaron a ser pronunciadas, y un nudo en la garganta me impidió hablar. Pude sentir un picor incomodo en los ojos, signo de unas lágrimas que aparecían siempre que empezaba a tocar algún tema sensible para mí. Alejandro se me quedó mirando atentamente, a la espera, por lo que opté por tragar saliva para deshacer el nudo, y con ella me tragué también mis palabras—. Tengo que ir al centro a tomar algunas fotos cerca de su oficina. ¿Le parece si nos vemos cuando salga?

— Hoy comienzo a trabajar a mediodía y voy hasta las ocho. Si no tiene problema con fotografiar de noche, de una.

—En realidad, por mí mejor—le contesté. Dicho esto, Alejandro se levantó, tomó ambos vasos y vertió en ellos el líquido de color ámbar, mientras tomaba un limón, lo partía en dos y exprimía una de las mitades en ambos recipientes. Cuando terminó de preparar la bebida me extendió el vaso. No bebí directamente, preferí esperar a que se enfriara lo suficiente para hacerlo soportable. Alejandro, por su parte, se llevó su vaso de una a la boca y se bebió casi la mitad de un solo sorbo—. Pero, si no tiene que trabajar temprano, ¿qué hace despierto a esta hora?

—Voy a tomarme un café con Andrés antes de trabajar—contestó Alejandro, terminando de otro sorbo su aguapanela y llevándose el vaso para lavarlo. Ni siquiera me miró cuando me contestó.

—Vea pues...—dije, mientras lo observaba ponerse a lavar y apresurándose de pronto. Lo conocía lo suficientemente bien como para saber que él evadía la mirada cuando no quería contestar directamente, o cuando pretendía ocultar algún hecho. Y, hasta dónde sabía, Andrés (un antiguo amigo de la universidad) estaba fuera de la ciudad, ya que el día anterior había publicado unas fotos en redes sociales al otro lado del país. Por otra parte, se me hacía extraño que fuese a salir tan temprano si tan sólo iba a “tomar un café”. Permanecí en silencio. Había aprendido, a veces incluso a las malas, que era mejor respetar su intimidad por el bien de la relación fraternal que habíamos llegado a construir.

—¿En qué está trabajando, Doctor? ¿Qué piensa fotografiar en el centro?—preguntó Alejandro de repente. Casi me pareció una jugada astuta, pues Alejandro sabía perfectamente que la mejor forma de desviar mi atención por completo era llevarme hacia mi arte, mi trabajo y mis fotografías. Aun así, sabía que el interés era genuino, ya que siempre estaba muy pendiente de mis proyectos personales.

—Estamos trabajando en fotografía paisajística y cómo la imagen puede transmitir la belleza de un espacio estático. El tema es libre y me gustaría fotografiar algunas de las iglesias de Bogotá. Me parece que dominan buena parte del espacio público, y capturarlas de noche puede darme un enfoque distinto.

—Estoy de acuerdo—contestó Alejandro, tomando su maleta del piso y acomodándosela a la espalda—. Igual no iremos tan adentro en el centro. Usted sabe que eso de noche la cosa es jodida.

—Yo sé, yo sé—dije mientras tomaba un sorbo del aguapanela, ya templada—. No creo que nos demoremus mucho, y voy a tener cuidado con la cámara.

—Eso, me parece—Alejandro se secó entonces las manos con uno de los limpiónes de la cocina y se instaló la maleta en la espalda—. Bueno, ya me tengo que ir.

Acompañé a Alejandro a la entrada del apartamento y nos detuvimos por un instante junto a la mesa de la entrada, decorada con flores, rosarios y fotografías de Teresa Castillo, algunas de las cuales habían sido tomadas por mí. Hacer ese pequeño altar había sido supuesto para

nosotros una forma de sobrellevar el dolor de su partida, y aunque no nos habíamos puesto realmente de acuerdo, los dos habíamos tomado por costumbre detenernos unos pocos segundos para hablar con ella todos los días antes de salir. Miré una de las fotos, en la que aparecíamos los tres, y me sobrecogió un sentimiento de premura, como si algo me impulsara a hablar, a impedir que Alejandro saliera del apartamento.

—Espere—me encontré diciendo en medio de aquel arrebato. De nuevo, ese momento parecía el adecuado para decir lo que necesitaba decir antes de que Alejandro se fuera. Las emociones volvieron a agolparse dentro de mí, la garganta se sentía seca. Mi respiración se fue haciendo fuerte y cayó sobre mí, tan dura como una piedra, aquella inminente verdad: no estaba listo para decirlo.

—¿Sí, doctor?—Alejandro esperaba impaciente a que yo dijera algo e hice todo lo posible para tranquilizarme. No quería que él pudiera intuir todo aquello que me pasaba por dentro. Respiré profundo, tragué saliva y con una media sonrisa intenté actuar normal.

—¿Comemos esta noche en el Buffet King? Hace rato que no vamos...

Alejandro abrió mucho los ojos y asintió, apoyando la idea.

—¡De una! Nos vemos a las ocho en la puerta de mi edificio, ¿le parece?

—Me parece.

Luego lo vi salir del apartamento. Me senté en una de las sillas del comedor, repentinamente exhausto y me llevé una mano a la sien. La cabeza había empezado a doler y sentí el repentino deseo de gritar, de llorar. Había perdido una segunda oportunidad y esperaba no perder una tercera. ¡Pero no estaba listo para eso! ¿Por qué me había autoimpuesto aquella tarea? ¿Cuál era la necesidad de que Alejandro se enterara ahora? No estaba listo para perder a la única familia que me quedaba.

Continué aquel día como cualquier otro. Salí, fui a clase, me entretuve un buen rato en la universidad hasta que fuera la hora de verme con Alejandro y a las ocho de la noche estuve muy puntual frente a la puerta de la oficina, tal y cómo habíamos acordado. Alejandro jamás acudió a la cita.

Capítulo 2

Volví al apartamento luego de un par de horas y muchas llamadas sin contestar. El teléfono de Alejandro ni siquiera marcaba tono. Estaba claro que lo habían apagado. Cuando pedí información de él en su oficina, me dijeron que no había llegado ese día a trabajar. Una creciente sensación de angustia se fue instalando lentamente en mi pecho, aunque conseguí ignorarla durante todo el trayecto hasta el apartamento. Abrí la puerta, con la esperanza de encontrar a Alejandro sentado en la sala, exhibiendo una sonrisa descarada y una explicación de lo ocurrido: no había nadie. El sentimiento se expandió un poco más y me senté en el sillón a esperar a que volviera. La angustia, además del insomnio habitual, me quitó el sueño y no me di cuenta de la cantidad de horas que fueron pasando. La preocupación fue creciendo a medida que pasaba el tiempo, y mientras esperaba, con las manos entrelazadas y mirando al techo, hice el único gesto que me parecía lo suficientemente lógico en aquel instante: me persigné. Luego de ello, dirigí mi oración a quien fuera que quisiera escucharla.

«Por favor, necesito que Alejandro esté bien. Ayúdenme a encontrarlo»

No había rezado desde hacía más de cinco años. Luego de la muerte de mi madre me había alejado de la religión, de sus enseñanzas y de todos los intentos por hacer de mi vida algo más espiritual. Ahora, no obstante, comenzaba a entender el por qué, en los momentos más terribles, la gente acudía a la oración.

Caí en la cuenta entonces de que mis ojos comenzaron a cerrarse. Luché por mantenerme despierto. No quería dormir, no lo necesitaba. Mi prioridad era ver a Alejandro entrar sano y salvo. Junto a la puerta, las fotos de mi madre en el altar me devolvían la mirada. Y entonces, empecé a escuchar las voces.

Siempre he escuchado y visto cosas justo antes de dormirme, en ese pequeño umbral entre el la vigilia y el sueño. Hablando con otras personas me di cuenta de que en realidad era más común de lo que pensaba; a veces la mente humana estaba tan activa que se sobreponían imágenes, sonidos y escenas antes de entrar a la fase más profunda del sueño. La mayor parte de estas

visiones consistían, en mi caso, en escenarios y discusiones sin sentido. Esta vez, escuché una camioneta pasar por una carretera destapada, a dos hombres manteniendo una discusión acalorada y el sonido de algo grande zambulléndose en el agua.

—Fercho...

Mis ojos se abrieron de par en par, obnubilados por el repentino despertar. La voz de mi madre había sonado lejana, como un susurro venido de lo más profundo del inconsciente. No recordaba haberla escuchado nunca en esos estados pre oníricos. Sacudí la cabeza, me froté ligeramente los ojos para ver mejor y me levanté del sillón. Miré el celular; el reloj marcaba las tres de la mañana y no había ninguna notificación de mensaje. Marqué de nuevo el número de Alejandro, sin resultado. Con una mueca de frustración, lancé el celular al sofá y me dirigí a la cocina. Un café seguramente me daría la energía y la fuerza para seguir esperando.

Preparé la olleta, el café y un filtro. El olor del café inundó pronto la habitación y me llevó por diversos recuerdos de mi infancia. Largos paseos por el campo, visitas a los ríos, a las veredas, a las quebradas, ella ofreciéndonos siempre un tinto a las dos de la tarde para bajar el almuerzo. Casi podía verla ofreciendo una pequeña taza a mi hermano mayor, sentado en una hamaca que se mecía lentamente entre dos robustos árboles. Casi podía verme a mí caminando en equilibrio por entre las piedrecillas del camino que llevaba a la casita de campo que habíamos arrendado alguna vez, pisando cuidadosamente para evitar resbalar y caer...

—Doctor.

Desperté de golpe cuando sentí que me abalanzaba sobre la estufa en medio de la inconsciencia. ¿Ese había sido Alejandro llamándome desde el sueño? Él había tomado la costumbre de llamarme doctor desde que le manifesté mi deseo de seguir mis estudios hasta llegar a hacer un doctorado en artes visuales.

El susurro resonaba todavía en mi cabeza cuando elegí sentarme en una silla cercana para evitar volver a caerme sobre la estufa. En un acto de inercia, sin pensar demasiado en lo que había, estiré la mano para tomar mi celular y mirar la pantalla de inicio. No había ninguna nueva notificación. Me quedé inmóvil por un instante, observando el aparato que tenía entre las manos, atónito. ¿No lo había yo dejado en el sofá? No recordaba haberlo recuperado en ningún momento para llevarlo a la cocina, ¿o sí?

Volví rápidamente hacia la sala y miré el lugar donde recordaba haberlo lanzado. Por supuesto, no había nada allí. ¿Qué esperaba yo encontrar? Permanecí de pie en mi lugar por un instante, tratando de poner en orden los pensamientos. Decidí rápidamente que mi imaginación me había jugado una mala pasada al pensar que lo había dejado sobre el sofá. Si no, ¿cómo se explicaba que se hubiera movido sólo de su sitio?

El café ya estaba listo cuando volví a la cocina. Me preparé una gran taza, añadí dos cucharadas de azúcar y la mantuve cerca al cuerpo para aprovechar su calor en la noche gélida. Aproveché que estaba de pie para volver a mi cuarto a recoger una cobija abrigada. Fue todo un desafío encontrarla, no porque no supiese donde estaba sino porque llegar hasta el armario en el medio del caos de mi cuarto resultaba de por sí una tarea titánica. Siempre me decía que tenía que limpiarla y siempre encontraba motivos para dejarlo para después.

Así como había encontrado motivos para aplazar mi confesión.

Sentí una presión en el pecho y cerré los ojos, dolido. Ese pequeño momento de recriminación en mi contra había dolido mucho más de lo que pretendía. Tomé una profunda respiración. Las emociones se agolpaban en la garganta y el ardor conocido que precedía al llanto empezó a arreciar. Sentí la repentina necesidad de sentarme, de tumbarme y dejar salir todo lo que yo mismo había enterrado dentro de mí. En lugar de eso, saqué la cobija del armario y me entretuve un momento mirando la cama, como decidiendo mi siguiente curso de acción.

—¿Doctor?

La voz de Alejandro resonó fuerte y clara desde el pasillo. Todas las malas emociones parecieron disiparse en medio de un suspiro de alivio. Salí corriendo del cuarto, con una sonrisa instalada en mi cara y regando algunas gotas de café en el pasillo a causa de la prisa.

—¡Por fin llega!—dije con más emoción con la que estaba acostumbrado a tratar con Alejandro. Lo que me recibió al llegar a la sala fue el silencio de una estancia vacía. La puerta seguía completamente cerrada y una fresca brisa se colaba por la ventana abierta de la sala.

«¿Qué me está pasando?» me pregunté, repentinamente agotado. Estaba seguro de que no había imaginado esta vez la voz de Alejandro. Era él, llamándome desde la sala.

Me arrojé de nuevo al sillón, y una pequeña gota de café me salpicó en el brazo, quemándome. El ardor y el dolor fueron suficientes para devolverme momentáneamente el razonamiento

lógico y llegué a la conclusión de que el insomnio y la preocupación me habían afectado a tal punto que no podía discernir entre lo real y lo onírico.

Dejé el café sobre la mesa, sin tan siquiera haberlo probado. Me recosté en el sofá, me tapé con la cobija y cerré los ojos. Intenté alejar todos mis pensamientos intrusivos, aquellos que solían aparecer especialmente durante la noche y que ahora estaban aún más activos a causa de la angustia. Esperé de nuevo a que aparecieran las imágenes y los sonidos que me aseguraban que estaba cerca de caer en un sueño profundo. Ni siquiera les presté atención esta vez y no demoré en quedarme dormido.

No soñé esta vez. O al menos, no de la forma tradicional. Todo era oscuro, no había imágenes. Sólo un espacio en negro donde los sonidos se reproducían una y otra vez. El fluir del agua, los pasos, las voces...

Un coro de voces fue naciendo desde lo más profundo de mi psique. Cantaban tan suave que al principio parecía más un susurro que un canto.

—Fernando...

El coro consistía exclusivamente en una repetición constante y rítmica de mi nombre. Había todo tipo de matices en aquellas voces: graves, agudos, tonos, barítonos, todos reproducían un cántico que fue aumentando en intensidad hasta abarcar todo el espacio negro que se abría ante mí. Al cabo de pocos segundos, lo que comenzó siendo una canción suave terminó por convertirse en una cacofonía frenética. Una canción desordenada cuya letra sólo estaba compuesta por las ocho letras de mi nombre. Cientos de voces se iban uniendo al coro, y aquellas que en un principio me habían parecido angelicales fueron convirtiéndose en gritos y chillidos rasposos, adquiriendo tonalidades más macabras y oscuras. Era casi como escuchar a la misma oscuridad susurrar mi nombre.

—Fernando, Fernando, Fernando...

Las voces se cernían a mi alrededor. Podía escucharlas venir desde todos los rincones del espacio negro, moviéndose y danzando de manera frenética a medida que me llamaban. Entonces, sentí que algo empezaba a tirarme de los brazos, con texturas y formas que no supe determinar. ¿Eran escamas? ¿O acaso plumas? ¿Quizá era pelaje lo que sentía a mi alrededor? Intenté gritar cuando las voces me obligaron a levantarme y comenzaron a arrastrarme hacia la oscuridad que tenía delante.

—¡Fercho!

Me desperté con la respiración entrecortada. Tuve que dar un par de rápidas bocanadas porque sentía que me quedaba sin aire mientras me incorporaba violentamente en el sofá. Estaba empapado en sudor, tanto por la sorpresa como por el calor que generaba la luz del sol colándose por la ventana. Cuando intenté limpiarme un poco, pude ver en mis brazos unas manchas rojizas que fueron desapareciendo rápidamente, como cuando alguien aprieta la piel quemada y esta va recuperando nuevamente su color natural.

Una ligera corriente de viento me refrescó, y cuando dirigí mi mirada hacia la ventana abierta, me quedé de una pieza. Una mujer estaba de pie junto a ella. Me froté rápidamente los ojos de la impresión, pensando que quizá nuevamente mi cabeza me estaba engañando. Cuando volví a abrirlos, la figura había desaparecido.

Frustrado por lo que fuera que estuviera pasando con mi cabeza, me levanté de mi asiento y vi a la misma mujer semitransparente de pie junto al altar de mi madre. La luz que venía desde la ventana la atravesaba, y cuando esta intentó tocar una de las fotografías que había en el altar, su mano la atravesó. El corazón me latía a mil por hora, y me acurruqué en el sofá, haciéndome un ovillo. Sentía, como un instinto primitivo y estúpido, que quizá no me notara si yo permanecía inmóvil y sin hacer ningún ruido. Ella se volteó repentinamente para mirarme directamente a los ojos. Era el fantasma de mi madre.

Nunca antes había tenido una experiencia paranormal, pero sí que había pensado en ello. Pensaba que al mirar a un fantasma sus ojos me transmitirían terror, pesadez, malestar. No lo hacían en esta ocasión. La mirada de mi madre transmitía la misma calidez y ternura que había transmitido en vida. Llevaba puesto un pantalón negro y ancho junto con una blusa blanca sin mangas; era el mismo traje que había llevado el día que desapareció. Lo recuerdo por las fotografías que yo mismo le tomé ese día.

Permanecí en silencio, estupefacto. Mi cuerpo no me respondía, el pánico me tenía paralizado. Al cabo de un rato fue un ligero temblor, producto no sólo de la visión que tenía en frente sino del frágil estado emocional que había llevado conmigo desde el día anterior. Mi madre empezó a acercarse a mí, atravesando el sofá que estaba frente a ella. Me hice para atrás instintivamente en el sofá, como si quisiera traspasar el mueble y escapar por el otro lado, aunque no pude hacer nada más. Mi cuerpo todavía temblaba y, en medio de un instinto infantil, me cubrí con la cobija hasta la barbilla.

—Mi Fercho, no tengas miedo—la figura de mi madre no despegó los labios para hablar, pero su voz se escuchó como un eco dentro de mi cabeza, repitiéndose una y otra vez antes de desaparecer a los pocos segundos—. Acompáñame, por favor.

—No—conseguí decir roncamente. Mi boca se sentía repentinamente reseca. Tragué saliva, intentando recuperar un poco el habla, y mi madre volvió a dar un paso hacia mí. Me tapé el rostro con los brazos, mi cuerpo temblando de miedo y conseguí gritar: —¡No te acerques!

«Por favor vete» pensé entre pequeños sollozos mientras esperaba a que ella se alejara o desapareciera por completo luego de algunos segundos. Tal y como me encontraba no podía ver lo que estaba haciendo. A esas alturas ya había decidido que mi cordura había sido dañada irreparablemente desde la muerte de mi madre y había aprendido a sobrellevarla hasta que la desaparición de Alejandro precipitó mi caída hacia la locura. Lo único que lamentaba era que no hubiera nadie a quien acudir en ese momento de angustia, así fuera sólo para pedirle que me escuchase...

Y entonces todo se detuvo. La sensación de paz y tranquilidad fue extendiéndose a lo largo de todo mi cuerpo. El temblor había cesado y ya no tenía problemas para respirar. Ya no había angustia. Un calor extraño, aunque no por ello desagradable, se extendió desde mi brazo hasta el resto de mi cuerpo. Cuando abrí finalmente los ojos me di cuenta de que el calor provenía de las manos de mi madre, que me estaban tocando en lugar de atravesarme. En ese punto de conexión brillaba una luz blanquecina y hermosa. No pude verla demasiado tiempo, pues era una luz cegadora, y pensé por un momento que quizá se trataba de la luz de Dios. Una parte de mí, la más racional, pensó que ese momento sería perfecto para captarlo en una fotografía. Miré directamente a los ojos de mi madre; eran tal y como los recordaba.

—Acompáñame, mi Fercho. Te llevaré a ver a tu hermano.

La mención de Alejandro hizo que la angustia me volviera al cuerpo, y cuando mi madre retiró su contacto, el sentimiento de desolación fue todavía más fuerte, obligándome a levantarme de la impresión. La vi flotar hasta la entrada del apartamento y atravesar la puerta, sin voltearme a ver en ningún momento, segura de que la seguiría. En vida había tenido la misma costumbre de caminar sin cuestionarse siquiera de que la estábamos siguiendo o de que íbamos a su ritmo, no porque tuviera una enorme confianza en su autoridad como madre sino porque confiaba ciegamente en la lealtad y criterio de sus hijos.

Caí en la cuenta hasta ese momento de que ella, viva o muerta, había confiado más en mí de lo que yo mismo lo he hecho nunca.

Fue ese sentimiento el que me hizo acercarme hacia la puerta, con la misma ropa que había llevado el día anterior y sin nada más en el bolsillo que mi celular, mi billetera y las llaves del apartamento. Al salir, la encontré en la acera, esperándome. Los transeúntes no la veían, evidentemente, e incluso uno de ellos llegó a atravesarla. El desafortunado se detuvo de inmediato, miró de reojo hacia atrás y continuó su camino.

Una vez que el fantasma reparó en mi presencia, comenzó a caminar hacia la derecha, en dirección a la carrera séptima. A medida que avanzábamos, pude notar que los caminantes de la acera nos evitaban a medida que caminábamos. No era que lo hicieran de manera expresa, o que se alejaran al verme, sino que parecía haber una barrera a mi alrededor que me separaba de ellos. Algo, una fuerza quizá, los repelía antes de que pudieran ir mi encuentro. Algunos cambiaban de acera, otros tomaban un camino distinto o simplemente parecían decidir ir en la dirección contraria a la mía. Pero ninguno me prestaba atención o me veía directamente. Era como si no existiera para ellos.

Al llegar a la Avenida Caracas, esta bullía de actividad. A lo lejos se alzaban imponentes los cerros orientales de Bogotá que bordeaban buena parte de la ciudad, vigilando sus dominios y pintando de verde la mayoría de los paisajes bogotanos. En la avenida, una hilera de buses rojos se juntaba alrededor de la estación de Transmilenio de la Calle 45, en un ir y venir tan caótico como la ciudad misma. Dentro de cada bus podía verse una innumerable cantidad de pasajeros que se arremolinaban con el fin de hacerle espacio a los nuevos usuarios. En la acera, las personas iban y venían en un ajetreo constante por llegar a sus sitios de trabajo y estudio, los locales a un lado y otro recibiendo y despachando clientes y los vendedores ambulantes con sus pequeños puestos junto a los semáforos buscaban hacerse con algo de dinero que les permitiera llegar al final del día.

Teresa miraba aquel ajetreo también, fascinada, como si la muerte la hubiera hecho olvidar lo rápido que pasaba la vida en una ciudad como esa. Por su gesto de nostalgia podía decirse que, aún en el más allá, quizá extrañase toda aquella caótica belleza bogotana.

—¿A dónde vamos?

Mis palabras sacaron a mi madre de su pequeño estupor y continuó subiendo en dirección a la carrera séptima, sin ninguna intención de contestar a mi pregunta. Tampoco insistí. En algún punto había decidido que tenía que confiar, aún si no estaba todavía del todo seguro de que el fantasma fuera o no un producto de mi perturbada cabeza. Además, necesitaba algo que me impidiera pensar en la ausencia cada vez más acuciante de Alejandro. ¿Dónde se habría metido?

Con el fin de apartar de mi cabeza esa pequeña línea de pensamiento que podía ser tan peligrosa para mi estabilidad emocional, me concentré en mirar el camino y a quienes los recorrían. Me pareció que había demasiada gente abultándose en la acera, al menos más de lo que usualmente se suele ver en esa calle y a esa hora. Llegamos finalmente a la Séptima y continuamos hacia el sur, pasando por la imponente Pontificia Universidad Javeriana. El atrio, con sus escaleras que conducían a la parte más interna de la universidad, estaba lleno de estudiantes que se apresuraban a correr hacia sus clases. Hubo un tiempo, cuando era joven y aún tenía algo de espíritu soñador, en que habría dado lo que fuera por estudiar ahí. Incluso le planteé la posibilidad a mi madre una vez, cuando desconocía todavía las limitaciones de ser una persona de clase media-baja en la elitista y opresiva Bogotá.

El Parque Nacional se abrió entonces ante nosotros, una explosión de verde en un mar de concreto. Mi madre se adentró primera en el parque, siguiendo uno de los caminos que conectaban todo el complejo. Yo me detuve por un instante, dubitativo y me fijé en la tercera banca que seguía ese camino. En ese mismo lugar había dado mi primer beso a los dieciocho años. Un poco tarde, lo sé, pero no tanto si tenemos en cuenta que no pude permitirme tener contactos románticos con los que me sintiera a gusto sino hasta ya entrada la adultez, cuando pude tener algo más de libertad. Ahora que lo pienso, jamás volví a ver a ese chico luego de nuestra cita.

Me decidí a seguir a mi madre. Se la veía tan tranquila más allá de la muerte, como si estuviera disfrutando de aquella sencilla caminata con su hijo. Una sonrisa se me escapó y corrí un poco para alcanzarla. Había pocas personas rondando por allí, ya que el parque no estaba tan activo los días entre semana, pero también era usado como punto de conexión entre la Carrera Séptima y otros barrios más hacia el centro.

Al llegar al monumento del reloj me percaté de dos figuras a lo lejos. Ambas llevaban una capucha negra, y se cubrían con una gran tela del mismo color que más parecía una sábana o una cortina. Pensé que serían habitantes de calle que buscaban monedas o comida, pero pronto

vi que ninguna se veía interesada en las personas que había a su alrededor. Incluso, parecían evitar a los transeúntes. Los detallé a medida que avanzaba; sus brazos eran muy delgados, casi esqueléticos, y la piel estaba arrugada y amoratada. Las uñas eran largas, y excesivamente sucias, pero no pude ver sus rostros debido a la capucha.

Mi madre continuó flotando junto a ellos, y los pasó de largo. Una parte de mí, la más instintiva, quería alejarse de aquellos dos individuos, pero la otra, llena de curiosidad, se detuvo un momento para poder verlos mejor. Miré adentro de la capucha, buscando una mirada que nunca encontré. El espacio estaba vacío, sin rostro, ni cabeza, sólo una negrura uniforme que no acaba nunca. El corazón me dio un vuelco y me aleje de ellos. Mis pies continuaron el camino hacia mi madre, procurando estar tranquilo.

—¿Qué son esas cosas?—dije casi en un susurro debido a la impresión.

—Almas en pena—contestó ella. Su tono reflejaba una profunda tristeza—. Vagan dónde murieron hasta poder encontrar finalmente el descanso eterno.

Volví a respirar con tranquilidad cuando había caminado unos cuantos metros lejos de ellos, aunque algo me hizo volverme para mirarlos una última vez. A lo lejos pude notar que, a pesar de lo perdidas que se veían aquellas almas, se estaban tomando de las manos para no perderse el uno del otro. Un malestar repentino se instaló en mi pecho. El Parque Nacional era reconocido por ser un espacio de encuentro seguro para los homosexuales de la ciudad. El lugar había sido conquistado para poder ser y parecer en total seguridad sin temor a ser juzgados. Por ese motivo, fue allí donde tuve mi primer contacto romántico con otro hombre. Y ver aquellas almas que a todas luces eran una pareja (de hombres, de mujeres, poco importaba) me hizo pensar en si habrían sido asesinados allí a causa de su identidad.

Volví a posar mi mirada sobre aquellas sombras, y advertí un nuevo cambio en el paisaje. Las sombras continuaban junto al monumento del reloj, pero había aparecido una tercera figura, sentada cómodamente en lo alto del monumento del reloj. No era como las otras; esta llevaba una capucha blanca, también con el rostro cubierto, y una guadaña se posaba sobre sus rodillas. Un par de alas negras sobresalían de su espalda, dándole a la figura una gran majestuosidad. A pesar de su belleza, al verla sentí miedo.

—No la mires y no te asustes—escuché en mi cabeza el eco de la voz de mi madre, con la severidad que había tenido en vida—. Voltéate y sigue caminando como si nada. Entre menos nos topemos con ella, mejor.

—¿Quién es?—pregunté de inmediato, aunque obedecí sin problema la orden de mi madre y continué caminando. Ya casi habíamos llegado a la frontera entre el parque y el barrio de la Perseverancia.

—Esa es la muerte. No le gustan los fantasmas ni las almas en pena. Para ella, somos almas que se le escaparon de las manos. Al parecer no le gusta que su trabajo quede a medias.

Un escalofrío me recorrió la espalda al pensar en que había tenido un encuentro cercano con la muerte, aun cuando mi vida no hubiese estado en riesgo. Tragué saliva y procuré no pensar mucho en ello. Nos encontrábamos vagando por los barrios estrechos del centro, con una arquitectura mucho más minimalista, pequeñas casas de dos pisos, muy cuadradas y muy simples. En lo alto, innumerables cables iban y venía por entre los postes de luz y las casas.

Finalmente, salimos a un lugar mucho más abierto, donde se abría un enorme edificio cuadrulado en el que mi madre por fin se detuvo. La iglesia de la Perseverancia era distinta de la mayoría de iglesias católicas que había en la ciudad. No había torreones que terminaran en punta, ni estatuas ni imágenes sagradas. Parecía más una fortaleza blanca y roja que una iglesia. En la parte central, un gran reloj marcaba la hora desde arriba, y frente a nosotros una enorme puerta estaba abierta, invitando a sus fieles a entrar en los dominios de Dios. Lamenté no tener mi cámara conmigo. Sin embargo, por hermosa que me pareciera la edificación, dudaba mucho que Alejandro estuviera en ese lugar. Él había sido el menos religioso de los dos, y se había alejado con mayor fuerza de la tradición católica que nos había impuesto mi madre.

—¿Por qué me trajiste aquí? No necesito ver una iglesia, necesito ver a Alejandro...

—Aún no llegamos. Este no es el final del camino. Pero hay algo que necesito que veas aquí.

Mi madre se acercó a mi y levantó la mano para tocarme en centro de la frente. Sentí el mismo calor de antes, pero esta vez no sentí paz. En cambio, me sentí increíblemente ligero, casi como si flotara en el aire y mi visión se alteró. A mi alrededor, en la calle desierta, comencé a ver sombras que se movían en retroceso, como si viajara hacia atrás en el tiempo. De repente se hizo de noche, mientras los antiguos transeúntes rehacían sus caminos, y en un instante volvió a hacerse de día. Y fue entonces que lo vi frente a mí.

Alejandro caminaba alegremente, riéndose. Jamás, en todos los años que habíamos compartido juntos, había visto una sonrisa tan amplia y sincera como esa. Ni había en sus ojos tanto anhelo, tanto interés. A su lado caminaba un chico, barbado, rubio, un poco más alto que Alejandro y lleno de tatuajes por todos los brazos. Conté al menos cinco perforaciones en ambas orejas y la ropa repleta de taches y adornos metálicos.

Ambos iban de la mano. Me quedé atónito cuando Alejandro se acercó para darle una pequeña caricia, y luego el más tierno de los besos. Luego empezaron los gritos.

—¡Maricones! ¡Degenerados! ¡Putos! ¡Pervertidos! ¡Enfermos!

Un grupo de personas en el que no me había percatado antes empezó a rodear a Alejandro y su acompañante, gritando cada vez más fuerte. Alejandro y su acompañante respondieron a los primeros golpes, y sentí una enorme satisfacción al ver cómo mi hermano le partía la nariz a un homófobo que intentaba golpearlo. Su acompañante golpeó más duro y arrancó unos cuantos dientes, pero eran demasiados para poder con todos. Al cabo de un momento, Alejandro y su acompañante se encontraron en el piso, rodeados de los demás atacantes y recibiendo patadas y golpes. Apreté los puños con impotencia ante la imagen, unas cuantas lagrimas de ira se acercaron a mi rostro y decidí cerrar los ojos cuando el piso comenzó a mancharse de rojo. Desafortunadamente, los gritos de dolor y los insultos de los atacantes continuaron retumbando en mi cabeza a lo largo de algunos segundos.

Los sonidos se detuvieron cuando sonó mi celular. Abrí los ojos, las imágenes de mi hermano, su acompañante y sus atacantes ya no estaban allí. Mi madre, por su parte, continuaba con su mano en mi frente, procurándome alguna especie de extraña calma. Saqué mi celular del bolsillo y lo miré. Era el número de Alejandro. Rápidamente contesté.

—¿Sí, aló?

—¿Señor Fernando Castillo?—me contestó desde el otro lado la voz de una mujer.

—Sí, él habla—por un instante me tembló la voz, pero la fuerza que me estaba dando el contacto de mi madre me permitió continuar—¿Quién es?

—Lo llamamos del Centro de Atención Médica Inmediata de La Perseverancia. Le informamos que acabamos de internar en urgencias a su familiar Alejandro Castillo.

Capítulo 3

Encontraron a Alejandro medio inconsciente en un parqueadero privado junto a un hombre de numerosos tatuajes y perforaciones en el rostro. Ambos habían recibido el mismo tipo de lesiones, laceraciones y señales de tortura. El hombre que había llegado con Alejandro, cuya identidad aún no había podido ser establecida, se encontraba estable, aunque seguía inconsciente. Alejandro, no obstante, se había llevado la peor parte y su delicado estado hacía necesario que estuviera todo el tiempo en observación.

Sentí las piernas débiles y me dejé caer en una de las sillas de la sala de espera a medida que el médico fue dándome más información. Por el momento, Alejandro se encontraba inconsciente luego de las intervenciones que debieron practicársele y el equipo médico consideraba que, de no haber rastros de mejoría, lo más prudente sería trasladarlo al día siguiente a un centro asistencial de mayor calibre.

Me indicaron que podría irme si así lo deseaba y que me mantendrían informado de cualquier cambio sustancial en el estado médico de Alejandro. Permanecí sentado en el lugar, dispuesto a quedarme el tiempo que fuera necesario para saber que Alejandro se mejoraría. Un dolor de cabeza empezó a instalarse en mí tan pronto como el médico volvió a sus labores. Al parecer, la ansiedad y el estrés que había sentido a lo largo de las últimas veinticuatro horas empezaban a pasarme factura. Me dolía la espalda, el cuello y el leve cansancio de antes se convertía lentamente en abatimiento.

Respiré profundo, poniendo en orden mis emociones. No era el momento para que se descontrolaran, no ahora que me encontraba completamente sólo; el fantasma de mi madre había desaparecido desde hacía varias horas, cuando me había quedado dormido en una de las sillas de la sala de espera. Fueron mis pensamientos, en cambio, los que acabaron por desbordarse.

Alejandro era gay. Esa verdad me golpeó mucho más fuerte de lo que me habría esperado. Ambos nos habíamos unido hasta límites insospechados desde la muerte de nuestra madre; era

la consecuencia lógica de tener que enfrentarnos a un mundo y a una vida sólo por nuestra propia cuenta. A pesar de esa unión, no obstante, habíamos establecido de manera no expresa unos límites que no se cruzaban; temas tabús que jamás salían en conversaciones, y sobre las cuales nunca se indagaba, por el bien de los dos. Nuestra vida sentimental era uno de esos. Con todo el peso que cargaba sobre mis hombros al esconder mi orientación sexual, era un acuerdo que encontraba conveniente. Nunca pensé que ese acuerdo también era para Alejandro un mecanismo de protección.

Pensé en las innumerables noches de angustia, de llanto, de dolor. Pensé en todos los momentos en que me miraba al espejo y pensaba que había algo que no estaba bien conmigo, que de alguna manera estaba roto y tenía que haber alguna forma de arreglarlo. Pensé en los momentos en que me sentía completamente solo, en que no podía permitirme compartir mis angustias con nadie, ni siquiera con la única persona en la que había depositado toda mi confianza. Extrapolé entonces todos esos sentimientos, tan míos, tan íntimos, y los puse en la figura de Alejandro.

No podía saber si él habría pasado también por lo mismo. Ambos procesábamos las emociones de manera completamente distinta. Pero sí sabía que en esa personalidad que se había puesto de cabeza de hogar, de muro impenetrable, a veces se colaban inseguridades. Por ello no era imposible pensar que también viviría mi mismo infierno. Imaginé cuanto le habría costado aceptarse lo suficiente como para poder darse una cita en un lugar público, un paso que yo jamás había conseguido dar. Y por haber tenido esa valentía lo habían atacado, humillado y condenado a luchar por su propia vida.

La angustia fue dándole paso lentamente a la rabia. Crecí sintiendo que si llegaba a mostrar mi afecto en público hacia otro hombre, en un país como Colombia, no viviría para contarlo. Mi mayor miedo se había finalmente materializado, pero no lo había hecho sobre mí. No era justo. No era posible que Alejandro hubiese tenido que pasar por todo aquello, ni que ninguno de nosotros pudiera vivir sin el miedo a perder su propia vida cada vez que quería mostrar su afecto en público.

La rabia, no obstante, se fue decantando en impotencia. No podía hacer nada por el momento para arreglar el problema. Al menos, no mucho más que vivir luchando contra la posibilidad de ser golpeado tal y como había ocurrido con Alejandro. La única forma de luchar era vivir con orgullo, de ser quien era, de aceptar cada una de mis cualidades, de mis defectos, de mis bondades. No podía seguir avergonzándome de lo que era, porque no había nada de lo que

avergonzarse. Y eso implicaba ser capaz de confesar a mis seres queridos, sin miedo ni nudos en la garganta, quién era en realidad.

Para lograr aquella confesión, necesitaba que me quedaran seres queridos con vida. Respiré hondo y exhalé un largo suspiro al aceptar aquella verdad. Me eché hacia delante en la silla, con los codos en las rodillas y las manos entrelazadas. Sobre ellas descansé mi cabeza. Aunque un peso se había ido, todavía quedaba uno muy grande por delante.

«Por favor, madre. Si estás ahí, si en algún momento estuviste realmente ahí. Esta vida se hace muy dura sin Alejandro. Necesito que viva»

Empecé a escuchar las voces. Discusiones que iban y venían en el estado pre onírico, situaciones extrañas, el ruido de unos pasos, el sonido de las maquinas del hospital, un coro de voces que debatían sin fundamento ni argumento. La señal irrefutable de que me estaba quedando dormido. No combatí esta vez contra el cansancio y me dejé llevar por esa sensación de ingravidez que precede al sueño. A lo lejos casi parecía que alguien cantase una canción, y las voces se fueron haciéndose familiares. Algunas incluso susurraban mi nombre.

—Fernando...

—Fercho...

—Doctor, ayúdeme.

Me caí de bruces cuando mis brazos no soportaron más el peso de mi propia cabeza y fui devuelto de golpe a la realidad. Me incorporé de nuevo en la silla y allí, a mi lado, se encontraba sentado el fantasma de mi madre. Observaba atentamente cada parte de la sala de estar. Las luces blanquecinas de la sala estaban encendidas, afuera todo se veía negro. El reloj de pared marcaba cerca de la medianoche. No me había dado cuenta de que hubiera pasado tanto tiempo.

—¿Lo sabías?—le pregunté entonces a mi madre.

—Claro que lo sabía. Por algo te traje hasta este hospital, ¿no?

—No me refiero a eso, madre. Alejandro, yo... ¿Lo sabías?

Ella permaneció un momento en silencio antes de responder. Parecía que le costaba hablar, como si algo se le hubiese atorado en la garganta. Al ser un fantasma, pensé, no podía tener

ninguna clase de reacción fisiológica, aunque su expresión dejaba ver que hablar del tema le generaba un enorme conflicto. Esperé un momento, sin presionarla, hasta que ella se decidiera a hablar.

—No mientras estaba viva—dijo por fin. Hizo una pausa para seguir observando el lugar. En ningún momento me miró a los ojos—. Nunca se me habría pasado por la cabeza. Dicen que una madre siempre sabe, pero hay cosas que pasamos por alto. O que nos negamos a ver. Intenté educarlos de la misma forma en que me educaron a mí.

—Y fracasaste en ese intento.

—Lo sé—respondió mi madre con una leve risa. Su voz parecía que iba a romperse en cualquier momento—. Fue sólo hasta que morí que me di cuenta de tantas cosas. Por eso no podía irme todavía. ¿Sabes que los muertos pueden elegir quedarse si tienen asuntos pendientes en su vida? Yo tenía dos muy buenos asuntos pendientes, que no podían cuidar todavía de sí mismos. No estaba lista para dejar de vivir sin ustedes.

—Sí, pero muchas cosas cambiaron desde que te fuiste—dije, recordando todo por lo que habíamos pasado Alejandro y yo desde su muerte—. Ya no es necesario que nos cuides. Podemos hacerlo por nosotros solos.

—Si así fuera, no estaríamos en un hospital.

—Ni aún estando viva habrías podido evitar esto—contesté a la defensiva—. Son cosas que pasan. Tenemos que aprender a vivir con ello.

—No es justo—dijo mi madre, tajante. Su rostro estaba surcado por una mueca de disgusto—. Quisiera poder hacer más. Quisiera haber podido proteger a Alejandro.

—Saber que nos aceptas es más que suficiente, madre. No necesitas hacer nada más.

—Ah no. Yo no los acepto, hijo—respondió ella con dureza. Finalmente me miró a los ojos. Lo que vi en ellos me dejó mudo—. Aceptar no es suficiente para expresar lo que siento. Yo los amo.

Quise poder abrazarla en ese instante a pesar de su cuerpo inmaterial, pero con sólo su mirada me transmitió una paz que no había sentido desde hacía mucho tiempo. Era la paz de saber que

contaba con el apoyo incondicional de alguien tan cercano. Instintivamente mi mirada se dirigió hacia la puerta que llevaba al resto del centro asistencial, y me levanté de mi asiento.

—Hay alguien que también tendría que oír eso.

Me percaté de que no había nadie en la sala de espera. Ni siquiera la secretaria que tendría que estar todo el tiempo de guardia se encontraba allí. ¿Qué estaba pasando? Me acerqué a la puerta que separaba la sala con el resto de la edificación y observé por la pequeña ventanilla ovalada hacia el pasillo interno. No había ni un alma. Esperé un momento, en caso de que alguien apareciese, pero tras unos minutos todo parecía igual de vacío.

—Doctor...

La voz de Alejandro me sobresaltó. Ya no era una voz lejana y poco sonante que venía de vez en cuando en los estados pre oníricos. Era una voz real lo que había escuchado en ese momento, pues estaba plenamente despierto. Y, sin embargo, la voz se escuchó de una forma extraña, que me costaba identificar.

—Doctor...

Me adentré en el pasillo vacío, sin preocuparme siquiera de si alguien podía verme, y empecé a explorar el lugar. La voz parecía venir desde el fondo, pero no sólo venía de allí. Era como si la escuchara al unísono desde dos lugares distintos. A mi alrededor, desde los ventanales de las puertas, podía ver cómo los pacientes dormían plácidamente, aunque ninguno era Alejandro. Continué caminando hasta dónde me pareció que venía la voz. Seguía resonando como un eco en mi cabeza...

—Doctor.

Caí en cuenta de por qué su voz sonaba tan extraña. No sólo lo escuchaba desde el fondo de la sala, de dónde parecía provenir el llamado, sino también lo escuchaba dentro de mi cabeza, con un eco. Exactamente igual a como escuchaba la voz de mi madre. Me detuve un instante y contuve el aliento. «Lo escucho de la misma forma en que se escucha a un fantasma».

Eché a correr por el pasillo desierto, seguido de cerca por el espíritu flotante de mi madre. Ningún médico apareció para detenerme, nadie pareció alertarse por mi presencia. La calma que reinaba en el lugar me parecía infrecuente en un centro médico, pero no le di demasiada

importancia. El pasillo terminaba con dos puertas, una que daba hacia unas escaleras, y otra que abierta de par en par. Allí, finalmente, encontré a Alejandro.

Dormía, aunque la mueca de su rostro indicaba que no lo hacía plácidamente. Se podía leer en sus facciones el dolor que parecía recorrerlo. Como confirmación, una enorme cantidad de moratones, rasguños y cicatrices se le veían por todos los rastros de piel observable. Su rostro estaba inflamado, y uno de los ojos estaba cubierto por vendas, al igual que su brazo y una de sus piernas. Diversos cables se entrelazaban a lo largo de su cuerpo, conectándolo a la maquinaria hospitalaria. Mi madre entró en la habitación y vi también el horror en sus ojos. Ella se acercó a la cama, lentamente, y posó una de sus manos fantasmales sobre su frente. De inmediato, la expresión de dolor de Alejandro se convirtió en una de alivio, aunque fue lo único que cambió en él.

—¿Puedes curarlo?—pregunté de pronto, esperanzado.

—No. Sólo puedo dar paz y tranquilidad, pero nada más. No puedo interferir en nada que sea físico.

—Doctor...—los labios de Alejandro se despegaron para susurrar aquella palabra, aunque no abrió su ojo sin vendar. Intentó removerse en la cama, pero se detuvo instantáneamente con una mueca de dolor—. No me siento bien.

—No se mueva. No está en condiciones.

—Tengo que decirle algo...—empezó a decir, luego se detuvo. Parecía inquieto. Luego, con un hilo de voz, volvió a hablar—. ¿Dónde está Juan Pablo?

«¿Juan Pablo?» pensé confundido, pero de inmediato me llegó la imagen del hombre que había estado junto a él en la visión. El mismo que había llegado con él.

—Él está bien, aunque los médicos no me dieron más información de él. Ni siquiera habían identificado su nombre.

Alejandro pareció relajarse, aunque una tensión todavía permanecía en él. Una que, sospechaba, no tenía nada que ver con las heridas con las que estaba lidiando. Reconocía muy bien la clase de sentimiento que se escondía tras esa expresión de angustia, porque yo mismo lo vivía todos los días.

—¿Entonces lo sabe?—preguntó. Su tono era de miedo, casi de terror, y la pregunta salió tan suave que tuve que esforzarme para escucharla.

—Lo sé, estimado.

—Yo...

—No—lo interrumpí de golpe. Le tomé la mano que tenía más cerca con suavidad y mi contacto pareció reconfortarlo un poco—. No me debe ninguna explicación. Es mi hermano. Lo amo sin importar nada. Y entiendo todo por lo que pasó, lo entiendo mejor que nadie. Yo...también tengo algo que decirle.

Su mano se cerró sobre la mía, intentando imprimirle algo de la fuerza de la carecía en su estado actual. Respiré hondo, de nuevo la garganta se cerró, movido por la oleada de emociones que fluctuaba dentro de mí. Las lagrimas volvieron a aparecer, abrí la boca para hablar, pero las palabras se negaban a salir. Entonces, sentí paz. Mi madre había posado su mano sobre mi hombro, el dolor y la incapacidad habían desaparecido. Me armé del valor que me daba saber que mi madre me apoyaba, y finalmente, después de mucho tiempo, pude soltar la verdad que se aprisionaba en mi pecho.

—Yo también soy gay. Y estoy orgulloso de serlo. De que ambos lo seamos.

Alejandro recobró la fuerza por un instante. Su mano apretó con mayor firmeza, como si la confianza se le hubiera renovado. La angustia abandonó su rostro y una sonrisa surgió de sus labios. Al segundo siguiente, la mano dejó de sostenerse y cayó en la cama. Su rostro dejó de mostrar expresión alguna y las máquinas comenzaron a pitar.

—¡No!—grité desesperadamente, mirando hacia la puerta abierta, a la espera de que llegara el personal de urgencias. Una figura vestida de blanco se asomó por la puerta, aunque no se trataba de un médico. La muerte sostuvo su guadaña en alto, señalando a Alejandro; de su cuerpo empezó a salir una figura fantasmagórica. Su alma se alzaba hacia la guadaña, intentando tocarla y separándose poco a poco de su cuerpo. Me volví a la figura de blanco y le grité tan fuerte como me fue posible—Llévame a mí. Me ofrezco para ir en su lugar.

El alma de Alejandro se detuvo de pronto, sin expresión alguna, y la guadaña de la muerte me señaló a mí. Estiré la mano para tocarla, buscando cerrar el trato antes de que la muerte se arrepintiera. Una mano distinta se adelantó entonces para tocar el arma de la muerte. Vi a mi

madre tocando la punta de la guadaña, cerrando el trato. El alma de Alejandro empezó a regresar a su cuerpo, mientras que el de mi madre comenzaba a diluirse.

—Cuida de tu hermano, por favor. Dile que estoy orgullosa. No me dio tiempo a decírselo.

Teresa desapareció de pronto, y la muerte con ella. Los pitidos de la maquina aumentaron de volumen. Los médicos empezaron a entrar en la sala, inspeccionando a Alejandro, haciendo su trabajo. Ninguno reparó en mi presencia. Uno, apresurado, me golpeó el brazo al pasar. Sentí entonces un indescriptible dolor y desperté de golpe.

Epilogo

Desperté sin aliento y empapado de sudor en la sala de espera del centro asistencial. La secretaria y varias de las personas que estaban allí me miraron alarmadas. Con un gesto indiqué que me encontraba bien. Miré al reloj de pared que marcaba la medianoche pasada. Me levanté de mi asiento y me acerqué a la puerta que comunicaba con el resto del centro médico; el pasillo bullía de actividad, con médicos que iban y venían a lo largo y ancho del pasillo. Parecía haber más revuelo al fondo. Me acerqué a la secretaria y le pregunté si había información de mi hermano.

Antes de que ella pudiera siquiera entrar al pasillo a preguntar, un médico salió de la puerta y se dirigió directamente a mí con una sonrisa. Alejandro había despertado por fin, y daba muestras de estarse recuperando. No me permitieron verlo de inmediato, pero me aseguraron que podría acompañarlo en el traslado a otra clínica, donde comenzaría un mejor tratamiento.

Pregunté también por Juan Pablo. El médico se mostró escéptico, pero dado que había llegado con mi hermano y no habían podido dar todavía con su identidad, terminó por ceder. Juan Pablo había despertado también hacía poco y no paraba de preguntar por Alejandro. Se mostraba bastante ansioso ante la negativa de los médicos para dar cualquier información, ya que él no era ningún familiar. Pensé por un momento, negué con la cabeza y les pedí verlo para hablar cinco minutos con él. Si estaba tan preocupado por mi hermano no podía tratarse de un desconocido, y si existía una relación amorosa entre él y Alejandro era justo que tuviera derecho a saber más.

Charlamos durante poco tiempo, le informé de Alejandro e intercambiamos teléfonos. Al parecer, él y mi hermano eran pareja desde hacía más de un año. Estaban pensado como hablarme de su relación antes de que todo aquello ocurriera. Me cayó bien casi al instante y le prometí al despedirnos que lo mantendría al tanto de la evolución de mi hermano.

Cuando me encontré finalmente con Alejandro en el traslado, se le veía tranquilo, casi en paz. Aprovechamos el trayecto en la ambulancia para hablar.

—Soñé que usted me hablaba—me dijo. Que me decía... cosas.

Sonreí para mis adentros.

—¿De casualidad no le confesaba en ese sueño que soy gay?—solté de inmediato, y me sorprendí incluso de la naturalidad con la que salió la pregunta, la confesión. Después de todo, no era la primera vez que lo hacía, ¿o sí?

No hablamos mucho de ese sueño. Él recordaba poco, y me di cuenta que yo también tenía lagunas en la cabeza cada vez que intentaba recordar. Hablamos en cambio de nuestros secretos personales, de su relación con Juan Pablo, de los planes a futuro, de nuestra madre. Por primera vez no hubo filtros en la conversación. Cuando acabamos, me pareció que el trayecto había durado bastante poco, pero no me preocupé. Aún nos quedaba toda una vida por delante para hablar.

Dejé de ver a las almas perdidas, a los fantasmas y a la misma muerte. Si es que las había visto alguna vez en realidad. Le recé a mi madre varias decenas de veces, pero no volvió a aparecer. Los recuerdos de aquel día con ella, del paseo por la ciudad, de lo ocurrido en la habitación, del encuentro con la muerte, se hacían cada vez más confusos y complejos en mi cabeza. Cada vez que intentaba recordar algo al respecto, un tremendo dolor de cabeza me impedía continuar. No obstante, no podía quitarme la sensación de que algo me observaba desde el altar de mi madre cada vez que me sentaba en el sofá.

El tiempo de recuperación de Alejandro fue largo. Por suerte, no tuve que ocuparme a tiempo completo de su cuidado. Juan Pablo, quien hasta no hace poco había sido más que un completo desconocido, estuvo muy presente en casa, ayudando en todo lo que yo le permitiese. Con el tiempo se fue convirtiendo en una presencia constante, y Alejandro volvió a trabajar. Nuestras vidas regresaron poco a poco a la normalidad.

Optamos por tomar unas pequeñas vacaciones que nos recordaran nuestra infancia, y tan pronto como volví a ver el portal del puente de occidente, volvió a parecerme que era un portal hacia otro mundo. El río se veía tan en calma como la última vez que había estado allí, y las cordilleras protegían el paso de los transeúntes por el puente. Alejandro y Juan Pablo miraban hacia el horizonte, adelantando seguramente algunos chismes. Se detuvieron por un momento, se miraron a los ojos, abrazados y aproveché ese momento de distracción para captar su amor en

una fotografía; esa seguía siendo, a mi parecer, la mejor forma de capturar la esencia de un individuo en una imagen. Sería un bello recuerdo para ellos.

Me detuve entonces en un hombre, no muy lejos de dónde estábamos, de unos veinte años de edad. Era alto, atlético, pude notar un cabello corto y rizado y una barba bien poblada. Esperé un instante a que se moviera para conseguir una toma correcta. Cuando lo hizo, no pude evitar soltar un suspiro. Me coloqué en posición y apreté el botón de la cámara.

—¡Doctor!

La cámara casi se me va de las manos al escuchar a Alejandro tan cerca. Tuve que agarrarla con fuerza y fulminé con la mirada a mi hermano. Alejandro, por su parte, dirigió la mirada hasta donde yo estaba apuntando con la cámara.

—¿Admirando el paisaje, doctor?

Asentí en silencio, ligeramente avergonzado

—Salúdalo—continuó mi hermano mientras observaba al hombre al que había visto—. Lo estaba mirando mientras usted tomaba fotos. Se veía interesado.

Luego se dirigió a hablar con Juan Pablo. Me quedé unos instantes, dubitativo, hasta que finalmente me decidí a avanzar hasta el hombre que estaba mirando al horizonte del río.

—Hola—dije tímidamente—.

—Hola—me contestó con una sonrisa.

Una corriente de viento se agitó a mi lado y dirigí mi mirada hacia el horizonte. Allí, en las nubes, casi pude ver la imagen de una mujer sonriendo, flotando y saludándome desde la distancia. Sonreí al verla.

—Adiós, mi Fercho—escuché dentro de mi cabeza.

—¿Todo está bien?—me preguntó entonces mi nuevo acompañante al ver mi distracción.

Asentí con la cabeza antes de volver a verlo. Sí. Definitivamente, todo estaba bien.

1. OBSERVAR LA CONVERGENCIA ENTRE EL ARTE Y LA ACADEMIA: UN DEBATE AÚN EN CONSTRUCCIÓN

Tanto la ciencia como el arte se han categorizado en las sociedades occidentales, y especialmente en los medios universitarios, como disciplinas altamente disimiles, por no decir directamente contrapuestas. La rigidez y meticulosidad del método científico normalmente estaba lejos de ser relacionado con aquellos procesos de creación y de indagación que caracterizan a las artes, lo que conllevó además a considerar una posición jerárquica entre las disciplinas de conocimiento, donde las ciencias se posicionaron como las productoras de la verdad y la razón (González, 2017).

Como ejemplo de esta diferencia epistemológica, una vez que en Europa se da el Proceso de Bolonia, por medio del cual se buscaba establecer un estándar educativo a lo largo de toda la Unión Europea, las escuelas de artes en Francia vivieron esta estandarización como un *trauma identitario*, en palabras de Mireille Losco-Lena (2020, p. 29). De acuerdo con la autora, permitir la unión entre las escuelas de arte con el marco de la universidad, sus procesos y sus metodologías, implicaba insinuar que la investigación y la producción de conocimiento que las artes habían hecho hasta ahora no era válida o no estaba bien realizada.

Estos debates epistemológicos se llevaron a cabo igualmente a lo largo de otros campos, aristas y aires culturales tanto francófonos como anglófonos e hispánicos. Cada uno de los aires mencionados desarrolló investigadores y metodologías que buscaban reconciliar la brecha entre la ciencia y el arte, especialmente en el campo de las ciencias sociales, que parecía estar en un punto intermedio en el que tomaba de vez en cuando aspectos metodológicos de uno y otro extremo. A partir de lo anterior, el presente apartado pretende ahondar en el estudio de tres metodologías que reconcilian la brecha entre la ciencia y el arte, a saber: 1) la investigación - creación, 2) la auto etnografía y 3) la poetización de la historia.

1.1 Reflexiones en torno a la metodología de la investigación-creación

Nombrando la convergencia: una mirada desde los debates epistemológicos de la Investigación – creación

En primer lugar, es necesario identificar aquí la investigación como forma última de representación de la academia, las ciencias y la producción del conocimiento, mientras que la creación es la expresión última y la razón de ser de las artes. Es esta dicotomía la que pretende cerrarse, o cuando menos reducirse, a través de los procesos de *investigación - creación*,

reconociendo una capacidad productora de conocimiento en la creación y una capacidad creativa inherente a la investigación (Schiller, 2020). A través de esta postura, Gretchen Schriller también se cuestiona sobre el tipo de productos que conllevará este tipo de prácticas, en las que se transponen y trasplantan metodologías propias de un sistema científico a uno artístico y viceversa. Dicha temática será abordada a profundidad en un apartado posterior.

Antes de acercarnos a la metodología en investigación-creación, es pertinente detenerse a analizar las fuentes más antiguas con respecto al cuestionamiento de esta práctica. Del lado francófono, los primeros acercamientos a la investigación en artes son dados por Jean Lancry, quien en 1997 realiza una intervención sobre los aportes de la investigación en artes plásticas en la Universidad en el marco del coloquio *Methodologie de la recherche en arts plastiques a l'Université* (Chambefort, 2016). Esta intervención, tal y como lo indica Chambefort, es anterior al debate sobre la investigación-creación y plantea la cuestión sobre los procesos investigativos en el campo de las artes en la universidad, en un contexto Canadiense en el que las escuelas de arte ya se habían integrado a la lógica universitaria.

Posteriormente, Daniel Danétis realizaría en París, en los años 2004, 2005 y 2006, una serie de debates y mesas redondas en torno a la interrelación entre estas dos variables. Producto de esta serie de discusiones surgió la publicación *Pratiques Artistiques, Pratiques de Recherche*, que recoge reflexiones en torno a la *investigación - creación*. Aunque a lo largo de la presente investigación se hablará siempre de *investigación - creación*, conviene aclarar que los aportes de Danétis (2007) son anteriores al surgimiento de esta categorización y por tanto no mencionan como tal alguna de las categorías que serán estudiadas más adelante. Por otra parte, Gosselin categoriza como *Recherche en pratique artistique* aquello que otros autores denominarán como *Recherche – Création* o *Recherche en création*.

Pero entonces, ¿en qué consisten todas estas categorizaciones? El debate en torno a la discusión sobre la investigación y la creación ha dejado como resultado un ingente número de variables y categorías a estudiar, por lo que se hace necesario primero dilucidar cada una de estas categorías, diferenciarlas y entender así en detalle el debate epistemológico y ontológico que se tiende alrededor de esta práctica. A través de este entendimiento, igualmente, se podrá dilucidar las motivaciones del artista-investigador de este trabajo investigativo para elegir esta metodología en particular como guía para su trabajo personal y profesional.

Para tal fin, conviene entonces estudiar primero a Henk Borgdorff (2012), autor anglófono de la Universidad de Lena, en los Países Bajos, quien ha dado un sistema relativamente completo de categorización. A pesar de no haber sido el primero en denominar esta práctica (pues como se ha visto ya otros como Gosselin le habían dado anteriormente un

nombre), Borgdorff se ha convertido en una referencia obligatoria cuando se habla de las categorías en las que convergen la investigación y la creación. Tanto González Alonso (2017) como Losco-Lena (2020) se acercan a los postulados de Borgdorff a la hora de definir lo que puede llegar a ser la investigación-creación. De esta forma, en el marco de su artículo *The debate in the research of the arts*, Borgdorff establece cinco grandes categorías que posteriormente serán emuladas o traducidas en otros aires culturales con el fin de entender los alcances de esta metodología.

Borgdorff define entonces como primera categoría la *Artistic Research*. También denominada como Investigación en artes (González Alonso, 2017), *Recherche Artistique* (Losco-Lena, 2020) o *Recherche sur l'art* (Courtot & Guisgand, 2020), esta categoría indica aquella investigación que toma las artes como su objeto de estudio y que busca profundizar en los aportes teóricos y metodológicos de este campo, mas no toma en ningún momento la creación artística como vehículo para la producción de conocimiento. Una vez habiendo diferenciado este tipo de investigación del resto de lo que se denomina como Investigación-creación, su definición se vuelve más difusa y compleja.

Tal y cómo lo define Martínez Thomas (2018), la composición del binomio investigación-creación suscita de base diversas preguntas sobre su naturaleza y propósito. ¿Qué es lo que motiva a estos dos conceptos aparentemente disímiles a juntarse? A simple vista, pareciera que uno de los conceptos se encuentra supeditado a los alcances metodológicos y epistemológicos del otro, aunque esto puede solucionarse dependiendo del enfoque con el que se observe la convergencia entre la investigación-creación. De acuerdo a lo explicado por Ana María González Alonso (2017), en la literatura colombiana de este debate epistemológico se pueden encontrar cinco categorías de interrelación (también denominadas como posturas) entre la investigación y la creación que fueron propuestas por la Asociación Colombiana de Facultades de Artes —ACOFARTES—, entendidas específicamente para el contexto educativo colombiano.

En primer lugar, ACOFARTES plantea una postura de *investigación vs creación*, dónde se niega rotundamente cualquier acercamiento posible entre las artes y la investigación. De acuerdo con González Alonso (2017), esta postura se sustenta bajo la afirmación de algunos investigadores de una intelectualización de las artes, que se niegan a implementar las metodologías y procesos propios de las ciencias sociales. En cuanto a la segunda postura, la autora explica la *Investigación como categoría mayor*, dónde la creación está subordinada académicamente a la investigación bajo la consideración de que la creación por sí misma no es un campo de conocimiento y por ende no está en capacidad de producirlo. Esta postura también

busca insertar la creación principalmente dentro de los procesos institucionales de la academia, bajo la adopción de ciertas metodologías científicas y de las ciencias humanas con el fin de legitimar la creación.

En tercer y cuarto lugar se presentan las posturas de la *creación = investigación* y la *investigación / creación*. En referencia a la tercera postura, se argumenta que la investigación y la creación poseen las mismas capacidades para la creación de conocimientos y, por ende, sus procesos pueden ser asimilados y homologados entre sí, lo que llevaría a que pueda ser evaluada como otros procesos de investigación en otras disciplinas. La cuarta postura, por otra parte, no promulga que los procesos entre la investigación y la creación sean iguales, pero tampoco los sitúa como opuestos. En cambio, se implica allí que ambos son momentos específicos de la escala de producción de conocimiento y, por tanto, pueden llegar a ser complementarios entre sí, buscando los puntos en que estos se encuentran y reforzándolos (González Alonso, 2017).

La quinta y última postura propuesta en el contexto colombiano por ACOFARTES y citada por González Alonso es la *Creación cómo categoría mayor*, la cual puede observarse como una antítesis de la segunda postura. Mientras que en la segunda se promulgaba una asimilación del arte en las formas y procesos propios de la academia, en esta última postura se entiende que la investigación es en realidad una de las muchas formas que puede adquirir la creación, y se entiende entonces a la investigación como una extensión de la creación, cuyos procesos propios la han llevado a buscar nuevas conexiones con otras áreas del conocimiento gracias a la expansión del proceso creativo.

De igual forma, González Alonso indica que el documento de ACOFARTES en el que se consignan estas posturas es un referente nacional para entender el estudio de la Investigación – creación en Colombia. Por tanto, la categoría Investigación – Creación, separadas así las variables con un guion, se sobreentiende como una categoría mayor que acoge a las cinco posturas anteriormente mencionadas en un abanico de posibilidades y matices. Esta denominación de *Investigación – creación* también se utiliza en el aire cultural francófono, dónde se encuentran diversas acepciones del término que remplazan el guion y buscan otras formas de categorizar la dupla *investigación/creación*.

Para ejemplificar lo anterior de una forma mucho más clara, es necesario acercarse a los planeamientos presentados por Mireille Losco-Lena (2020). La autora utiliza los términos “*Recherche-Creation*” y “*Recherche en création*” como sinónimos que va intercambiando a medida que desarrolla su texto. Mientras el primero proviene de Quebec y Suiza, el segundo es tomado por la autora de los estudios de Pierre Gosselin, quien hace mención de la categoría en sus estudios. A su vez, el segundo también es utilizado por otros autores, como Schriller (2020)

o Le Coguiec (2020), e incluso es privilegiado su uso por redes enteras en consenso, como es el caso de la Red de Escuelas Doctorales Artes y Medios (RESCAM) en Francia, de acuerdo a lo establecido por Martínez Thomas (2017).

Volviendo a Losco-Lena (2020), a pesar de que utiliza estas dos categorías como sinónimos, la autora realiza enteramente la diferenciación entre estas y la fórmula de la “*Recherche et Création*”. El problema que plantea la autora con este tipo de categorización radica en una concepción doble y esquizofrénica del investigador, un individuo bicéfalo y de doble competencia (concepto que también se encuentra en lo postulado por Martínez Thomas). Sin embargo, en la *Recherche en création* (sobrentendida por Losco-Lena como sinónimo de la *Investigación-Creación*) se concibe que “*el trabajo del investigador en el campo de la práctica artística es el fundamento mismo de su reflexión*” (Martínez Thomas, 2017, p. 21). Por tanto, más que concebirse como un autor bicéfalo, el investigador-creador encuentra la adecuada convergencia entre ambas facetas de su propio trabajo con el fin de un resultado que pueda satisfacer tanto al investigador como al creador.

Sin embargo, otro de los problemas que evoca Losco-Lena sobre la concepción de la *Recherche et création* se encuentra en la colaboración entre el mundo universitario y el mundo artístico. La autora, por supuesto, no supone que haya un inconveniente inherente a esta colaboración e incluso anima a realizarla, pero pone de manifiesto su preocupación sobre la posibilidad de que esta conjunción bicéfala entre la *Recherche* y la *Création* tomen la forma de un escenario donde el universitario es visto como el verdadero investigador mientras que el artista es el complemento o, aún peor, el conejillo de indias de sus investigaciones. De acuerdo a las palabras de la autora, si el artista es aceptado como investigador, debe hacerlo en un terreno de igualdad con el universitario.

Por otra parte, Francis Courtot et Philippe Guisgand (2020) también se alejan del consenso general en cuanto a la denominación de la *Investigación-Creación*. Cómo ya se ha mencionado anteriormente, los autores identifican la “*Recherche sur l’art*” como aquella investigación que toma el arte como objeto externo de su reflexión. Sin embargo, los autores proponen también los conceptos de “*Recherche avec l’art*” et la “*Recherche en art*” también llamado como “*art en quête*”. Dentro de la primera categoría encajan así los trabajos en los cuales los conceptos, temas y cuestionamientos son estudiados a partir de una práctica artística dada con anterioridad o surgida incluso en el marco de la investigación (lo que recuerda a la *Investigación-Creación*). Por otra parte, en la segunda categoría se encuentran los trabajos en dónde los enfoques de producción o fabricación de una técnica específica son modificados de manera sustancial, resultando en una innovación de los procesos de creación artística.

Por otra parte, además de simplemente proponer estas categorías, también proponen la conjunción y yuxtaposición de las mismas, dando diversos resultados a lo largo de estas interacciones. En particular, es importante notar que los autores indican que la *Recherche avec l'art* puede interpretarse más como un preludio hacia *l'art en quête*; a través de esta introducción, el artista-investigador puede desarrollar un estudio de la obra artística y, a partir de sus reflexiones, puede darse un escenario en el cual se cree un proceso innovador de modificación de los procesos artísticos tradicionales. Podría decirse incluso que, a partir del anterior planteamiento, Courtot & Guisgand (2020) ven *l'art en quête* como un paso más allá de la Investigación-creación, cómo un proceso aún más innovador que permite crear mayores conocimientos en el campo de la investigación en artes.

Para finalizar con el debate en torno a la denominación de esta metodología es pertinente tomar los planteamientos de Cristophe Génin (2020) frente a la Investigación-Creación. Por medio de la observación de la fórmula de *Recherche-Création*, Génin remarca el parecido sintáctico entre ésta y la “*Recherche-action*”, o lo que los anglófonos han denominado como *action research*. Este tipo de investigación, que normalmente posee una significación mucho más amplia, refiere en general a la idea de que el investigador en ciencias sociales se involucre de manera activa en su campo de estudio con el fin de transformar las vidas de las personas estudiadas. Lo anterior puede observarse en campos como la pedagogía, la psiquiatría o el urbanismo. De esta forma, la investigación supone una implicación, intervención y experimentación en terreno, con el objetivo de dinamizar el cambio social a través de su trabajo y teniendo la acción como el objeto final de reflexión de su trabajo investigativo.

A través de esta analogía se puede inferir entonces que la Investigación-Creación tiene a la creación de la obra artística como el objeto final de su reflexión. Génin (2020) hace referencia al término de *Practice as Research*, acuñado por Henk Borgdorff, dónde es la práctica el sentido mismo de la investigación, igualando la práctica con la investigación a través de la partícula “as”. De igual forma, la *Performance as Research* (también acuñada por Borgdorff) entra dentro de esta categoría, enfocado específicamente para acuñar las creaciones artísticas del campo de la danza y el teatro, que también tiene sus contrapartes alemanas practicadas en diversas instituciones entre las que se encuentra la Universidad de Leipzig.

Se han revisado entonces numerosos nombres y categorías para denominar una metodología que aún permanece en el ojo del huracán. Las acepciones más aceptadas en los entornos francófonos serían así los de “*Recherche-création*” y “*Recherche en création*”, mientras que en los estudios adelantados en Colombia la fórmula más utilizada ha sido la de Investigación-Creación, como una traducción literal de la primera categoría acuñada por

Quebec y Suiza más que aquella utilizada por la red RESCAM en Francia. Suena entonces pertinente continuar la pauta para las producciones investigativas de corte hispanófono y tratar entonces a esta metodología con el nombre de *Investigación-Creación*.

Acercarse a la convergencia y construir una metodología

Habiendo ya dilucidado parte del debate que gira en torno a la categorización de la Investigación-Creación, conviene ahora adentrarse en la forma en que se desarrolla su metodología, así como la forma y las motivaciones que tienen los investigadores para acercarse a ella. En un primer momento, es importante mencionar los aportes de Eric Le Coguiec (2020), quien indica que la investigación-creación se ha sustentado teóricamente durante muchos años en el concepto de la *Poïétique* (o la creación poética-artística) y que, a su vez, su metodología creativa no ha implicado por tanto la ausencia de los aspectos arquetípicos de una investigación tradicional, tales como una pregunta de investigación, un marco teórico y un modelo metodológico riguroso.

De igual manera, Le Coguiec propone una serie de principios que han sido establecidos a lo largo de la elaboración de esta metodología en el medio universitario quebequés. En primer lugar, Le Coguiec (2020) indica la naturaleza doble de la Investigación-Creación en la que se realiza una parte teórica y una parte práctica. La parte teórica comprende evidentemente un texto científico y se distingue de la parte práctica creativa. No obstante, Le Coguiec indica en uno de sus puntos que *“las cuestiones de la creación o de la concepción surgidas por la práctica no designan preguntas de investigación. La investigación que tiene lugar en el trabajo de creación/concepción es distinto de la investigación de tipo científico”*¹ (Le Coguiec, 2020, p. 35).

Lo anterior genera contradicciones con lo que se ha establecido anteriormente por sus pares en cuanto a la investigación-creación, especialmente en cuanto a la riqueza que la investigación-creación provee a la hora de generar preguntas y cuestionamientos sobre el proceso creativo que serán potencialmente transformadas en preguntas de investigación y sustentadas bajo un texto escrito y una metodología de trabajo. Pareciera darse a entender, por el contrario, que lo que Le Coguiec indica como preguntas y cuestionamientos en el proceso creativo sea en realidad un proceso de indagación inherente a la realización de toda creación artística.

¹ Traducido por el autor, original en Francés, de la forma que prosigue: « Les questions de création ou de conception soulevées par la pratique ne désignent pas des questions de recherche. La recherche qui a lieu dans le travail de création/conception est distinct de la recherche de type scientifique » (Le Coguiec, 2020, p. 35).

Por otra parte, el autor afirma que “*el objeto de estudio no está siempre perfectamente delineado al comienzo del proceso de investigación*”² (Le Coguiec, 2020, p. 35), lo que también ocurre con otras investigaciones de corte tradicional, especialmente en los estudios de tercer ciclo (doctorado) donde las hipótesis de trabajo tienden a variar a medida que se avanza en la investigación. De igual forma, se afirma que la parte práctica de la investigación (en este caso, la obra de arte) define o delimita el punto de partida de la misma. Por tanto, se sobrentiende que es esencial la obtención de un producto artístico al comienzo del trabajo investigativo o en los primeros momentos del mismo. En cuanto a los resultados, por otra parte, son una conjunción teórico-práctica cuyo centro de reflexión es la obra artística; para tal fin, a su vez, es importante que la subjetividad del mismo investigador sea considerada de igual manera en el trabajo de teorización y conceptualización.

Desde esta perspectiva, se alude a un cambio radical en el paradigma de la objetividad, la neutralidad y la lejanía del investigador con respecto a su objeto de estudio. Mientras que, a través de la investigación tradicional, el científico busca mantener una objetividad y neutralidad al mantenerse al margen de su objeto de estudio, este escenario resulta imposible en un trabajo de investigación-creación. Esto es evidente cuando se tiene en cuenta que conseguir dicha objetividad resulta complejo, por no decir imposible, en tanto el objeto de estudio de la investigación-creación radica en la obra de arte, e incluso en los procesos personales e introspectivos del propio artista. El investigador-creador se hace entonces también indispensable a la hora de pensar la metodología y la forma de crear y producir resultados.

Por esta razón, estudiar las motivaciones por las cuales un individuo se acerca a este tipo de prácticas para convertirse en investigador-creador resulta particularmente importante. Para este fin, Gretchen Schriller (2020, p.116-117) ha identificado seis motivaciones por las cuales los investigadores en su universidad en Grenoble buscan acercarse a la práctica de la Investigación-creación; estas motivaciones, a su vez, pueden extrapolarse a otros contextos y escenarios diversos. Un primer motivo radica en un artista-investigador que ya cuenta con una experiencia previa en el mundo profesional artístico, independientemente de su disciplina, y desea continuar una investigación a través de su propia práctica artística. En segundo lugar, se encuentra un grupo de investigadores que tienen ya una práctica artística pero que desean transferir sus competencias y capacidades a otras disciplinas. Schriller (2020) denomina este tipo de artistas-investigadores como aquellos interesados en “artes aplicadas”, “investigación-acción” (*recherche-action*) o “*practice led research*”.

² Traducido por el autor, original en Francés, de la forma que prosigue: « L’objet d’étude n’est pas toujours parfaitement circonscrit au début du processus de recherche » (Le Coguiec, 2020, p. 35).

Un tercer motivo puede observarse a través de la realización de la investigación teórica en artes, donde el, la o los investigadores-creadores desean ponerse en contacto con un grupo de artistas para observar así sus prácticas y metodologías y utilizarlas como insumo para la investigación teórica. Para ejemplificar esto, la autora menciona el Observatorio de Prácticas Escenas Innovadoras de la Universidad de Grenoble que manejan una metodología de investigadores ocultos para mimetizarse así con los artistas, o en otras palabras con sus objetos de estudio (Schriller, 2020). Otro ejemplo de lo anterior puede observarse en los primeros talleres del programa TransMigrArts en Toulouse. Dicho programa busca observar la influencia de las artes en los procesos migratorios y de integración de la población migrante. Durante los primeros talleres un grupo de investigadores-observadores, realizando una investigación participativa, se adentró e integró entre su grupo objeto de estudio para sus estudios, algunos cuestionando incluso su propia construcción identitaria en el proceso (Parra, Chaytor, Bercebal, De la Antonia & Martínez Thomas, 2022).

Como cuarto y quinto grupo de investigadores se encuentran aquellos que, sin formar parte de las disciplinas artísticas, desean por un lado acercarse a las aproximaciones artísticas con el fin de incorporarlas en su actividad científica. Por el otro lado, no obstante, los investigadores puede que no estén particularmente interesados en el arte, pero necesiten de las capacidades artísticas para desarrollar su propia comprensión técnica. Como ejemplo de lo anterior, Schriller (2020) menciona a investigadores en informática y biomecánica que trabajan en un contexto de creación, de la mano de artistas que les permitan experimentar nuevas metodologías.

Parece pertinente aquí mencionar una anécdota presentada por la autora. En el marco del laboratorio en el que ella trabaja, es común observar diálogos y encuentros entre diversas disciplinas, y Schriller remarca uno en particular, un diálogo entre su estudiante de doctorado, bailarina de flamenco, y un biomecánico, en el medio de una discusión sobre las rotaciones de la muñeca, nutriendo la discusión desde el punto de vista técnico por un lado y desde un punto de vista sensible por el otro. Desde allí puede observarse entonces el potencial innovador y generador de conocimiento que tiene el diálogo interdisciplinar inherente a la Investigación-Creación.

Finalmente, un sexto grupo de investigadores se ubica, simple y llanamente, entre aquellos fascinados por el arte y la creación. Schriller no da mucha más explicación al respecto de estos tipos de investigadores, pero se hace patente que los investigadores que se acercan a este tipo de práctica pueden verse identificados con alguna de las motivaciones que son nombradas. En cuanto a qué tipo de motivación identifica al autor del presente trabajo de

investigación, es una discusión que seguramente se verá en el marco de su propia autoetnografía, durante el tercer capítulo de este documento.

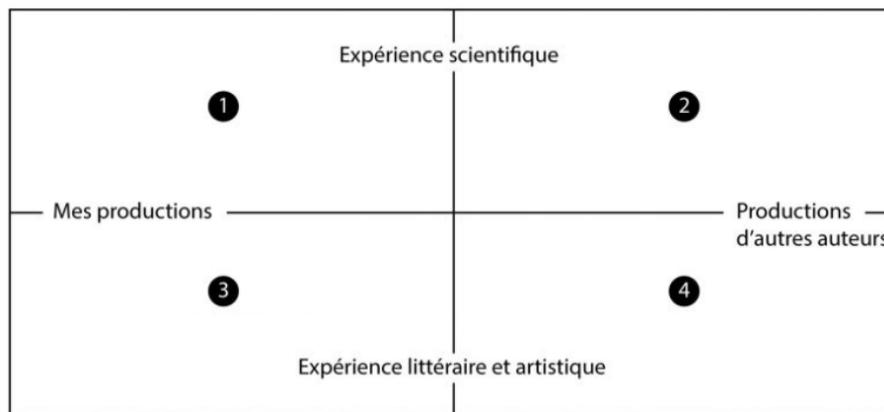
Una vez habiendo revisado el *Qué* y el *Porqué* de la Investigación-Creación por medio de sus categorizaciones y motivaciones, conviene ahora entonces acercarse al *Cómo*. Acercarse a la Investigación-Creación luego de haber desarrollado investigación tradicional durante un largo tiempo es cuando menos una experiencia deconstructiva y formativa. Justamente, debido a que se trata de un campo aún en desarrollo y debate, estructuras como RESCAM han producido documentos guías (El Vademecum) que permiten dar pautas sobre cómo estructurar tesis doctorales que se ajusten a los planteamientos metodológicos y epistemológicos de la investigación-creación.

No obstante, aún a pesar de la existencia de pautas escritas (aunque debatidas y discutidas), parece ser un escenario común el sentirse a la deriva sin saber cómo empezar en la metodología. Para ejemplificar este planteamiento, Flore Garcin-Marrou (2020), presenta un cuestionamiento común en los estudiantes que comienzan su Maestría en Investigación-Creación en la Universidad Jean Jaurès de Toulouse. La cuestión radica, en sí, en una elección metodológica al momento de comenzar el proceso de la Investigación-Creación. O bien, por un lado, los estudiantes podrían comenzar a acercarse a un marco teórico y conceptual a través de la lectura y la investigación con el fin de hacer surgir una problemática de investigación, lo que seguramente influenciará o determinará su decisión sobre qué y cómo crear. Por otra parte, los estudiantes podrían lanzarse directamente al proceso creativo, con el fin de hacer emerger la problemática deseada para su investigación, influenciando o determinando así también su decisión sobre el marco teórico a elegir (Garcin-Marrou, 2020).

Vuelve a presentarse entonces la relación casi simbiótica que se da entre el aspecto teórico científico y la actividad creadora, en la que no se puede alterar el uno sin el otro y en el que cada decisión que se tome de un lado podría alterar, positiva o negativamente, al otro. Françoise Chamberfort (2016) reflexiona al respecto de esta interrelación y sobre cómo es esta puesta en práctica, especialmente en el campo de las Ciencias de Información y la Comunicación (CIC). Para Chamberfort, la Investigación-Creación es una confluencia de un objeto de estudio (la obra de arte) y un sujeto de doble funcionalidad, el artista (el sujeto egocéntrico) y el investigador (el sujeto epistemológico). En realidad, para ella se trata más de una triada en la que el artista toma como objeto de estudio su propia obra de arte a través de la mediación del investigador, de forma que se mantenga la objetividad y la neutralidad propias de la investigación científica.

No obstante, Chamberfort (2016), a partir de los planeamientos de Serge Bouchardon, presenta una serie de escenarios producto de la relación entre los sujetos y los objetos, tomando también como posibilidad el estudio de otras obras artísticas ajenas al artista. De esta forma, la autora expone el Esquema de experiencias de Bouchardon, que es replicado aquí en el gráfico 1, con el fin de explicar en qué consisten los cuatro tipos de relación entre sujeto y objeto y cuáles son los resultados y escenarios esperados para cada uno de ellos.

Gráfico 1: Esquema de experiencias de Serge Bouchardon



Fuente: Bouchardon, 2014, 34-35 a través de Chamberfort, 2016.

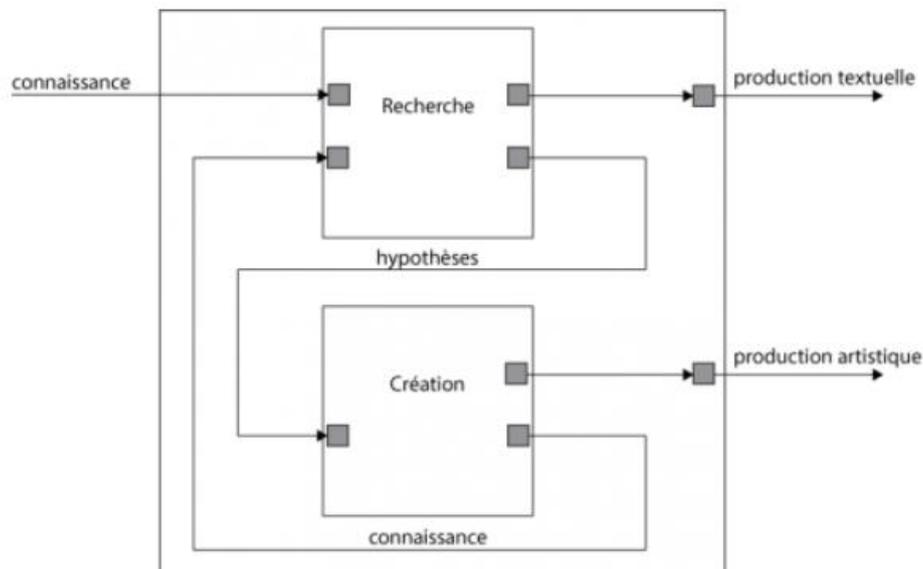
Dentro de lo que se puede observar en el esquema planteado por Bouchardon, dos de los escenarios parecen sencillos de describir. El número 2, en el que convergen la experiencia científica y las producciones de otros autores indica la distancia y la objetividad que todo investigador está llamado a mantener durante un proceso de investigación. El escenario 3, por otra parte, refiere al proceso íntimo de creación del artista, en el que se nutre de la experiencia literaria y artística para su propia creación personal (Chamberfort, 2016).

Los otros dos escenarios, no obstante, son un poco más difusos a la hora de describirse. En cuanto al número 1, dónde convergen la experiencia investigativa y sus propias convicciones, Chamberfort declara que se trata de un investigador altamente comprometido con su tema de investigación que puede permitirse acceder a experiencias capitales que ha conseguido por medio de la creación y por medio de su propia experiencia artística. En un primer momento, el sujeto epistemológico (es decir, la dimensión del investigador) puede utilizar su creación con el fin de dinamizar los parámetros que le permitirán verificar o negar su hipótesis. En un segundo momento, el investigador podrá observar desde el interior el propio proceso de creación del objeto artístico tomado por su otra dimensión, es decir la del sujeto egocéntrico.

Finalmente, la última forma que se puede observar en el esquema de Bouchardon es aquella que cruza la experiencia artística y literaria con las producciones de otros artistas. Esta experiencia, evidentemente, no se trata de una experiencia de creación en tanto no se puede crear sobre lo creado, sino más bien de un testimonio sensible de las obras de otros autores, la experiencia de recepción en tanto que espectador. Así, estas experiencias permiten al investigador tener dos visiones que no tendría en otro proceso: 1) la de tratarse a sí mismo como otro, a través de la observación que hace el sujeto epistemológico del sujeto egocéntrico, y 2) a tratar a los otros como si se tratara de sí mismo desde una experiencia sensible de las obras escogidas como su corpus de investigación.

Habiendo dejado claro lo anterior como escenarios de construcción de conocimiento desde un investigador que es un doble sujeto y dos objetos de estudio distintos, Chamberfort realiza una diagramación sobre el método de la Investigación-Creación, que es completamente pertinente al objeto de estudio del presente trabajo investigativo. Tal y como se observa en el gráfico 2, el proceso de investigación hace que se produzcan unas hipótesis que implican la producción de dos productos, una parte textual (o científica) y otra parte artística, que a su vez puede llegar a convertirse en nuevo generador de conocimiento y repetir el ciclo en una investigación posterior.

Gráfico 2: Modelización del sistema de Investigación-Creación



Fuente: Chamberfort, 2016.

De esta forma, el proceso implicará que se genere una obra de creación a través de la cual se formularán preguntas y datos de lo que la autora denomina la “autoexplicitación”. Se puede inferir que este concepto refiere a hacer explícita la vivencia de la creación de una obra

artística o la experiencia de la vivencia sensible de una obra artística ajena. Una vez habiendo recopilados los datos de este proceso de autoexplicitación, la autora apunta al análisis de la obra de creación y al análisis de las vivencias de creación o de vivencia con el fin de obtener nuevos resultados y producir nuevo conocimiento, lo que en palabras de Chamberfort (2016) se refiere a “reconfigurar el concepto”.

De esta forma, al llegar a una metodología que pretende generar nuevos conocimientos que reconfiguren antiguos paradigmas surgen nuevas interrogantes, especialmente al respecto de cuáles son estos nuevos conocimientos y cómo se evalúan en un contexto académico en el que la evaluación de pares es el mecanismo primordial de legitimación. Desde este punto, Louis Claude Paquin & Cynthia Noury (2020), observan que para muchos autores la producción de conocimiento desde la Investigación-Creación difiere de aquella producida a través de la investigación tradicional. A esta última los autores la han definido como un conocimiento obtenido de carácter empírico o desde una experiencia de investigación sobre terreno.

En la discusión generada por Paquin & Noury (2020), surge la problemática de definir estos nuevos conocimientos corpo-sensoriales cómo inefables, ya que no pueden ser separados del artista ni consignados en un medio escrito (a pesar de que obligatoriamente tiene que nombrarse y consignarse de forma escrita para que sea considerada como una investigación académica). También han llamado a este conocimiento como encarnado, dado que su lenguaje de expresión y entendimiento no es la palabra sino el gesto y, haciendo alusión a Michael Polanyi, indican que es un tipo de conocimiento que se puede saber y entender pero que en realidad no se puede decir. Este tipo de conocimiento poético recuerda igualmente al mencionado por Hans Gadamer (1991), quién sostiene que:

[...] el conocimiento que se produce por medio de la obra de arte no se trata sobre la aprehensión de un objeto (que es verdadero/real), sino que en la obra se manifiesta una verdad que le habla al espectador sobre sí mismo [...]. Por lo tanto, la obra de arte contiene una verdad que le es propia, así como lo es para el espectador quien a partir de ella genera un lugar de conocimiento que le permite interpretar y reorganizar su experiencia en el mundo; así que el modo de conocimiento de la obra de arte es el reconocimiento, es la posibilidad de encontrarse con algo que ya se conoce de un modo nuevo o diferente [...] (González Alonso, 2017, p. 56).

Este tipo peculiar de conocimiento conlleva entonces a cuestionar sobre los productos de un proceso de Investigación-Creación. ¿Qué debe llevar una monografía, tesina o tesis de Investigación-Creación? ¿Cuál es el estándar a seguir, si es que existe siquiera un estándar para una práctica pluridisciplinar como la Investigación-Creación?

Para comenzar, Paquin y Noury (2020), en concordancia con lo dicho por Martínez Thomas (2018), indican que existe consenso entre los investigadores de la Investigación-

Creación sobre la obligatoriedad de un texto que acompañe al artefacto o la producción artística y que dé cuenta de los procesos teóricos e investigativos que ha generado su creación. En cuanto al contenido y forma de este documento, no obstante, han surgido numerosas propuestas a lo largo de los años que son enunciadas y enumeradas por Paquin y Noury. De acuerdo a los autores, durante un primer momento surgió una adaptación del modelo canónico de una tesis de investigación, que pretendía agrupar en un mismo documento una introducción, un estado del arte, una metodología, y un análisis y discusión de resultados.

Posteriormente, surgieron dos modelos mejor adaptados a la Investigación-Creación: por una parte, un modelo contextual que hacía mayor énfasis en el contexto histórico, social y disciplinar de la obra de arte a estudiar, y el modelo comentarista, que centraba la atención en el proceso de creación de la obra y su recepción. Posteriormente a estos, Hamilton y Jaaniste (2010), citados por Paquin y Noury (2020), propusieron un modelo híbrido de los dos anteriores que contuviera lo siguiente: 1) una introducción (contexto, sinopsis del proyecto, presentación de los métodos para la realización, documentación, reflexión y conceptualización de la obra), 2) marco teórico y conceptual de la temática y de la realización de la obra, 3) marco referente a otras prácticas aparentes y 4) una descripción del proceso de creación (incluyendo también de ser posible la recepción de la obra).

De esta forma, siendo que el proceso de creación de la obra toma una parte esencial en el proceso de la Investigación-Creación, Paquin y Noury proponen como instrumento de recopilación de información y de autorreflexión un diario de campo o un *récit* sobre su práctica, lo que permitirá comprender la forma en que el artista construye así su mundo (o sus mundos) a través de la narración y la metáfora. Este proceso de creación íntima y libre de toda posible limitación teórica permite una liberación reflexiva que puede llegar a desembocar en nuevas ideas y conceptos que quizá no se hubiesen obtenido por medio del razonamiento lógico y metódico.

Finalmente, para cerrar con el presente apartado, vale la pena mencionar el aporte de Paquin y Noury (2020) sobre la concepción misma del trabajo como una reflexión íntima y visceral del artista investigador. Toda la descripción de la metodología genera temores legítimos de que la Investigación-Creación se convierta en un escenario de promoción de una cultura de autorreflexión narcisista y de valorización de una individualidad artística carente de crítica. No obstante, la Investigación-Creación se nutre de metodologías que ya han puesto su intención en borrar las brechas entre la ciencia y el arte y que se han desarrollado de una forma que les permite ser aceptadas y legitimadas en el campo de las ciencias sociales como es el caso de la Autoetnografía.

1.2 La autoetnografía como reflexión e introspección del artista-investigador

La entrada de la autoetnografía en escena

Entender los procesos metodológicos que atañen a la autoetnografía, así como el surgimiento y consolidación de esta práctica, implica en un principio comprender los procesos por los cuales se pasó de un paradigma predominantemente científicista a uno de mayor apertura hacia las nuevas formas de construir conocimiento. De esta forma, Mercedes Blanco (2012) comienza un análisis de este surgimiento desde dos de los autores que forjaron lo que serían las piedras angulares tanto de la Antropología social y cultural como de la etnografía. De acuerdo a ella, Bronislaw Malinowski y Franz Boas, en tanto que padres de las escuelas británica y norteamericana de la antropología, establecerían no solamente las bases de la etnografía sino también el ya expandido método del trabajo de campo como proceso inmersivo para la obtención de datos y la comprensión de una cultura específica.

Uno de los elementos que equipara a ambos autores es su interés por emplear en la etnografía o la antropología social el método científico a la manera como se le concebía en la primera mitad del siglo xx: al estilo positivista. Esto de ninguna manera los descalifica, es más, resalta sus méritos sobre todo si tomamos en cuenta que en su época optar por la ciencia era luchar contra todo aquello que fuera pura ideologización, racismo y defensa de los más burdos estereotipos. Así, Malinowski afirmaba que en vez de seguir sosteniendo la idea popular de que los “salvajes” o “primitivos” carecían de racionalidad y se movían por mero instinto, “la ciencia moderna, por el contrario, demuestra que sus instituciones sociales tienen una organización bien definida, que se gobiernan con autoridad, ley y orden...” (Blanco, 2012, p. 51)

Lo anterior concuerda con lo mencionado por Ellis, Adams & Bochner (2019), quienes hablan del fuerte rechazo a las formas coloniales de la academia que empezó a producirse a partir de los años 80. Eran ideas coloniales que impulsaban en su mayoría a los investigadores a inscribirse en una cultura con el fin de explotar a sus miembros, obtener resultados profesionales y/o beneficios económicos, y luego partir de su lugar de estudio sin haber formado ningún tipo de lazo con los miembros del grupo investigado. Por supuesto, las ideas coloniales fueron perdiendo legitimidad y apoyo, y evidentemente existían investigadores cuyos marcos éticos les impedían utilizar la investigación de esta forma.

Así, los modelos hegemónicos científicistas no parecían demasiado eficaces para dar cuentas de la realidad y del mundo en general, y los investigadores comenzaron a ser ampliamente cuestionados sobre esta incapacidad (Blanco, 2012). En cambio, las subjetividades y otros aspectos que otrora habían sido disminuidos o negados por los cánones clásicos de la academia empezaron a tomar fuerza como agentes de entendimiento del mundo, especialmente en el campo de las ciencias sociales y humanas. Allí, entender al ser humano

desde su subjetividad comenzó a tener el mismo peso que entenderlo como un objeto inmutable, insensible y lejano.

Por un lado, de acuerdo con Ellis, Adams y Bochner (2019), comenzó a tomar fuerza la idea de que los hechos y las verdades científicas encontradas en las ciencias sociales estaban fuertemente ligadas al vocabulario y los métodos que se usaban para representarlos. De esta forma, parecía ser el lenguaje el que daba forma al mundo en lugar de simplemente representarlo. En este escenario, un elemento que anteriormente había carecido de importancia y relevancia científica comenzó a llamar la atención de los investigadores que buscaban nuevas formas de investigar, de pensar y de crear.

[...] se dieron cuenta de que las historias eran complejas, constitutivas, fenómenos llenos de sentido que mostraban una moral y ética, que vehiculaban maneras únicas de pensar y sentir, y que ayudaban a las personas a dar sentido a sí mismos y otros [...] (Ellis, Adams & Bochner, 2019, p. 19).

En medio de este escenario en el que la palabra y la narración se fue haciendo esencial para concebir y pensar la realidad, se fue haciendo cada vez más evidente que cada individuo tenía diferentes supuestos y preconcepciones sobre el mundo y, por tanto, maneras diversas de representarlo y de concebirlo a través de su propio ideario. Esta concepción genera un escenario en el que cada individuo es capaz de generar conocimiento e investigación a través del uso de sus propias historias como forma de autorreflexión, lo que daba la palabra a individuos y sociedades históricamente excluidas. Lo anterior supuso inevitablemente un giro paradigmático en un contexto en el que buena parte de las posturas socialmente aceptadas en la academia preferían perspectivas de una sociedad blanca, masculina, heterosexual, de clase alta, cristiana y corporalmente capaz, aún a pesar de la existencia de minorías dentro del mundo de la academia que elegían perspectivas ajenas a estos cánones (Ellis, Adams & Bochner, 2019).

El término “autoetnografía” fue utilizado por primera vez en 1975 por K. Heider, de acuerdo a lo enunciado por Moriceau (2019). El autor parte así el concepto en sus tres componentes principales *auto-etno-grafía*, indicando que esto demuestra cada una de las dimensiones que se entrecruzan en este método: la experiencia personal (el *auto*), la cultura del autor (el *etno*) y la escritura por medio de la cual se acerca al lector (la *grafía*). De igual forma, los autores que han tratado el tema han encontrado diversas formas de clasificar los escritos autoetnográficos. En un principio, Moriceau (2019) propone que es posible entender la autoetnografía como una materialización de tres posibles intenciones: 1) una etnografía realizada sobre su propia cultura, 2) un escrito revelando la cultura del autor a una cultura dominante “otra”, 3) una etnografía que abandona la objetividad y la perspectiva externa y

mezcla la vida del investigador con aquella del otro estudiado o 4) una historia reflexiva sobre la propia experiencia de una cultura que se convierte en objeto de estudio.

De igual manera, Moriceau (2019) propone también la existencia de al menos dos tradiciones autoetnográficas, ambas buscando siempre la descripción precisa y multidimensional de experiencias de vida fuertes, marginales o significativas desde la emotividad y la reflexividad. En la primera, se favorece la dimensión terapéutica y liberadora del proceso de escritura. En ella, se busca resaltar la parte más emotiva del relato y toma como temáticas normalmente la forma en la que se vive una subcultura, una raza, un género, una etnia o una condición particular. En la segunda, se favorece el desarrollo de los individuos o del autor mismo, haciendo énfasis en un proceso o pasaje de su vida que lo ha transformado.

En ambas tradiciones mostradas por Moriceau, el énfasis en los eventos, la forma en que son contadas las experiencias, el cuadro, los personajes y la forma de organización son importantes para conseguir los efectos que el autor busca conseguir en su lector. Por su parte, Ellis, Adams & Bochner (2019) hacen una clasificación más enfocada en la temática de las autoetnografías. De esta forma, los autores hablan de *etnografías de indígenas/nativos*, que buscan confrontar el poder colonial instituido y darse una voz de su propia cultura, de *etnografías narrativas*, como textos presentados en forma de historias que hablan sobre las experiencias de los etnógrafos, y de *etnografías reflexivas*, que documentan las formas en que el etnógrafo ha cambiado.

Una visión desde el yo: un método que combina la autobiografía y la etnografía

Heewon Chang (2008) indica que la autoetnografía posee características enteramente propias de la narrativa (aunque el término más apropiado es el mismo que utiliza Chang en su idioma original *Storytelling*) pero que, más allá de quedarse simplemente en una mera narración de sí mismo, ésta trasciende hacia una interpretación y análisis de la cultura. Para conseguir esta convergencia, la autoetnografía toma elementos tanto de la autobiografía, de la cual se nutre en el aspecto más simbólico, poético y estético, como de la etnografía, de la cual toma su aspecto más analítico y científico (Ellis, Adams & Bochner, 2019). De base, la premisa que resume el objetivo de la autoetnografía y que es enunciado por Blanco (2012) indica que “una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia” (Blanco, 2012, p. 54-55).

Lo anterior implica que, aunque no se puede entender en su totalidad el entorno a través de la vida de un solo individuo, la relación entre estos dos es inseparable; entender entonces el individuo implica indiscutiblemente entender su entorno. Desde allí comienza la convergencia

táctica entre los prospectos de la autobiografía y la etnografía. La autobiografía relata sucesos pasados o presentes de la vida de una persona de una manera casi siempre poética y evocativa, que despierte emociones en el lector y le permita sumergirse en la vida del protagonista. Son sucesos que el autor no tenía previsto que fueran escritos en el momento en el que los vivió, pero a los que puede permitirse regresar en el recuerdo para tomar nota de lo ocurrido desde una posición lejana y medianamente objetiva. Usualmente, los autobiógrafos hablan también de epifanías como momentos importantes de quiebre en la vida de los autores, por medio de las cuales se viven periodos intensos de crisis existencial donde se ponen en duda todos los supuesto y paradigmas que habían reinado en su discurso hasta ese entonces (Ellis, Adams & Bochner, 2019).

Por otra parte, y de acuerdo con Ellis, Adams & Bochner (2019), la etnografía busca realizar análisis densos sobre una cultura específica con el fin de comprenderla y ayudar a otros (dentro o fuera de esa cultura) a comprenderla. Para ello, los etnógrafos buscan sumergirse dentro de la cultura como observadores participantes, tomando notas de campo de lo que acontece cotidianamente en esta sociedad que les es ajena pero participando activamente de ella. Mientras que el autobiógrafo tiene como herramientas de recolección documental los diarios, textos, grabaciones o fotografías de su vida, el etnógrafo puede valerse de análisis sobre la manera de hablar y relacionarse de los miembros de una cultura, investigar los usos del espacio, observar la ropa y la arquitectura o incluso realizar entrevistas a los miembros de esta cultura para enriquecer sus análisis.

En la autoetnografía, el investigador utiliza su propia experiencia y su cultura para analizarse a sí mismo y las situaciones que le han acontecido a lo largo de su vida. Los autoetnógrafos realizan una selección de epifanías que fueron posibles gracias a que forman parte de una cultura o a que tienen una identidad cultural específica. No obstante, más allá de realizar una simple narración, en la mayoría de los casos con fines estéticos, el autoetnógrafo debe cumplir con estándares investigativos y académicos de escritura, pues si no, su propia autoetnografía no tendrá más validez que la de cualquier otro individuo que cuente su historia (Ellis, Adams & Bochner, 2019). No obstante, un repaso subjetivo de la experiencia cultural del autor no basta para que un texto se convierta en autoetnografía, pues es necesario que exista un contraste con otras experiencias culturales o con una investigación ya realizada, que permita experimentar a los lectores tanto la subjetividad y la evocación como la objetividad y la precisión del relato.

De esta forma, para Blanco (2012), la autoetnografía amplía la concepción tradicional de las formas de hacer investigación y da cabida tanto a los relatos personales de tipo

autobiográfico como a las experiencias del etnógrafo como investigador, ambos situados inherentemente en un contexto social y cultural. De esta forma, se hace evidente que la autoetnografía es un método que invita a la escritura en primera persona, apropiándose de modos literarios para lograr sus fines, pero tomando también en cuenta las pautas escriturales típicas de la investigación en ciencias sociales.

Siendo entonces un texto en primera persona en una academia acostumbrada a escribir en tercera, se plantean una serie de preguntas legítimas alrededor de esta práctica. En primera medida, es importante resaltar la cuestión sobre la legitimidad de un texto enteramente escrito desde la subjetividad y la singularidad para intentar explicar fenómenos y realidades. Al respecto, Blanco (2012), Ellis, Adams & Bochner (2019) y Moriceau (2019) están de acuerdo en que la experiencia personal sobre ciertos fenómenos brinda una perspectiva única y valiosa a la hora de tratar algunos temas específicos.

En cuanto a eso, Moriceau (2019) brinda algunos ejemplos magistrales para ejemplificar su punto. El autor habla en un primer momento de la experiencia de Carolyn Ellis, quien es profesora de comunicación y sociología de la Universidad de Florida del sur y una de las principales exponentes y defensoras del método de la autoetnografía. Ellis, en un momento, se encuentra con una de sus estudiantes, quien está interesada en estudiar a las supervivientes del cáncer de seno y busca mezclar metodologías cuantitativas y cualitativas a través del estudio de mujeres de una enorme diversidad étnica y societal con el fin de poder realizar generalizaciones. Cuando Ellis le pregunta sobre sus motivaciones para realizar esta investigación, la estudiante se confiesa como *superviviente* de esta misma enfermedad, en palabras de la autora.

Así, la riqueza de su propia vivencia, el valor sobre lo que ha vivido y sentido a través de todo el proceso como superviviente puede ser un material esencial para su investigación que no obtendría de ningún otro lado. El drama familiar, los sentimientos de angustia, la caída del cabello, son todas situaciones que ella ya ha experimentado y que pueden valorizar los análisis de su propia investigación. Una autoetnografía escrita por ella permitiría al lector acercarse a una historia que no ha vivido, pero de la cual puede llegar a sentir empatía.

Lo mismo indica Moriceau (2008) con el ejemplo de A. Kolker, quien en 1996 relata en una autoetnografía su propio drama sobre la brutalidad y la inhumanidad del sistema médico estadounidense. También paciente de cáncer, Kolker no describe de manera general el sistema de seguridad social, sino que el lector lo conoce gracias a la explicación de su propio drama personal al ser negada de la posibilidad de financiamiento para sus gastos médicos. El mismo ejemplo ocurre con Hugo Letiche, de quien Moriceau indica que describe igualmente el drama con el sufrimiento de su propio hijo.

En ambos casos, el texto no pretende condenar o culpar a nadie del drama personal, tan solo describirlo de una manera poética y evocativa, que le dé al lector la sensación de estar viviendo la misma situación. La autoetnografía puede interpretarse así como un texto intermedio entre el texto académico y el testimonio literario, ya que se propone un texto desde la singularidad de la primera persona, pero incorporando datos objetivos y referencias bibliográficas que sustenten científicamente algunos de los puntos que se relatan (cómo, por ejemplo, conceptos médicos, sociológicos o de un sistema en particular). Por otra parte, la autoetnografía permite al lector ponerse en el lugar del autoetnógrafo, aún a pesar de que jamás vivirá algo parecido, utilizando las herramientas autobiográficas y literarias. No es sólo esta subjetividad lo que enriquece dicho texto, por medio de la cual se puede interpretar un sistema como el médico-social estadounidense, a través de un testimonio que ha vivido en carne propia la crudeza del mismo.

Pasando ahora a otra de las cuestiones que surgen al hablar de la subjetividad de la autoetnografía, es importante hablar del “yo” que se presenta en este tipo de textos, de la manifestación de esa primera persona del singular que se toma un texto académico típicamente escrito en tercera persona. Así, de la misma forma en que el individuo es una persona multidimensional, el “yo” observado en la autoetnografía es un “yo” singular, plural y sobre todo problemático. Desde la perspectiva de Moriceau (2019), incluso se puede hablar de un “yo” dividido en cuatro facetas, cuyas fronteras entre uno y otro se encuentran muy bien definidas pero cuyas convergencias pueden dar juego a la hora de escribir la autoetnografía.

En un primer momento, el “yo” que ha vivido el suceso y, por tanto, que busca contarlo con el mayor número de detalles y de emociones. Se trata en este primer nivel de escritura, primer nivel identitario del “yo” de una escritura orgánica, compleja y llena de sensaciones en la que interactúan los aspectos más emotivos del ser humano. Pasando de ese nivel se encuentra un segundo “yo”, visto como el autoetnógrafo que se sitúa en una posición en la que ya se ha vivido la experiencia. Este individuo puede mirar hacia atrás con cierta objetividad y neutralidad, para observar en perspectiva cómo esta experiencia vivida lo ha transformado y cómo ha sido la vida después de ella.

El tercer “yo” es el individuo investigador, el “yo” que guía su análisis y su escrito por una pregunta de investigación, por una metodología y un marco teórico específicos. Por tanto, el tercer nivel de análisis se realiza a la luz de la investigación, lo que genera que la autoetnografía se convierta en un texto enfocado específicamente en un tema preciso, pues de escogerse otro tema de investigación, aún siendo el mismo individuo, el mismo periodo y las mismas experiencias, el escrito autoetnográfico será completa y necesariamente distinto.

Finalmente, el cuarto “yo” propuesto por Moriceau (2019) radica en el mismo investigador que, en lugar de cuestionar por sus cuestiones de fondo, observa aquellas de forma. Es decir, se cuestiona por los métodos escogidos, su pregunta, su público y sus intenciones.

Dilemas éticos respecto de la autoetnografía

Las particularidades de un método de investigación como la autoetnografía generan múltiples cuestionamientos de orden ético que es conveniente resaltar y clarificar antes de ponerla en práctica. Partiendo del planteamiento de Jillian A. Tullis, “*la autoetnografía como método puede dar lugar a textos emocional e intelectualmente poderosos que se extienden muy fuera de la página, los cuales afectan audiencias y comunidades*” (Tullis, 2019, p. 157). Lo anterior implica que el contenido de una autoetnografía puede llegar a tener efectos profundos en el investigador y en sus propias relaciones personales, dado que un texto de este tipo, que utiliza la experiencia propia, las emociones y la intimidad, se entrecruza necesariamente con las relaciones que el investigador establece con otros.

Este cruzamiento, de acuerdo con Ellis, Adams & Bochner (2019), se encuentra más en el terreno de la ética relacional, establecida como una ética en la que se establecen compromisos y acuerdos respetuosos de las relaciones interpersonales. Un investigador no existe de manera aislada; el mundo contemporáneo funciona de manera que los individuos se encuentran conectados a redes sociales (reales o virtuales) en las que se incluyen amigos, familiares, parientes, socios, y de las que no es posible desprenderse. Cada acto realizado por un investigador lo afecta no solamente a él, sino a las diferentes esferas sociales en las que éste se ve involucrado; por ejemplo, un investigador puede hablar en nombre de la institución que lo ha contratado, aun cuando no sea ese su principal objetivo.

Esta ética relacional, no obstante, resulta aún más complicada cuando se trata de un autoetnógrafo. La utilización de esta metodología implica que el investigador no sólo se involucra en su trabajo, sino que además involucra a sus seres más cercanos o íntimos. Allí, de acuerdo a Tullis (2019) el posicionamiento del investigador frente a su experiencia personal es clave; la historia que decida revelar el investigador a través de su autoetnografía contará necesariamente con otros individuos, y la postura que mantenga el investigador frente a ellos quedará consignado e inmortalizado en sus páginas. Esto es especialmente importante porque las autoetnografía suelen evocar situaciones de vulnerabilidad y apertura, tanto del investigador como de sus más allegados, y el autoetnógrafo tiene la responsabilidad de velar por sus seres cercanos. En palabras del autor del presente texto, es posible incluso hablar aquí de versiones

poetizadas de estas personas, transformadas de tal forma que, siguiendo el rigor ético de Tullis (2019), se protejan sus identidades.

No obstante, Tullis indica también las limitaciones de estos cambios a la hora de realizar un texto autoetnográfico. En caso de que se hable de padres, hermanos, parientes o vecinos del investigador, no resulta muy difícil adivinar de quién se está hablando, así se busque enmascarar o modificar las características de una persona con el fin de proteger su identidad. Ellis, Adams & Bochner (2019), de igual forma, resaltan la importancia de proteger la intimidad y privacidad de los individuos, a través del cambio de sus características identitarias como la raza, el género, el nombre, el lugar o la apariencia, siempre que estos cambios no pongan en riesgo la integridad de la investigación. De acuerdo con ellos, *“la esencia y el significado de la historia de la investigación es más importante que el recuento exacto del detalle”* (Bochner, 2002; Tullis et al., 2009, citado por Ellis, Adams y Bochner, 2019, p. 29). De igual forma, este compromiso ético para con sus allegados obliga a los autoetnógrafos a mostrar sus textos con las personas involucradas, con el fin de obtener una opinión y una réplica sobre lo escrito.

Tullis (2019) también hace énfasis en la des-identificación de los datos con el fin de proteger la identidad y la protección de quien participa en la investigación. Cambiar la información demográfica del participante, o crear nuevos componentes al colapsar a varias personas en una sola. Otras opciones son igualmente válidas, como poetizar lo suficiente para construir una distancia entre los hechos, el evento y el investigador, o incluso utilizar la tercera persona en lugar de la primera, para permitirle al lector la misma distancia y permitirle llegar a sus propias conclusiones.

Sin embargo, la autora indica que aún todas estas posibilidades podrían no ser suficientes para ocultar la identidad de los más allegados al investigador, especialmente cuando se trata de relaciones bastante cercanas y fáciles de identificar. Así, Tullis (2019) coincide con Ellis, Adams & Bochner (2019) al indicar que, en ciertos casos, compartir el texto o el contenido del proyecto con los directamente implicados puede mitigar el daño o la pena que este pueda llegar a generar, o simplemente sopesar la posibilidad de quitar esta aparición del texto en caso de que su inclusión pueda ser más riesgosa que beneficiosa.

De esta manera, se observan los potenciales riesgos y sus mitigaciones para con los demás individuos que pueden llegar a aparecer en los textos autoetnográficos. No obstante, un tema mucho menos considerado, pero igualmente válido, es el tipo de efecto que puede tener en el propio investigador el construir una autoetnografía. De acuerdo con Tullis (2019), dado que al escribir una autoetnografía el investigador se está reencontrando con sus propias memorias, no sólo es un ejercicio de recuerdo sino de revivir experiencias pasadas. Esto puede

llevar a que resurjan traumas pasados o experiencias sin sanar. Naturalmente, se ha discutido el carácter terapéutico de la escritura, pero la autora también resalta la importancia de cuidar esos otros aspectos que pueden resurgir durante el proceso de investigación y que, en algunos casos, pueden llegar a requerir ayuda profesional.

Así, escribir autoetnografía supone todo un reto, no solamente por los aspectos anteriormente mencionados sino porque además el autoetnógrafo va a estar constantemente confrontado a la forma en que la audiencia recibe sus textos. Un texto de este calibre, con fines investigativos, será publicado eventualmente y, por ende, será objeto de escrutinio público; las vivencias, emociones, y sensaciones que el autoetnógrafo ha puesto en dichas páginas será cuestionado constantemente, no solamente por su valor estético sino por su valor como instrumento de investigación. Ya de paso, Tullis (2019) refiere la importancia de tener en cuenta las formas en que las audiencias pueden llegar a reaccionar a un texto autoetnográfico, que también es responsable del investigador que pueda llegar a tratar temas sensibles o polémicos.

De esta forma, y recogiendo los planteamientos de diversos autores que ya han establecido algunos puntos sobre la ética de la autoetnografía, Tullis (2019, p. 172-173) propone una guía de siete puntos para realizar una autoetnografía éticamente consciente. En primer lugar, es importante *no dañarse ni dañar*, en tanto que el investigador debe buscar siempre minimizar todos los riesgos que pueda llegar a tener el participante de la investigación o sí mismo y, de ser posible, maximizar los beneficios de los participantes del proyecto. Como segundo punto, Tullis propone *consultar un consejo de ética*, preferiblemente el de la organización bajo la cual se está realizando el proyecto, con el fin de obtener una guía sobre las prácticas éticas a seguir y sobre las posibles amenazas que se puedan llegar a tener.

En tercer lugar, *obtener el conocimiento informado* como el cimiento fundamental de la práctica ética en todo proyecto de investigación. Al conseguir dicho consentimiento, se está respetando en todo momento el principio de autonomía de los participantes, quienes son libres de elegir si participar o no de la investigación. Este consentimiento debe ser obtenido preferiblemente al inicio de la investigación y de la práctica con los participantes externos, con el fin de que estén enteramente informados y concienciados de los alcances y las necesidades del proyecto. Hacerlo en otro momento, aunque no es necesariamente algo negativo, si puede llevar a vicios en el consentimiento, al propiciar escenarios en los que el participante dé su consentimiento bajo constreñimiento o presión.

Como cuarto punto se enuncia el *practicar el proceso de consentimiento y explorar la ética de las consecuencias*, muy ligado al tercer punto, donde el participante debe tener la posibilidad de desligarse del proyecto en cada momento y que esto no implique necesariamente

un deterioro en la investigación. El quinto punto propuesto consiste en que *los participantes hagan una revisión* del texto una vez este haya sido finalizado, con el fin de dar sus puntos de vista y asegurarse de que ninguno de ellos se encuentra inconforme o herido con lo que se ha escrito de ellos o, en dado caso, anular su participación en caso de no estar de acuerdo con el producto.

El sexto punto, como consecuencia directa del punto anterior, implica *no presentar en público o publicar nada que no se mostraría a las personas involucradas en el texto*. Y, finalmente, el séptimo punto consiste en *no subestimar la vida posterior de la publicación de una narración*. Ambos puntos refieren a que los textos deben ser realizados con absoluta ética profesional, independientemente de que los miembros involucrados en el texto lo vean o no alguna vez, y teniendo en cuenta además los efectos que pueda tener este en futuras audiencias. Esto se debe principalmente a que, a diferencia de las muestras artísticas, no se puede tener control ni certeza de las audiencias que se acercarán a un texto de este calibre ni las emociones que serán disparadas en ellos a partir de lo allí consignado.

Un espacio para la alteridad

A través de lo manifestado en todo el apartado referente a la autoetnografía, a pesar de que es un espacio que abre la puerta a la manifestación de las experiencias de vida de la mayoría de las personas, también se hace evidente que éste es un método que propicia la creación de espacios para la alteridad, puesto que se habla desde experiencias personales e historias que pueden no estar ligadas al canon del que ya se ha hablado anteriormente (blanco, masculino, cisgénero, heterosexual, clase alta, capaz...), sin que eso necesariamente excluya a los individuos que pertenecen al ensamble de estas categorías.

Antes de ahondar más en el tema, quizá sea conveniente entender primero lo que implica la categoría *Queer*, para así observar cómo esta categoría puede llegar a encajar con una metodología como la autoetnografía. En primera instancia, *Queer* puede referirse tanto a un movimiento político como a una corriente teórica, y de acuerdo con Sierra González (2008) ambas deben entenderse como dinámicas que surgieron de manera simbiótica en tanto es imposible pensar la una sin la otra.

La palabra *Queer*, en sus inicios, significaba “extraño”, “raro” o “desviado” y era utilizada especialmente para señalar a lesbianas, trans y trabajadores sexuales. En sus inicios, Sierra González afirma que el homosexual blanco de clase media-alta fue excluida de esta categoría, ya que en los Estados Unidos de los años 80 y 90, en donde se empieza a tener origen esta categorización, esta población en particular gozaba de una aceptación mayoritaria en

cuanto a posición social en contraposición con lo *Queer*. Sin embargo, el movimiento militante Queer retoma el término y lo resignifica, de forma que este pasa a ser la forma de denominar la lucha desde las calles y desde la academia y su uso se ha extendido, aún en su forma original, a la denominación de esta teoría en ambientes académicos hispanófonos y francófonos.

La propuesta *queer* surge como un proceso de cuestionamiento de la sexualidad dominante que se amparaba en categorías binarias, mutuamente excluyentes, tales como, hombre/mujer, heterosexual/homosexual, entre otros, que, a nivel conceptual, se configura mediante la lectura cruzada de Wittig y de Foucault (Sierra González, 2008, p. 30).

De acuerdo con lo mencionado por Sierra González, aunque la diferenciación categórica de los rompimientos del género empezó con la lectura de los conceptos y aproximaciones de Wittig y Foucault, la teoría Queer debe sus orígenes a los planteamientos de Judith Butler y Teresa de Lauretis. Ambas buscaban reinterpretar las categorías del sexo, género y deseo y desestimar las preconcepciones establecidas en un sistema que privilegiaba la matriz heterosexual como origen de todas las relaciones entre individuos. A partir del concepto *foucaultiano* del biopoder, se observó que el cuerpo es también utilizado como objeto político —literal y figuradamente— y, por tanto, estaba sujeto al control disciplinario de la sociedad reguladora.

A partir de lo anterior es posible empezar a dilucidar la interrelación que puede surgir entre la teoría Queer y la autoetnografía, tal y como lo proponen Holman & Adams (2010). En primera instancia, estos autores señalan las similitudes encontradas entre las dos metodologías tan aparentemente disimiles: ambas rechazan la utilización de metodologías ortodoxas y una legitimidad estática (sobre el tema del estatismo y la fluidez se profundizará más adelante). Ambas trabajan sobre la forma en que los sujetos se acoplan a las interacciones y al mundo que los rodea, y ambas son principalmente políticas, buscando reconfigurar y remodelar discursos normativos a través del cuestionamiento de cómo se vive y cómo se hace un sujeto. A su vez, ambas son criticadas por ser “*too much and too little*”: demasiado y muy poco; demasiado sentimental, demasiado difícil, demasiado fácil, demasiado blanco, demasiado colonial o demasiado indígena. Sin embargo, al mismo tiempo, ambas son criticadas no por no ser lo suficiente teóricas, por ser poco prácticas, por tener poco campo de acción, por tener pocas aplicaciones en la vida real (Holman & Adams, 2010, p. 197).

Para Holman & Adams, la definición de la autoetnografía es una rica materia de la que se ha hablado ya bastante, y realizan un breve resumen de lo que han dicho otros sobre la autoetnografía. De acuerdo con ello, para Bochner la autoetnografía busca extraer significados desde la experiencia en lugar de representar la experiencia tal cual como fue vivida (Bochner,

2000, citado por Holman & Adams, 2010, p. 199). La autoetnografía, a su vez, permite localizar experiencias individuales que se encuentran en tensión con expresiones dominantes de poder discursivo (Neumann, 1996, citado por Holman & Adams, 2010, p. 199) y además presenta una visible presencia narrativa, dialogando con aspectos que observan el “yo” y que también van más allá del “yo” en busca de mejorar el entendimiento teórico de los fenómenos sociales (Anderson, 2006, citado por Holman & Adams, 2010, p. 199).

De igual forma, citando también a Denzin, ambos autores observan la autoetnografía cómo una forma de escritura que promulga una manera de ser y de ver que reta las formas típicas, hegemónicas y comunes de ver y representar al otro. En otras palabras, aunque sólo las definiciones de Neumann y Denzin se acercan un poco a lo planteado por la teoría Queer, la autoetnografía cómo metodología busca en realidad transformar el mundo (un mundo hegemónico, común y tipificado) a través de la construcción de textos autoetnográficos. O, lo que es lo mismo, a través de la creación de textos que reivindican las identidades individuales, y a veces disruptivas, de las personas que conforman dicho mundo.

La interrelación entre la autoetnografía y la teoría Queer permite generar cuestionamientos sobre el orden establecido, sobre lo que es reconocido cómo experiencia, cómo conocimiento y como academia, y sobre todo, permite cuestionar realmente quién es visible, y por ende valioso y adecuado, en ese mundo hetero normado. Los textos que pueden crearse a partir de la autoetnografía permiten crear identidades, textos y mundos que no incorporan la norma predominante. Así, la autoetnografía permite generar textos que cuestionan las normas generales de vida y que hacen invivibles, en palabras de Judith Butler, aquellas otras formas de vivir. En otras palabras:

[...] Puedo sentir que no puedo vivir sin algo de reconocimiento. Pero también puedo sentir que los términos bajo los cuales soy reconocida hacen la vida invivible. Esta es la coyuntura de la cual la crítica emerge, donde la crítica es entendida como una interrogación de los términos bajo los cuales la vida es constreñida con el fin de abrir la posibilidad a diferentes modos de vivir³ (Judith Butler, 2004, citada en Holman & Adams, 2010, p. 200).

Tanto la autoetnografía como la teoría Queer consideran valiosas lo que Holman y Adams (2010) denominan la *elasticidad conceptual* y la *indeterminación definicional*. Es decir que, por un lado, se hace imposible dar una definición definitiva de lo que es ser mujer, ni puede afirmarse que todas las mujeres son malas en matemáticas y ciencias, que todas las mujeres pueden parir hijos o que todas pueden menstruar. Esto excluiría de la categoría de mujeres a las

³Traducción realizada por el autor. Se adjunta aquí el texto original en inglés, de la forma que prosigue: “I may feel that without some recognizability I cannot live. But I may also feel that the terms by which I am recognized make life unlivable. This is the juncture from which critique emerges, where critique is understood as an interrogation of the terms by which life is constrained in order to open up the possibility of different modes of living”.

mujeres científicas, a las mujeres estériles y a las mujeres ancianas. Pero también a las mujeres trans, o a las mujeres trans que han tomado el camino de las ciencias y la investigación. No es posible hacer afirmaciones categóricas de algo que posee tantos matices cómo el hecho de ser mujer, ni con otras categorías igualmente validas e igualmente abstractas.

Lo anterior revela entonces una clara limitación del lenguaje, y especialmente de un lenguaje pensado desde un sistema hegemónico y heteronormativo. No obstante, la autoetnografía permite a una persona documentar su proceso de entendimiento propio, de cuestionar una identidad que le ha sido asignada a lo largo de toda su vida y de aprovechar esta limitación del lenguaje para capturar una fotografía de su vida y plasmarla dentro del papel, en un texto autoetnográfico (Holman & Adams, 2010). Esto, a su vez, contrasta adecuadamente con la perspectiva de la teoría Queer de ver la identidad como un logro relacional, en el que la identidad es cambiante y fluctuante a través del tiempo y el espacio.

La identidad deja de ser percibida como algo innato, biológico y estático para convertirse en una construcción fluctuante que puede construirse y/o deconstruirse a través de ciertos procesos determinados. Esto genera entonces que la identidad deba negociarse dependiendo de los contextos, con el fin de “pasar” por cierto tipo de persona”. Tal y cómo lo indica Greenberg (2002, citado por Holman & Adams, 2010), en un contexto dado, una persona puede ser percibida como heterosexual mientras que en otro puede serlo como homosexual o bisexual; lo mismo ocurre con la blanquitud, la negritud y la multietnicidad.

Estas fluctuaciones en la construcción de la identidad reflejan a su vez una limitación en el método de la autoetnografía, que es remarcado por Holman & Adams (2010). Debido a la inmanencia de lo escrito y de lo impreso, la representación que puede ser hecha de una identidad queer, fluctuante y cambiante, puede dar la impresión de ser estática o normal tanto para los lectores como para los escritores. Se busca representar algo cambiante, a veces incluso incompleto, mediante un formato estático, dado que la mayoría de la autoetnografías son publicadas en formatos físicos que no pueden ser modificados y, por tanto, no pueden dar cuenta de las transformaciones del individuo que se generan después de la vivencia de la autoetnografía a menos que se realice otro texto que referencie la primera autoetnografía.

Finalmente, considerar la autoetnografía como un método Queer implica entonces reconocer, dentro y fuera del texto, que las identidades pueden no ser singulares, estáticas o normales a lo largo de todas las interacciones, y que pueden fluctuar, moverse o cambiar (Holman & Adams, 2010). Y hacer autoetnografía queer, o aún mejor, *queerizar* la autoetnografía implica necesariamente dar reconocimiento a unas historias que tradicionalmente no encuentran lugares para ser contadas. Incluso en algunos de los espacios

que pueden considerarse en la actualidad como abiertos para este tipo de historias, como la academia, pueden no siempre resultar un escenario seguro para su desarrollo y reconocimiento. No obstante, es importante remarcar el papel que adquiere la visibilidad queer en el escenario académico en particular, permitiendo que este tipo de historias gocen de plataforma y agencia.

Lo anterior puede ejemplificar de primera mano uno de los propósitos de la presente tesina de maestría. A través de una autoetnografía que puede denominarse como abiertamente queer, se estudian las circunstancias particulares del crecimiento de un hombre homosexual en una sociedad como la colombiana, donde sus dinámicas particulares no siempre reciben a los individuos de esta comunidad de una manera abierta y comprensiva. Para entender este planteamiento, es importante observar este tipo de dinámicas en el país y su representación artística, temática que es el punto central del siguiente apartado.

2. EN COLOMBIA NO SE PUEDE SER: CRECER A LA SOMBRA DE UNA VIOLENCIA SISTEMÁTICA CONTRA LA DIFERENCIA

La Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), quién es el órgano rector para la protección de los derechos humanos en el continente americano, ha publicado en 2015 un informe sobre los diferentes tipos de violencia que vive la población LGBTIQ+. A través de este informe, la comisión deja en claro la enorme diversidad de violencias con las que se pueden topar las personas de esta comunidad en la cotidianidad. De acuerdo con la comisión, el origen de esta violencia se debe a la necesidad que tiene el perpetrador de “castigar” estas personas que portan identidades, expresiones o comportamientos que se alejan de las normas de la heteronormatividad clásica (CIDH, 2015).

Con el fin de comprender esta violencia y, más específicamente la violencia contra los hombres gay en Colombia, es necesario dar claridad sobre algunos de los conceptos clave alrededor de la temática. A pesar de que un estudio minucioso de los términos y las concepciones de la teoría queer y la diversidad sexual puede dar mucho material de escritura, en el presente documento se busca aclarar las nociones básicas referentes a la orientación sexual diversa, en tanto es el tema central de la tesina, y se enfocará mucho menos en los aspectos que refieren a la identidad de género. Es importante entonces partir de la definición de los conceptos anteriormente mencionados (orientación sexual, identidad de género y expresión de género) y sus diferencias, en tanto estas no resultan siempre evidentes.

Para tal fin, serán utilizadas las definiciones que son dadas desde la Comisión Interamericana y en concordancia con los Principios internacionales de Yogyakarta sobre la aplicación de la legislación internacional de los derechos humanos en relación a la orientación sexual y la identidad de género. Lo anterior se debe a que dichas definiciones están ligadas de facto a la violencia sistemática que la comisión ha estudiado y condenado. Así, en primer lugar, los principios de Yogyakarta definen la orientación sexual cómo:

[...] la capacidad de cada persona de sentir una profunda atracción emocional, afectiva y sexual por personas de un género diferente al suyo, o de su mismo género, o de más de un género, así como a la capacidad de mantener relaciones íntimas y sexuales con estas personas[...] (Principios de Yogyakarta, citados por CIDH, 2015, p. 31-32).

A partir de este concepto, la CIDH establece que la orientación sexual está fuertemente ligada al concepto de libertad en cada individuo y a la posibilidad de autodeterminación, puesto que se trata de una parte fundamental de la vida privada de las personas y está fuertemente conectada a la posibilidad de desarrollar una identidad y un plan de vida.

En cuanto a la identidad de género, la CIDH, a través de los Principios de Yogyakarta, indica que la identidad de género es *“la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente profundamente, la cual podría corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento”* (Principios de Yogyakarta, citados por CIDH, 2015, p. 31). De igual forma, indica que esta vivencia del género puede realizarse a través de la vestimenta, el modo de hablar, los modales, pero también por medio de procedimientos médicos, siempre que obedezcan a la voluntad de la persona que los ha escogido.

Por último, en cuanto a la expresión de género, esta se refiere a la manifestación externa del género de una persona a través de diferentes elementos como las ropas, los gestos o los modos de hablar. De acuerdo a la CIDH, esta expresión de género ha llevado a que los individuos que controvierten las normas tradicionales de lo que se espera de uno u otro género sean víctimas de violencia. Lo anterior se debe a la construcción social de los estereotipos de género, que conllevan a que sean seguidos unos lineamientos no escritos en relación a lo que se espera de lo masculino y lo femenino. Esta expresión del género, al tratarse de una característica visible, puede conllevar a que sea una forma de identificación de las personas que subvierten el género, lo que puede conllevar a ser una fuente de violencia y discriminación por parte de una sociedad altamente heteronormativa.

Así, mientras estos tres términos permiten comprender a grandes rasgos y de forma simplificada la cuestión de la identidad y la orientación sexual e identidad de género diversas, existen otros que permiten entender el uso de la violencia contra esta población. Para empezar, la heteronormatividad es definida por la CIDH como el *“sesgo cultural a favor de las relaciones heterosexuales, conforme al cual dichas relaciones son consideradas “normales, naturales e ideales” y son preferidas sobre relaciones del mismo sexo o del mismo género”* (CIDH, 2015, p. 40-41). Esta heteronormatividad conlleva así una serie de normas de índole jurídica, social y cultural que obligan a los individuos a actuar conforme a patrones heterosexuales preestablecidos e imperantes.

De igual manera, el término *cisnormatividad* se utiliza para el mismo sesgo cultural que hace que los cuerpos y las identidades cisgénero sean los preferidos (es decir, los cuerpos e identidades cuya identidad de género concuerda con el género que les fue asignado al nacer). Esta heteronormatividad y cisnormatividad se encuentra así ligada a la concepción de un sistema enteramente binario de sexo/género, donde sólo existen dos concepciones de lo que es un cuerpo (masculino/femenino) y de cómo se debe comportar (hombre/mujer).

Estas concepciones, incluidas las normas jurídicas, sociales y culturales que las conforman, suponen el caldo de cultivo que permite las violencias contra la población

LGBTIQ+, al establecer un marco bajo el cual legitimar sus creencias. Dentro del sistema, la heterosexualidad es observada como la sexualidad natural y legítima, y por ende es premiada y promovida, mientras que la homosexualidad y otras formas diversas de orientación sexual es escondida y reprimida. Bajo estos códigos de conducta, sobre los cuales se profundizará más adelante en la visión de la violencia específica en el contexto colombiano, los comportamientos, ademanes, maneras y expresiones que se alejen de la norma heterosexual son violentados y recriminados de manera violenta y discriminatoria.

Lo anterior se observa de manera mucho más clara en el caso colombiano, donde las estadísticas muestran que la violencia que se ejerce contra los sectores LGBTIQ+ está basada en que vivan su identidad en público. De acuerdo con el informe Más que Cifras de Colombia Diversa (2021), el 38% de los homicidios a personas LGBTIQ+ se dieron en el espacio público, especialmente de mujeres lesbianas, trans y bisexuales. En cuanto a los hombres gays, la mayoría de los homicidios de este sector de la población se da en sus viviendas o en escenarios privados. No obstante, es importante mencionar que al menos 107 personas de estos sectores recibieron amenazas y hostigamientos en Colombia en 2019, de las cuales se presentaron 24 por amenazas directas y realizadas en el espacio público.

Finalmente, es importante mencionar un último concepto importante que será retomado a lo largo del presente texto. Tanto la CIDH (2015) cómo la Corporación Caribe Afirmativo (2019) y el informe conjunto de Colombia Diversa, Caribe Afirmativo y Fundación Santamaría (2016) hablan específicamente de la violencia por prejuicio para denominar a la violencia a la que se enfrentan los miembros de la población LGBTIQ+ en América y, más específicamente, en Colombia. Para entender adecuadamente este concepto, que parece ser una parte importante para definir el gran cúmulo de violencias que vive esta población, se realiza un comparativo de cada una de las definiciones dadas por informes y organizaciones que han trabajado el tema en Colombia.

Tabla 1. Definición de la violencia por prejuicio

Fuente	Definición
Colombia Diversa, Corporación Caribe Afirmativo & Santamaría Fundación. (2016). <i>Cuerpos excluidos, rostros de impunidad. Informe de violencia hacia personas LGBT en Colombia.</i> P. 11	Entendemos la violencia por prejuicio como aquella que se ejerce sobre los cuerpos individuales o sobre grupos de personas “por ser lo que son”. Por lo general, “lo que son” se define en función de su pertenencia a un grupo que socialmente se considera inferior a otros. Es así como la violencia por prejuicio se puede diferenciar por sus determinantes y sus fines. Es decir, cuando (i) la percepción de la víctima como parte de un grupo social inferior determina y justifica que cometan distintos actos contra ella (ii) con el fin de mantenerla en dicha posición de subordinación o de excluirla, llegando al extremo de la eliminación física de la persona.

<p>Comisión Interamericana de Derechos Humanos —CIDH—. (2015). <i>Violencia contra personas Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales e Intersex en América</i>. CIDH/ONUSIDA. P. 47-48</p>	<p>La <i>violencia por prejuicio</i> es un concepto que apunta a una comprensión de la violencia como un fenómeno social, en contraposición con la violencia entendida como un hecho aislado. Los crímenes por prejuicio constituyen racionalizaciones o justificaciones de reacciones negativas, por ejemplo, frente a expresiones de orientaciones sexuales o identidades de género no normativas. Tal violencia requiere de un contexto y una complicidad social, se dirige hacia grupos sociales específicos, tales como las personas LGBT y tiene un impacto simbólico.</p>
<p>Corporación Caribe Afirmativo. (2019). <i>¡Nosotras resistimos! Informe sobre violencias contra personas LGBT en el marco del conflicto armado en Colombia</i>. Bogotá, VOCES LGBT, ICTJ, Reino de los Países Bajos. P. 51.</p>	<p>[...]la categoría de violencia por prejuicio es fundamental para comprender los motivos y fines de las violencias perpetradas por los actores armados contra las personas LGBT. Se entiende que las violencias por prejuicios son aquellas que están motivadas por actitudes valorativas negativas respecto a la víctima, en razón de su pertenencia al mismo, que permiten racionalizarlas y justificarlas.</p>

Fuente: Creación propia a partir de Colombia Diversa (2016), CIDH (2015 y Corporación Caribe Afirmativo (2019).

Es remarcable, de inmediato, la similitud que tienen todas las definiciones en cuanto al papel que tienen los prejuicios en la justificación y normalización de la violencia hacia un grupo minoritario (en este caso, la población LGBTIQ+) con el fin de mantener a ese grupo social en una posición de subordinación, o de facto erradicarla por completo. Esta subordinación y exterminio, de acuerdo con Colombia Diversa, Caribe Afirmativo & Santamaría Fundación (2016) es lo que hace la diferencia entre la categoría de *violencia por prejuicio* y la de *crímenes de odio* que era utilizada anteriormente. Aunque a grandes rasgos definieran las mismas causas de un acto de violencia, los crímenes de odio no daban un trasfondo sistemático ni continuo a la exclusión social, lo que permitía que, en varias ocasiones, estos crímenes fueran determinados como hechos aislados en lugar de un conjunto de acciones entrelazadas.

De igual forma, los tres documentos inspeccionados dejan claro que no toda violencia ejercida contra un miembro de esta comunidad encaja necesariamente dentro del marco de la violencia por prejuicio. Para determinar esto, es necesario que cada caso sea examinado, buscando los móviles que llevaron a los perpetradores a ejercer el acto, el contexto, y demás factores importantes. Para ello, Colombia Diversa, Caribe Afirmativo & Santamaría Fundación (2016), determinaron cinco indicios que permiten determinar si el acto violento fue o no un acto de violencia por prejuicio: 1) la selección de la víctima, y si su orientación sexual o su identidad de género es visiblemente identificable o no se ajusta a los parámetros de la heteronorma, 2) el tipo de violencia ejercida contra ella, si fue una violencia con sevicia o tortura, o si los ataques se concentran en zonas donde se exprese el género o la sexualidad, 3) el contexto de los hechos, en tanto la víctima había recibido amenazas anteriormente o si circulaban panfletos amenazantes, 4) prejuicios de los órganos judiciales, en tanto estos pueden hacer que los

crímenes sean interpretados como hechos aislados o producto de emociones fuertes, y 5) contexto social amplio, si en el país o en la zona imperan disposiciones legales discriminatorias que exacerbén el prejuicio y el rechazo.

2.1 La homosexualidad masculina en Colombia: una mirada hacia la violencia homofóbica en el país y su representación en la literatura de ficción

Aun cuando en Colombia no toda violencia está ligada al contexto de la guerra interna, sí es pertinente decir que todo análisis de la violencia en el país tiene que pasar por el prisma del conflicto. En Colombia, hablar de violencia sin hablar de conflicto daría una visión incompleta de lo que se vive en el país, ya que la longeva guerra ha tocado a cada uno de los sectores de la sociedad colombiana. En este caso, el seguimiento de la violencia LGBITQ+ en el marco del conflicto es seguida a través de dos informes institucionales: el primero de ellos (*Aniquilar la diferencia*) ha sido producido por el Centro nacional de Memoria Histórica —CNMH— y publicado en 2015, en un periodo *preacuerdo* de paz. Posteriormente, teniendo en cuenta que este acuerdo fue firmado en el año 2016, se produjo otro informe al respecto de la violencia LGBITQ+ en el marco del conflicto, esta vez bajo los lineamientos de la justicia transicional y la Comisión de la Verdad y el Esclarecimiento Histórico. Este documento nació gracias a la colaboración de la organización Caribe Afirmativo, el Centro Internacional para la Justicia Transicional —ITCJ— y el Reino de los Países Bajos.

La sociedad colombiana aún es profundamente heteronormativa, por ello, son reiteradas las múltiples violencias hacia quienes se apartan de dicha norma. Debido a su cotidianidad, estas violencias han terminado por naturalizarse, tanto a los ojos de quienes las cometen como, en muchos casos, ante los ojos de quienes las sufren. Esta naturalización de las violencias conlleva a que se piense que la responsabilidad sobre lo ocurrido recae sobre quienes lo sufren por “ser así”, además de invisibilizar el carácter violento de estos actos favoreciendo así su impunidad (CNMH, 2015, p. 80-81).

Tanto el informe *¡Nosotras Resistimos!* como *Aniquilar la Diferencia* no solamente hablan de las violencias que se sufrieron en el marco del conflicto armado sino también de las condiciones de discriminación y rechazo que ahondaron el terreno para que estas violencias pudieran surgir. En una sociedad hetero normada dónde la regla general a seguir son los modelos relacionales e identitarios cis-heterosexuales, aquellos que se alejan de la norma han tenido que naturalizar la violencia y el rechazo que ha sido ejercido en su contra durante mucho tiempo, especialmente en los territorios rurales, dónde el crecimiento personal, cultural y espiritual está regido por los preceptos de la iglesia católica.

De esta forma, la familia se convirtió en muchos casos en el primer lugar de rechazo para la persona LGBTIQ+, incluso antes de que los actores armados llegaran a sus territorios. De acuerdo con los testimonios recogidos por la organización Caribe Afirmativo, bajo la creencia de que la homosexualidad en hombres y en mujeres podría llegar a ser contagiosa, las personas LGBTIQ+ de las comunidades rurales de Antioquia, el Sur de Córdoba y los Montes de María se vieron obligadas al ostracismo y el exilio, so pena de que sus “*enfermedades*” no fuesen transmitidas hacia la población más joven de la comunidad (Corporación Caribe Afirmativo, 2019).

La familia se convierte así en el núcleo de la microviolencia que se ejerce contra esta población, puesto que ya varios de los miembros de la comunidad que se han autodeterminados como gays, lesbianas o trans han tenido que sufrir amenazas de muerte por parte de sus propios padres, hermanos, tíos o primos, sin importar cuánto aporte la persona hacia el hogar o el rol que haya tenido hasta el momento dentro de este. Afirmarse cómo disidente implicará someterse a burlas de todo tipo dentro de la comunidad, señalamientos, insultos y, en los casos más extremos, violencia física y psicológica (CNMH, 2015).

Cabe aclarar, a su vez, que esta violencia cotidiana no es exclusiva de las zonas rurales, pese a que se vea mucho más replicada en estas zonas y sobre todo menos denunciada, puesto que estas denuncias pueden llegar a ser objeto de revictimización para el denunciante. La ausencia de estadísticas precisas sobre la violencia LGBTIQ+ en medio rural responde a esta dinámica particular de negación y falta de apoyo de los organismos policiales y jurídicos para atender este tipo de casos. De igual forma, de acuerdo con el informe Aniquilar la Diferencia, el medio urbano puede permitir una mayor libertad para las personas LGBTIQ+ de ser quienes son, dado que no están constantemente sometidos a la valoración de una comunidad pequeña y cerrada, y hay mayor espacio para el refugio del anonimato. Sin embargo, este anonimato y mayor porosidad en las relaciones sociales de las personas LGBTIQ+ permite a su vez que los asesinatos y las violencias sean mucho más marcadas, puesto que un asesinato se convierte en un muerto que jamás es identificado, reclamado y llorado. Así, tanto el informe del CNMH cómo el de la Corporación Caribe Afirmativo determinan también la existencia de un significativo número de casos de violencia LGBTIQ+ en las áreas urbanas de las tres ciudades más importantes de Colombia, a saber: Bogotá, Medellín y Cali.

Siendo entonces víctimas del primer círculo relacional al que entra todo ser humano (la familia), la violencia de los actores armados procede a añadir nuevas capas a la vulnerabilidad de la comunidad LGBTIQ+ en el país. Allí, con la intervención de estos nuevos actores, se multiplican los relatos del horror y las penurias por las que ha tenido que pasar esta población

en el marco del conflicto armado. Desde la violencia física menos dañina, cómo golpes, pasando por violencia sexual y luego por torturas, sevicia y asesinatos, los relatos de los informes del conflicto armado dejan ver los problemas a los que se enfrenta una comunidad que no es del todo respetada ni reconocida en el país.

Control social heteronormativo a través de la violencia contra la población LGBTIQ+

El principal objetivo de los violentos es mantener a raya a la población LGBTIQ+ bajo el mantenimiento de un sistema binario sexo/género, reforzando así los estereotipos e imaginarios de lo que se supone debe ser un hombre y una mujer. Para reforzar este sistema binario, la violencia simbólica anteriormente mencionada se antepone, por medio de las burlas e insultos hacia las identidades disidentes, quitándoles así su legitimidad y derecho de existir. *Marica, maricón, loca, marimacha, travesti*, son algunos de los insultos que pueden leerse a lo largo del informe, cómo formas de violentar simbólicamente a estas poblaciones.

Una vez se ha establecido la violencia simbólica contra estas comunidades, el paso siguiente es establecer nuevos tipos de violencia, mucho más fuertes, sádicas y sistemáticas. De acuerdo con el CNMH (2015), la violencia ejercida contra la población LGBTIQ+ en todo el país posee unos tintes extras de sevicia y tortura, ya que los perpetradores utilizan la legitimación de la moral y la pureza de la sociedad para creer que están limpiando a la sociedad. Desde los años setenta, en Colombia se han establecido “escuadrones de la muerte” o grupos al margen de la ley enfocados en actividades de limpieza social.

El asesinato sistemático de personas que pertenecen a un grupo social considerado como marginal e indeseable por parte de los perpetradores, ha sido nombrado como “operaciones de limpieza social” o de “exterminio social” (Rocha, [en prensa], 2009), en virtud de los discursos en los cuales se soportan tales actos y que aluden a la “necesidad” de limpiar de la sociedad aquello que se entiende como “contaminado”, como “sucio”, como “indeseable”. (CNMH, 2015, p. 204).

Estas acciones de limpieza social, aunque se dieron también en el ámbito rural, fueron características del medio urbano por medio de la distribución de panfletos en dónde se decía claramente que se iba a asesinar a “*maricas, a lesbianas, a ladrones, a expendedores de vicio, a chirretes, a las putas, a los que lleguen después de la madrugada [...]*” (CNMH, 2015, p. 205). Estos panfletos, firmados por diversos grupos al margen de la ley entre los que se encuentran las Aguilas Negras y los Rastrojos, hacen un relacionamiento directo entre los hombres y mujeres homosexuales con ladrones, vendedores de droga y personas en ejercicio de la prostitución, reforzando aún más esta violencia simbólica. Algunos de los panfletos, aunque

no todos, contaban con nombres propios y apodos de las personas que habían sido declaradas cómo objetivo militar.

No obstante, aún a pesar de que los panfletos no contaran con un nombre, la simple presencia de esta amenaza latente era suficiente para acrecentar el miedo en la población LGBTIQ+. Lo anterior ha generado que los miembros de esta población busquen no visibilizar su orientación sexual o su identidad de género, a riesgo de ser identificados cómo posibles objetivos de las balas de los grupos armados. Aunque el informe no especifica una estadística de personas que hayan sufrido esta situación, si indica que entre los perpetradores se cuentan miembros de los grupos paramilitares, miembros de la guerrilla e igualmente miembros de la policía y la fuerza pública. El hecho de que los miembros de las fuerzas del Estado fueran también perpetradores en algunos escenarios puede llegar a indicar el deseo de ocultar y negar la existencia de estas poblaciones en el país y buscar su erradicación por medio de la fuerza.

Adicionalmente a estas violencias, otro instrumento comúnmente utilizado contra la población LGBTIQ+ es el de la violencia sexual. De acuerdo con la Corporación Caribe Afirmativo (2019), la violencia sexual fue utilizada como un acto ejemplarizante de lo que le sucede a las personas que no se apegan a la norma de lo que se busca en una sociedad cisgénero y heterosexual. Esta violencia fue utilizada, en buena parte de los casos, como mecanismo de castigo hacia los hombres gais y las mujeres trans, como forma de castigar su aparente falta de masculinidad e indicar que su forma de actuar, relacionarse y expresarse no está bien. Por otra parte, frente a las mujeres lesbianas y hombres trans se utilizó como una forma correctiva de “hacerles probar un hombre” para que corrigiesen su orientación sexual e identidad de género.

En el caso particular de los hombres gais, a su vez, la violencia sexual se ejerce en su contra por haber “renunciado” a su masculinidad, y a los supuestos beneficios que la masculinidad heterosexual conlleva. La violencia sexual es utilizada especialmente como una feminización de estos cuerpos, sometiendo y subyugando los cuerpos homosexuales ante el poder de la masculinidad heteropatriarcal de los hombres armados (CNMH, 2015). Este tipo de violencia frente a los hombres gais es igualmente ambiguo en ciertos casos, ya que el informe de la CNMH declara que, en ciertas poblaciones, la masculinidad de un hombre heterosexual no es puesta en duda por el hecho de tener relaciones sexuales con un hombre gay, siempre que este no sea penetrado. De esta forma, se establecen relaciones de poder en las que los hombres gais están a disposición de los actores armados, siempre que sea para su usufructo e, igualmente, siempre que sea una relación que no salga a la luz pública. En caso contrario, los actores armados comienzan una limpieza social de todos los individuos con los que en algún momento tuvieron relaciones sexuales.

El informe destaca entonces dos tipos de violencia sexual utilizadas en el marco del conflicto: una de carácter estratégico y otra de carácter oportunista. Aquella de carácter estratégico se refiere específicamente a aquella que persigue unos propósitos específicos de los grupos armados en el marco de la guerra. Pueden incluirse allí aquellas violencias ejercidas para instaurar un orden moral que imponga los estándares de género y sexualidad hegemónicos. Por tanto, pueden entenderse en ellos los actos de violencia sexual que tienen un carácter correctivo o de castigo, pues se busca modificar algo que para los actores armados es inmoral y debe ser erradicado. No obstante, algunos casos de violencia oportunista también pueden tener un carácter correctivo o de castigo, aún cuando esta no persiga unos fines ligados a la guerra, sino que se dan dentro de un imaginario que busca utilizar a la víctima como objeto sexual (CNMH, 2015).

Situación de la violencia LGBTIQ+ en Colombia entre el 2015 y la actualidad

Durante los últimos años, Colombia ha visto un mantenimiento de la violencia cotidiana contra la población LGBTIQ+, sin que ésta se encuentre necesariamente ligada al conflicto armado. Resulta de igual forma sorprendente que, aun cuando se ha firmado un acuerdo de paz con las FARC en Colombia en 2016, lo que indicaba un fuerte rechazo al conflicto armado, a la violencia y a la guerra, sigan presentándose en años posteriores situaciones de violencia ligadas a las causas y estructuras del conflicto armado. Para empezar con la violencia cotidiana preacuerdo, las organizaciones Colombia Diversa, Caribe Afirmativo y la Fundación Santamaría han producido un informe de la violencia LGBTIQ+ en Colombia en el año 2015. Allí, se observa que “en 2015, 110 personas LGBT fueron asesinadas en el país” (Colombia Diversa, Corporación Caribe Afirmativo & Santamaría Fundación, 2016, p. 27).

De acuerdo con la información recogida en el informe, el mayor número de homicidios tuvo lugar en Antioquia con 22 y luego en Bogotá con 19. Valle del Cauca estuvo en tercer lugar con 18 y el departamento del Atlántico en cuarto con 10. Además, no se registraron homicidios de personas LGBTIQ+ en ocho departamentos del país, aunque ello no implica la inexistencia de homicidios sino la falta de registros y denuncias en estas zonas del país. En muchos de los departamentos donde denunciar implica una revictimización, por parte de la sociedad o de la institución policial, es mucho más difícil que estas problemáticas puedan salir a la luz. En las ciudades, en cambio, es mucho más efectivo que se realicen las denuncias y se exija que estos hechos sean investigados.

De los 110 homicidios registrados en el 2015, 52 fueron hacia hombres gay, mientras que otros 32 fueron hacia personas trans, 11 contra lesbianas, 7 contra personas bisexuales y

otras 7 no fue posible identificar su orientación sexual o identidad de género, aunque se confirma que eran pertenecientes a la población LGBTIQ+. También es importante aclarar que, tal y como lo indica el informe, aunque las víctimas eran miembros de esta población, no fue posible esclarecer que todos los asesinatos estuvieran motivados por una violencia por prejuicio. En el caso de los hombres gay, sólo 19 de los 52 asesinatos tenían un móvil claramente prejuicioso, mientras que los otros 31 casos tuvieron un móvil sin identificar (Colombia Diversa, Corporación Caribe Afirmativo & Santamaría Fundación, 2016). El informe, de igual manera, indica que hay tipos de violencias que se repiten todos los años, como los asesinatos a mujeres trans en zonas de trabajo sexual, la violencia contra las parejas de lesbianas y los homicidios a hombres gay dentro de sus residencias.

Para el 2019, la organización Colombia Diversa (2021) indicó, a través de su informe Mas que cifras, que 106 personas LGBTIQ+ fueron asesinadas ese año. La tendencia, por lo que se observa, se mantuvo entre el 2015 y el 2019, ya que al igual que ese año, la mayor cantidad de homicidios fue contra hombres gay y mujeres trans. No obstante, aunque no hubo un cambio significativo en la tendencia, si se observa que hay mayor cantidad de datos con respecto a la orientación sexual y a la identidad de género de las víctimas, reduciendo el número de personas LGBT cuya información no fue registrada.

Tabla 2. Orientación sexual e identidad de género de las víctimas de violencia LGBT en 2019 en Colombia.

	Violencia Policial	Amenazas u Hostigamiento	Homicidio	Total General
Mujer Trans	43	16	35	94
Gay	15	32	47	94
LGBT sin determinar	37	38	9	84
Lesbiana	5	15	10	30
Hombre Trans	4	1	2	7
Hombre Bisexual	3	2	2	7
Mujer Bisexual	2	3	1	6
TOTAL VÍCTIMAS	109	107	106	322

Fuente: Colombia Diversa, 2021, p. 11

Sin embargo, tal y como se aprecia en la tabla 2, los homicidios no son la única manifestación de la violencia a la que las personas LGBTIQ+ se ven enfrentadas. Se observa así que 47 hombres homosexuales han sido víctimas de homicidio en 2019, 38 de amenazas y

hostigamiento y otros 15 de violencia policial, dejando así un total de 94 víctimas de violencia, estando a la par de la violencia hacia las mujeres trans. No obstante, la organización ha aclarado en el informe que aún hace falta información sobre cada uno de los casos para determinar que estos hayan sido causados por prejuicio, pese a que fue así en la mayoría de los casos. Finalmente, para el año 2020, la organización Colombia Diversa sólo mantiene un balance preliminar de alrededor de una decena de páginas y no ha subido un informe consolidado del calibre de aquellos de 2015 y 2019. Por tanto, no es posible establecer la tendencia de homicidios y violencia contra la población LGBTIQ+ durante los últimos años.

El personaje gay: representación de la violencia homofóbica en la literatura colombiana de ficción

Al tratarse de un tema sujeto a controversias, a debates y a rechazo por parte de buena parte del país, es apenas normal que no se encuentre demasiado acerca de representación queer o gay dentro de la literatura colombiana. Al respecto de sus orígenes, Daniel Balderston (2008) nombra algunos de los pequeños acercamientos homoeróticos de los poemas de Porfirio Barba Jacob de principio del siglo XX cómo los primeros atisbos de una incipiente literatura *queer*, tal como él la denomina. De igual forma, a mediados de siglo, pululan innumerables referencias de escenas homoeróticas, cómo en el caso del cuarto capítulo de *La Hojarasca* (1955), de Gabriel García Márquez, o en *El Piano Blanco* (1954) de Álvaro Cepeda Samudio (Balderston, 2008).

No obstante, más allá de las pequeñas pinceladas en los poemas de Barba Jacob, o de la ilustración de personajes caricaturescos poco involucrados en la trama principal cómo Pietro Crespi en *Cien años de Soledad* de Gabriel García Márquez, Balderston (2008) indica que no puede hablarse en realidad de la representación de una identidad *queer* en la literatura colombiana en estos primeros momentos del siglo XX. En su inmensa mayoría, el lugar que ocupan estos personajes dentro de las historias que optan por incluirlos es más bien marginal y pasa desapercibido, ya que no se busca que la identidad queer sea realmente el centro de atención, debido justamente a la forma en que está construido el código moral católico, conservador y heteropatriarcal de la sociedad colombiana.

Finalmente, se empieza a formar realmente esta escueta representación de identidades verdaderamente gay y queer en la literatura colombiana a partir de finales del siglo XX. Aunque sería interesante hacer un análisis cronológico de este surgimiento, para fines del presente trabajo conviene realizarlo a nivel temático, ya que existen autores que se han acercado a diversos textos y los han abordado desde un análisis determinado. Cómo ejemplo de esto se

puede observar que tanto Balderston (2008) cómo Rutter-Jensen (2008) hablan de *Un beso de Dick*, novela de Fernando Molano Vargas publicada en 1992 y que es una “*tierna evocación del descubrimiento del amor homosexual por parte de dos jóvenes en Bogotá, estudiantes del mismo colegio*” (Balderston, 2008, p. 1069).

No obstante, mientras que Balderston se dedica a hacer un análisis cronológico de las apariciones de la identidad gay en la literatura colombiana, Rutter-Jensen toma para su análisis tres obras distintas y observa cómo, a través de la representación del personaje homosexual, se habla de la problemática del VIH-SIDA y su interrelación casi simbiótica con la cuestión homosexual a finales de los 90. Así, Rutter-Jensen toma para su análisis la anteriormente mencionada *Un beso de Dick* (1992), *La Virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo y *Al Diablo la Maldita Primavera* (2002) de Alonso Sánchez Baute. Al momento en el que fue escrito el artículo en el que se analizan las obras (es decir, en el año 2008), Rutter-Jensen establece que los casos de VIH estaban creciendo a una velocidad alarmante en Colombia, más sin embargo esta problemática social no era reconocida ni mencionada dentro de la sociedad colombiana ni mucho menos dentro de los planes de salud pública. Este silencio no solamente marginalizaba a quienes la padecían (en su inmensa mayoría hombres homosexuales y personas trans) sino que además genera un aumento de los miedos y la desinformación con respecto a esta enfermedad.

Subtextual o abiertamente, la narrativa del VIH sida es la narrativa de la homosexualidad tanto como la narrativa de homosexualidad en la novela post años ochenta es la narrativa del VIH sida. No se trata de asumir que todo texto sobre VIH sida es la historia de un hombre homosexual que tiene VIH sida, ni que todo hombre homosexual tiene el virus, pero este trabajo sí asume que todo hombre gay, tanto como todo texto cultural que trata un tema homosexual urbano, está intervenido por el discurso del VIH sida [...] (Rutter-Jensen, 2008, p. 474).

De acuerdo con la autora, tanto *Un beso de Dick* cómo *Al Diablo la maldita primavera* utilizan el VIH/Sida tanto a nivel diegético como exegético. Es decir, tanto dentro de la narración como fuera de ella a manera de explicación; así, las dos novelas se encuentran dedicadas a un hombre que ha muerto de VIH/Sida, y en el prólogo de *Un beso de Dick*, Héctor Abad Faciolince, quien es encargado de escribir el prólogo, indica que el autor Fernando Molano comenzó a escribir esa historia como una forma de prolongar la vida de un compañero muerto por la enfermedad. Así, desde la postura en la que la sociedad colombiana, el Estado y la Iglesia se esfuerzan por silenciar estas realidades, Rutter-Jensen (2008) indica que la mera existencia de historias y novelas con temática gay supone un acto político que se contrapone a este silencio.

Por otra parte, en las tres novelas anteriormente mencionadas (*Un beso de Dick*, *La Virgen de los Sicarios*, y *Al Diablo la Maldita Primavera*), la muerte es el tema principal. Una muerte que ejemplifica la forma en que se viven las relaciones románticas no heterosexuales y la condena tácita de estas a morir por diversas causas, pero especialmente por un virus que simboliza una sentencia de muerte si este se contrae. Fernando Molano comienza su novela con una mención específica a la muerte, a través de la mención del protagonista a su amigo Hugo, quien murió a los 12 años de una causa indefinida. Aunque el autor no dice explícitamente que se tratase de VIH/Sida, e incluso resulta difícil pensar que un niño de 12 años pudiese haber tenido la enfermedad, Rutter-Jensen establece que el lenguaje utilizado para referirse a esta enfermedad y sus consecuencias son las arquetípicas de una enfermedad producida por el VIH (Rutter-Jensen, 2008).

En primer lugar, la indefinición de la enfermedad que terminó por quitarle la vida. Con el VIH/Sida, en ese entonces la causa de la muerte no circulaba de manera pública, tal y como ocurre con el personaje de Hugo. En segundo lugar, el protagonista hace descripciones de Hugo en el hospital en un estado cadavérico, evocando imágenes estereotípicas y evocadoras de las personas que son atacadas por la enfermedad. Finalmente, está siempre el miedo a tocar al enfermo, bajo el pánico de un contagio, que impide que a estos individuos se les otorgue algo de contacto humano, lo cual es evocado a través del texto de Molano.

En *Al Diablo la Maldita Primavera*, por otra parte, la muerte se encuentra impregnada a lo largo de toda la narración, tanto en los nombres de los personajes (cómo Assasinata), la descripción de los cuerpos cadavéricos y flacos, e incluso en las escenas cumbre del texto, donde el personaje se ve obligado a madurar luego de enterarse de la muerte de su amigo Roberto a causa de complicaciones ligadas al virus. Incluso, la muerte del protagonista por el virus supone un momento importante, porque es el momento de redención y crecimiento más importante de la novela, en el que se observa que se ha pasado de ser un personaje egoísta y arrogante a uno por el cual es posible sentir simpatía (Rutter-Jensen, 2008).

Por otra parte, en *La Virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo se continúa observando un esquema de discursos múltiples. Rutter-Jensen (2008) deja claro que el elemento central de la novela, la muerte, no solamente puede observarse como una forma de representación de la violencia *sicarial* en la ciudad de Medellín de los años 90, sino que además puede interpretarse como una metáfora de que la relación de Fernando, el protagonista, con sus amantes sicarios está amenazada todo el tiempo por la muerte. Esta amenaza constante de la muerte asemeja a las relaciones homosexuales de los 90 que se encontraban amenazadas por la sombra del virus.

Giraldo Pulido (2010), en cambio, ve en la novela una subversión sexual del cuerpo y los interrelaciona a través de los planteamientos de Michel Foucault y su perspectiva del biopoder. Para Giraldo Pulido (2010), Vallejo utiliza la demonización de la sexualidad heteronormativa, vista desde un discurso sexista del protagonista que rebaja papel de la mujer a uno enteramente utilitario y reproductivo y que, debió a ello, es merecedora de las balas del sicario personal de Fernando. Así Alexis es el sicario que libra la tierra del pecado de la mujer, y de todos los demás que han incordiado en algún momento a Fernando.

Tanto Giraldo Pulido (2010) cómo Rutten-Jensen (2008), están de acuerdo en que la trasgresión de la norma y la violencia sicarial en este texto son lenguajes que van de la mano y que actúa como una forma de castigar aquello que se encuentra de la norma heterosexual. Rutten-Jensen (2008), por su parte, evalúa desde su perspectiva el estudio que se ha hecho de las iglesias estadounidenses hacia el VIH/Sida y su interrelación con un castigo divino por la desviación y el desenfreno que supone un estilo de vida no heterosexual. Para estos religiosos, el VIH es una enfermedad enviada por Dios para poner fin a este peligroso estilo de vida, cómo un *Ángel Exterminador* que baja a la tierra a purgar todo aquello que vaya en contra de los designios de Dios.

Para Rutten-Jensen (2008), ese ángel exterminador no es para Vallejo la enfermedad, sino los sicarios, que imparten penas y castigos a los portadores de la norma heterosexual dominante, especialmente las mujeres embarazadas y los niños como representación de una sexualidad reproductiva. Para Giraldo Pulido (2010), estos asesinatos y discursos que caracterizan a los sicarios utilizan el mismo discurso sexista y lo utilizan contra aquellos que expresan la norma de una sexualidad normativa y reproductiva. El control y el poder que se observa en Foucault, que utiliza los cuerpos y las sexualidades como una forma de control del orden social, son invertidas aquí por los sicarios. El control que antes oprimía a las sexualidades disidentes ahora es usado por los sicarios, por estos ángeles exterminadores, para contrarrestar a quienes, en palabras del protagonista de Vallejo, son los culpables de perpetuar y maximizar la pobreza, la miseria y la podredumbre de la sociedad colombiana.

Por otra parte, continuando con el concepto del poder y el biopoder de Foucault y la forma en que este es utilizado como una forma de control social sobre los cuerpos, Rubio Rivas (2012) realiza a su vez un análisis de la forma en que el personaje gay es sometido a normas de control impuestas por una sociedad abierta y mayoritariamente machista, heterosexual y cisgénero. La autora utiliza así para su análisis los textos *Al Diablo la Maldita Primavera* (2002) de Alonso Sánchez Baute, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo y *Melodrama* (2006) de Jorge Franco. A su vez, en conjunto con los conceptos de Foucault, la autora toma igualmente

los conceptos de *género* y *heterosexualidad obligatoria*, así como algunos de las creencias, estereotipos y atribuciones de causalidad más utilizados para referirse en Colombia a las personas de la población LGBTIQ+.

Para empezar, la autora comienza a dilucidar lo que para ella implican las creencias, los estereotipos y las atribuciones de causalidad, dejando en claro el vocabulario utilizado por ella a lo largo del artículo que realiza. Así, las creencias son entendidas como “*proposiciones simples, conscientes o inconscientes, inferidas de lo que las personas dicen o hacen*” (Rubio Rivas, 2012, p. 54), los estereotipos son “*las características personales, es decir, los rasgos de personalidad o comportamientos asignados por consenso social a un grupo de personas*” (Rubio Rivas, 2012, p. 54) y la atribución de causalidad “*explica las razones por las cuales se produce un fenómeno específico y permite construir pautas de comportamiento o respuesta frente al objeto de representación*” (Rubio Rivas, 2012, p. 54).

De esta forma, la autora ha determinado, mediante la observación y el análisis de los textos estudiados, que la sociedad colombiana cree que ser gay es un pecado, está de moda, y merece un castigo, pero que también tiene una cura. En cuanto a los estereotipos encontrados, el personaje gay aparece como un personaje que intenta parecerse a las mujeres, solitario, rechazado por su familia, con una constante relación con la muerte, propensión al llanto, al drama y que sólo piensa en sexo, drogas, dinero y fama. Finalmente, refiriéndose a las atribuciones de causalidad, la autora explica que en los textos se encontró a creencia de que la homosexualidad es causada por traumas infantiles, abusos sexuales o fuertes relaciones con lo femenino.

De esta forma, Rubio Rivas (2012) examina cada una de las obras elegidas a partir de los conceptos, creencias y estereotipos antes mencionados, que reflejan el grueso de las creencias de la comunidad colombiana sobre el individuo homosexual masculino. En primer lugar, la autora menciona la novela *Melodrama* (2006), donde la historia gira en torno a un repaso de la vida del protagonista, luego de que este, enfermo y con la muerte a cuestas, debe lidiar con la forma de dar la noticia a su propia madre. A través de la construcción de las relaciones de poder que se observan en la familia de Vidal, el protagonista, se observa que la dinámica familiar se inscribe en la normatividad heterosexual que ya se ha visto anteriormente, con una reducción de la sexualidad a su función reproductiva y dentro del marco de una relación matrimonial.

Siendo la familia el primer pilar en el que se sostiene la norma sexo-genérica heterosexual, este espacio se constituye como un escenario donde las relaciones de poder se mantienen a través de la tradición, materializada en los miembros más experimentados de la

familia. En el caso de Melodrama, la abuela Libia representa esa fuerza opositora que estará en constante contradicción con el personaje de Vidal; es la abuela Libia quien descarga comentarios e insultos homofóbicos en su contra (marica, maricón, cacorro, pervertido, traumatizado, degenerado, etc.), producto principalmente de la singular belleza de Vidal pero también de sus comportamientos femeninos y salidos de la norma social heterosexual (Rubio Rivas, 2012).

Por otra parte, la autora observa el texto de Melodrama desde la representación del poder y la sexualidad de Foucault, donde el orden establecido por las generaciones precedentes (especialmente aquella de la abuela Libia) implicó el silencio y la desaparición de la sexualidad de la esfera pública. Esta condena a la inexistencia generó que los individuos desconocieran totalmente los aspectos y las formas de la sexualidad y, posteriormente, se tuviese el efecto contrario. La norma que implicó la desaparición de la sexualidad en las discusiones familiares implicó entonces la construcción de un discurso confesional alrededor del sexo, ejemplificado en la madre de Vidal y las tías, sometidas al poder de Libia y obligadas a confesar sus actos sexuales, sus deseos y sus pasiones prohibidas. Incluso, de acuerdo a Rubio Rivas (2012), el mismo Vidal hace parte de esa confesión, puesto que la novela se configura enteramente como una confesión, de sus placeres, deseos y pasiones, con un lenguaje explícitamente sexual, cómo una forma de purgar la condena que le ha sido impuesta por su propia homosexualidad.

Continuando con la construcción de estas relaciones de poder que constriñen, aplacan y moldean la sexualidad para ajustarla a la norma social heterosexual, Laura Restrepo en su novela *Delirio* (2004) manifiesta ésta a través del personaje del *Bichi*, quien es el personaje gay bajo el cual caen todas las dinámicas reguladoras de la norma heterosexual. A pesar de no tratarse de un personaje protagonista sino uno secundario, la identidad homosexual que se cuece a su alrededor y el tiempo que dedica la escritora a contar sobre la vida y peripecias de este personaje implica que su desarrollo e historia son importantes tanto para la trama como la autora. El grueso de la historia radica en el protagonista, Aguilar, y su búsqueda por ayudar a su esposa Agustina, quien se encuentra en un estado intermedio entre la razón y la locura y la respuesta a dicho estado se encuentra entre las intrincadas relaciones de su familia, la familia Londoño, en las cuales se destaca la relación que tiene Agustina con su hermano menor, el *Bichi*.

En *Delirio*, al igual que en *Melodrama*, se observa de igual forma el comportamiento de la familia controladora frente a la sexualidad de sus miembros, juzgando a todo aquel que se salga de los lineamientos establecidos por la norma heterosexual. En este caso, la regulación y el control se realiza de una forma mucho más violenta, a través del padre del *Bichi*, quien no

duda en ningún momento en emplear la violencia física para erradicar la sexualidad “desviada” de su hijo, e incluso el resto de los miembros de la familia no observan esta corrección como un acto reprochable sino como uno legítimo (Rubio Rivas, 2012).

Los métodos para corregirlo se hacen mediante el brutal maltrato físico. Es probable que el cumplimiento de esta reprensión —que es casi una obligación— sea, ante todo, la certeza de descargarse de las culpas que durante siglos han sido impuestas social y culturalmente (por la medicina, pedagogía o la Iglesia). Desde la perspectiva foucaultiana, diversas instituciones y disciplinas han asignado a padres y madres la tarea de vigilar y castigar violentamente cualquier conducta de sus hijos que pueda ser considerada como inapropiada (Rubio Rivas, 2012, p. 58).

La autora deja en claro, a su vez, que el papel de hombre dominante y represivo encargado de vigilar y castigar es pasado de generación en generación para así mantener la norma. Así, una vez que el padre del *Bichi* muere, es Joaquín, el primogénito de la familia y hermano del *Bichi*, quien toma la actitud controladora e impide al *Bichi* el desarrollo libre de su sexualidad o el acercamiento a sus familiares una vez que éste es exiliado en México con su novio. Dicho ejercicio de la violencia a través de la institución legitimadora que es la familia, permitiría entonces también encontrar el primer punto bajo el cual se legitima la violencia por prejuicio de la que se hablaba anteriormente en el presente documento, por medio de los informes anteriormente estudiados. La violencia por prejuicio, ejercida en primera instancia por la familia y especialmente por las figuras de poder familiares (la abuela Libia, el padre del *Bichi*, Joaquín...) es representada así dentro de la literatura de ficción como una metáfora de lo que sucede realmente en la realidad de una familia tradicional colombiana.

La religión, por su parte, juega también un papel en la narrativa de varios de los textos estudiados por los distintos autores. Por una parte, desde el análisis realizado por Rutter-Jensen (2008), Fernando Vallejo ostenta este papel religioso aún desde el mismo título de su novela, *La Virgen de los Sicarios*, y la protección religiosa y casi divina que se otorga a los asesinos. Es un contraste extraño, al observar a unos sicarios homosexuales que, a su vez, buscan la protección de un Dios y una iglesia que típicamente ha expresado su desagrado por su forma de vivir. Es la misma institución que ha utilizado su poder privilegiado en Colombia para expandir un solo tipo de discurso, de creencia y de valores en torno a la familia y la sexualidad, invisibilizando y negando todo tipo de sexualidad que no sea enteramente reproductiva, heterosexual y normativa.

Por otra parte, Rubio Rivas (2012) establece que, a la hora de observar los diversos puntos desde los cuales se ejerce el poder, surgen innumerables instituciones que buscan mantener el control de las sexualidades para sus propios fines, y uno de estos es indudablemente la iglesia católica. Aunque Restrepo no establece directamente la interconexión directa entre el

discurso controlador de la sexualidad, sí hay una enorme alusión a la religión dentro de su novela, especialmente dentro de las interacciones que tienen lugar entre Agustina y el Bichi. Agustina, fervientemente católica, busca hacer rituales de purificación con su hermano, limpiando a través del agua todos los pecados, y lo llama a su vez “el Cordero”. Estas referencias directas a la biblia del ritual del bautizo y de la mención del cordero de Dios, son una muestra narrativa de la transversalidad del discurso católica en el núcleo familiar colombiano, y la forma en que esta condiciona las relaciones sociales en entornos que son ajenos al ejercicio de la sexualidad.

Finalmente, uno de los mayores referentes literarios que se han dedicado al tema de la personificación de la identidad gay y quizá la que más ha presentado rasgos de una identidad disidente y de un mundo oculto sea *Al diablo la maldita primavera* de Alonso Sánchez Baute. La novela recorre la historia de Edwin Rodríguez Buelvas, un joven gay barranquillero que decide vivir su homosexualidad en Bogotá, donde es mucho más libre para ser quien es. A través de la historia, el lector sigue a Edwin por su paso en un mundo gay bogotano oculto, del que hasta ese momento no se había hablado demasiado y que relata los lugares, los itinerarios y los planes de la comunidad gay bogotana de comienzos de los 2000 (Aguirre-Parra, 2008).

No obstante, a pesar de que en palabras de Aguirre-Parra (2008), la novela puede pasar por hacer un pequeño estudio antropológico del grupo homosexual en el cual se mueve Edwin, la novela ha sido ampliamente criticada por lectores gays locales bogotanos, puesto que la novela apela a la estereotipación de un solo modo de vida homosexual (el de Edwin) y rechaza todos los demás como una forma de ocultar la homosexualidad y vivir apegado a la norma heterosexual. Con o sin ironía de hablar de esta forma de vida, la novela presenta indudablemente una serie de características comunes que tenía la mayoría de los homosexuales bogotanos liberados a comienzos del siglo XXI, lo que genera una lectura enriquecedora para entender las dinámicas bogotanas de esta comunidad.

Para acercarse al análisis de este texto, mientras que Rubio Rivas (2012) toma el concepto del poder y el control de Foucault a través del análisis del rechazo que Edwin tiene de su familia y de todas las instituciones por las que pasa (escuela, universidad, instituciones, trabajo), Aguirre-Parra (2008) toma para sí el concepto de la identidad y la performatividad del género de Judith Butler. No obstante, aunque el artículo se denomina como un estudio sobre la identidad de género, este refleja una serie de incongruencias metodológicas que implican un análisis sesgado de la naturaleza de la novela. Para empezar, la autora realiza una diferenciación entre las variables sexo-género que se observan a continuación:

Sexo. Este elemento está muy claro en el caso de Edwin, lo cual no necesariamente ocurre con otros homosexuales, quienes optan por intervenir sus cuerpos para cambiar su sexo natural. Él está conforme con su cuerpo masculino, le gusta tener características físicas de hombre, es más, siente cierto desprecio por rasgos corporales femeninos y se burla de la posibilidad de cambiar su fisonomía. Sin embargo, se acerca a la estética femenina en sus actuaciones como *drag queen*, pero con fines netamente teatrales.

Género. Respecto de las categorías mujer-hombre, Edwin es consciente de *deber ser* hombre, y definitivamente no se identifica con ese perfil; su deseo es ser mujer, ocupar el rol de género femenino, pero sabe que no es una de ellas [...] (Aguirre-Parra, 2008, p. 137)

A través de esta diferenciación que realiza la autora, se evidencia que no toma en cuenta el concepto de la expresión de género, ya anteriormente ejemplificada en el presente documento, quizá por desconocimiento o descuido. No obstante, a lo largo de todo el análisis que realiza la autora sobre la novela, indica varias veces que Edwin posee una identidad de género transgresora debido a que “quiere ser mujer”, cuando en realidad en ningún momento de la novela Edwin se define a sí mismo como una mujer trans. Aguirre-Parra (2008) también muestra esta confusión a través de su consigna de que otros hombres homosexuales han optado por intervenir sus cuerpos para cambiar su sexo natural. Lo anterior es una característica propia de las mujeres trans que aceptan pasar por cirugía de reasignación de género, más no es una característica que identifique a los hombres homosexuales cisgénero.

Por otra parte, las expresiones de género femeninas que son acogidas por Edwin en *Al diablo la maldita primavera* son siempre en el marco de la teatralidad que le supone su trabajo de *drag queen*, o son consecuencia de una performatividad que él mismo elige para encajar dentro de su grupo de amigos en Bogotá. De esta forma, él se define siempre a sí mismo como un hombre homosexual, y nunca pone en cuestión su identidad de género más allá de la performatividad de su propia expresión de género, a diferencia de lo indicado en su análisis por Aguirre-Parra (2008).

Para finalizar, conviene aclarar que todos los textos analizados son una muestra de la presencia homosexual en la vida bogotana de comienzos de los años 2000, no ha sido posible encontrar otros textos más modernos que ejemplifiquen la identidad homosexual o la identidad queer. Esta imposibilidad no debe leerse como una inexistencia, pues es evidente que se habrán desarrollado nuevos textos ante la consecuente liberación LGBTIQ+ que ha ocurrido en los últimos años. No obstante, dicha imposibilidad puede deberse a debilidades de metodología que no pueden ser suplidas por el presente documento, puesto que es posible que se requiera un estudio sobre terreno para indagar e identificar las nuevas propuestas de literatura gay en Bogotá que no podría hacerse desde Toulouse, Francia.

Así, habiendo ya explorado los elementos teóricos y sociológicos de la comunidad homosexual en Colombia, así como la metodología de la investigación-creación y la autoetnografía, se hace pertinente retomar algunos de los conceptos básicos que se ha visto en la literatura estudiada antes de concluir. En primer lugar, el papel del estigma que ha traído consigo la epidemia de VIH y su compenetración casi obligatoria en los discursos que involucren a los homosexuales. En segundo lugar, el papel de la familia y la religión como entes reguladores y de control de las relaciones entre individuos, lo que deriva en ocasiones en una violencia directa contra las personas que se han nombrado abiertamente como homosexuales y que rompen con los patrones de lo que cultural y socialmente implica ser o no ser un hombre. Por último, a raíz de la enfermedad y de la discriminación citadas anteriormente, se lleva a que en muchas ocasiones las vidas de los hombres homosexuales sean retratadas como solitarias, dedicadas exclusivamente a sus vidas banales y a sus grupos de amigos que a la conformación de relaciones fuertes y duraderas.

A partir de este punto, se abandonará la escritura en tercera persona, aprovechando la naturaleza híbrida de la autoetnografía que permite crear un texto intermedio entre la creación literaria y el documento académico. Esta quimera será alimentada con las consideraciones de vida del autor, alrededor de la temática de la construcción de una identidad homosexual en un país marcado por la violencia y la guerra. De esta forma, y sin querer alargar esta pequeña introducción, las siguientes páginas consistirán en un viaje por su propia psique y de su propia experiencia en esta Colombia LGBTIQ+ de la que ya se ha profundizado en las páginas anteriores.

2.2 Construirse diverso en una Colombia en guerra: aprender a ser a pesar del miedo

Ser colombiano implica, necesariamente, entender dos dinámicas importantes que se han puesto en el centro de la esfera pública y política. En primer lugar, implica estar siempre en contacto con la guerra y la violencia, aunque sea en mayor o menor medida. Los privilegiados, entre los que puedo contarme, han pasado su niñez y su adolescencia viendo la violencia desde lo lejos, sin siquiera sentir sus efectos más allá de una ocasional nota periodística. Antes de ingresar en la universidad, la violencia en el país sólo había sido una sombra de la que hablar ocasionalmente durante las clases de sociales, para entender el contexto de un país en el que no parecíamos vivir. Viniendo de un colegio privado, con los medios suficientes para pagar exorbitantes matrículas, no tendríamos necesidad de salir de nuestra burbuja a menos que la rompiésemos por voluntad propia. Y, en ese entonces, mis miedos eran otros...

En segundo lugar, entender a Colombia, y ya de paso entender mi propia construcción identitaria, implica también entender el poder y la influencia que ha tenido la iglesia católica en nuestra construcción como nación y como sociedad. La iglesia ha estado muy bien posicionada en la esfera pública colombiana desde los inicios de la nación, y ocupó un lugar privilegiado durante el siglo XX, cuya unión con el Estado colombiano estuvo respaldada constitucionalmente por la carta magna conservadora de 1886 (Camacho, 2008). Producto de esta unión, y de las múltiples generaciones que crecieron bajo los preceptos de la doctrina católica, se formó una sociedad basada en unos valores muy marcados.

Uno de estos radica en el valor central de la familia cómo núcleo societal y punto de partida a todas las demás esferas de la sociedad. A través de la irrupción de la iglesia en la esfera familiar, se ha impuesto una fuerza normalizadora que permite la imposición de una heterosexualidad obligatoria y se constriñe así el ejercicio de la sexualidad, siguiendo los planteamientos de Adrienne Rich y Michel Foucault (Rubio, 2012). Así, cómo instrumento de control societal, la sexualidad ha sido minimizada al estándar heterosexual de tal forma que, incluso, es bastante normal encontrar en las familias colombianas de clase media y alta monumental mojigatería a la hora de hablar de este tema. O, de facto, no hablar de ello en absoluto.

De mi respuesta a la diferencia

Es en medio de ese contexto de una familia clase media, permeada por estos discursos religiosos y violentos, que aparezco yo con una sexualidad y unas formas de pensar cuando menos disruptivas. A través de la experiencia personal he aprendido que la cuestión de la sexualidad es algo que se empieza a cuestionar a lo largo de la adolescencia, en las primeras etapas de la experimentación. No fue ese mi caso. Desde muy joven tuve la certeza absoluta de quién y cómo era. Sabía que me gustaban los hombres aún antes de que escuchara siquiera la palabra gay y, de hecho, no recuerdo cuál fue mi primer acercamiento con este tipo de vocabulario, aunque puedo decir que no lo utilicé esta terminología sobre mí mismo sino hasta muy avanzada mi edad. Yo no tuve que buscar ni experimentar en el ámbito sexual para confirmarme algo que sabía en mí fuero interno. Esa verdad, no obstante, me trajo más inquietudes que tranquilidad.

Porque saberlo no implicaba aceptarlo. Muy por el contrario, saberlo implicó que desarrollaría, desde muy temprana edad, una consciencia de mi diferencia y, en consecuencia, actuaría de tal forma que pudiese ocultarla. Incluso, a desear en numerosas ocasiones el dejar de ser homosexual, en medio de mi desconocimiento y mi falta de acceso a información que me hacía creer que, de alguna manera, mi condición podía llegar a ser reversible. No contar con

una representación adecuada, un ejemplo o alguien a quien poder seguir es algo que las identidades disidentes de mi generación pueden decir de su niñez. En mi caso, cualquier representación mediática de los homosexuales se hacía desde el cliché, el estereotipo y la burla; era común ver hombres afeminados, travestidos, o muy ruidosos en cuanto a colores y formas de comportarse. Ver todas esas representaciones, y las respuestas que tenían mis familiares a esos impulsos me hizo buscar construirme como un hombre masculino, serio, centrado y cerrado, aún a pesar de que nunca he sido ni reflejado realmente el epítome de la masculinidad. Necesitaba un camuflaje que me permitiese pasar desapercibido y que me alejara lo máximo posible de esas representaciones que para mí eran tan dañinas; no obstante, me afectaba realmente cuando alguien cercano a mí parecía darse cuenta de esa diferencia y me hacía corregir el rumbo. Aspectos como la forma de hablar, la forma de caminar, mis gustos, mis formas; inmediatamente corregía mi comportamiento y me reprendía por no ser capaz de ocultarlo.

A pesar de conocer mi identidad disidente, había elegido deliberadamente continuar manteniendo una performatividad hegemónica, aludiendo al concepto de la performatividad de Judith Butler, con el fin de protegerme a mí mismo de todo lo que pudiese ocurrirme a causa de mi propia homosexualidad. A partir de este deseo de protección para mí mismo, desarrollé dos formas de respuesta ante una identidad que todavía me negaba del todo a aceptar. En primer lugar, desarrollé una personalidad hermética, a través de la cual compartía poco mis verdaderas intenciones, deseos y gustos con nadie, y especialmente no con mis seres queridos. Los miedos, desde muy temprana edad, comenzaron a asediarme. Porque vivir en una familia extendida donde no se hablaba del tema, y cuando se hablaba se trataba de forma despectiva, me llevó rápidamente a pensar que algo andaba mal conmigo, como estoy seguro que le habrá pasado a cualquiera que tenga una identidad disidente.

Ese miedo, y esa respuesta, obedecía a una lógica simple, pero que me parecía efectiva. En el caso en que mis familiares conocieran mi propia naturaleza disidente y optaran por rechazarla, la desconexión y la ruptura no sería tan traumática. Evitar establecer lazos muy fuertes con mis familiares me ayudó a crecer manejando el miedo de ser rechazado, marginado y lanzado al olvido, como ya había visto que podía llegar a suceder. Por supuesto, eso también tuvo un efecto negativo en mis relaciones con mi familia, que me veían como alguien lejano, a veces despreocupado y a quien no le importaban realmente las personas a su alrededor. Era una imagen que estaba dispuesto a aceptar si eso significaba blindarme contra un dolor posterior.

Por supuesto, eso no me blindó tampoco del deterioro de mi salud mental que ocasionó mi falta de relaciones significativas y estables durante mis años de colegio. El momento en el

que escribo estas palabras, puedo decir con certeza que no conservo un solo amigo que provenga de mi niñez y de mi adolescencia; todas las conexiones que considero verdaderamente importantes para mí datan de mi época universitaria, donde pude liberarme relativamente del yugo de una institución que, ejemplificando al pie de la letra los planteamientos de Michael Foucault sobre la institución carcelaria y educativa, tenía como objeto homogeneizarnos en la práctica de unos valores muy específicos, por no decir católicos, hegemónicos y heteronormativos.

Mi relación con la religión también se vio fuertemente deteriorada debido a esta estrategia. Después pequeño, cómo era evidente, fui bautizado y sumergido en las enseñanzas provenientes de la doctrina católica, y me vi atraído por algunas de esas enseñanzas espirituales que, prontamente, dejaron de tener sentido para mí. Realicé mi primera comunión y mi confirmación durante mi etapa colegial, en momentos en los cuales aún tenía fe en aquellas enseñanzas que me fueron dadas. Luego, durante mi periodo universitario sí que atravesé por un enorme cuestionamiento espiritual que, en conjunto con crisis de tipo económico y emocional, hicieron que me alejara definitivamente de esa institución y de esas enseñanzas que, de facto, rechazaba siquiera la existencia de una identidad como la mía.

Por otra parte, mi segunda respuesta a mi identidad disidente fue motivada, paradójicamente, por la emoción contraria a la que impulsó mi primera respuesta. Sí mi intención era alejarme de mis familiares en caso de que me rechazaran para evitarme el dolor, también busqué convertirme en un ejemplo a seguir, con el fin de que no tuvieran motivos verdaderos para reprocharme. Necesitaba que la categoría de *gay*, que forzosamente me caracterizaba, estuviera acompañada de otras que pudieran quitarle el peso que la sociedad le daba y que difuminaran la culpa y la vergüenza por ser realmente *gay*. Esa vergüenza y esa culpa me acompañarían durante todo el tiempo hasta que pude comenzar a aceptar mi naturaleza, a mis 20 años.

Luego de ser un estudiante medianamente mediocre durante la mayor parte de mi época escolar, me transformé en uno ejemplar a lo largo de mis últimos tres años de colegio y toda mi carrera universitaria, incluso hasta el día de hoy. Me uní a un voluntariado como parte del movimiento scout, y aun cuando en un principio era solamente una forma de pasar el tiempo, me fui dando cuenta de que podía llegar a convertirse en una forma de mejorar mi imagen ante el resto del mundo. Así, cada esfuerzo por superarme y por superar mis metas obedecía específicamente a esa necesidad, a esa respuesta de poder convertirme en algo distinto y mucho más notorio que solamente “*ese gay*”. No estaba dispuesto a permitir que mi identidad personal

tomara una unidimensional plana, por lo que necesitaba poder ser visto como mucho más que mi orientación sexual, pues antes que eso, o además que eso, también era otras cosas.

Sobre mis miedos

Esas respuestas pueden ser entendidas como una forma lógica de luchar contra los miedos que se crearon en mí desde mi adolescencia, aunque eso no implica que haya podido hacerlos desaparecer. Muy por el contrario, a medida que iba creciendo mis miedos se fueron multiplicando; ya no era solo el miedo a ser descubierto o expuesto, de forma intencionada o accidental, ante mi familia como alguien homosexual, un miedo que me llevaría a evitar los estados alterados de consciencia en los que no tenía control de mis acciones ni de mis palabras. Los nuevos miedos fueron apareciendo a medida que iba rompiendo la burbuja del privilegio y me fui adentrando en una Colombia que hasta ahora desconocía.

Durante los pocos acercamientos que tenía con las personas que eran como yo, mientras estaba en mi época colegial y participaba de actividades extracurriculares que me sacaban de a poco de esa burbuja, me fui dando cuenta de lo real que podía llegar a ser la posibilidad de perderlo todo si en algún momento llegaba a declararme como homosexual. Los no pocos testimonios de personas que habían sido expulsados de sus hogares al reconocerse como diversos frente a sus familias fueron un motivo de terror para mí, y una forma más de cerrarme ante los demás, evitando a toda costa que mi familia no se enterara jamás de lo que yo era, con el fin de que no tuvieran ocasión ni motivo para quitármelo todo. Ahí nació el primer de mis tres mayores miedos.

Luego, gracias a la violencia, desarrollaría los otros dos. Y como preludeo a ellos, es necesario entender que, durante mi último año de educación básica secundaria, que coincidió con el cumplimiento de mi mayoría de edad, me permití una pequeña liberación a la sexualidad heteronormativa que me había autoimpuesto. Durante ese año, intenté acercarme hacia una joven con la que entablaría un pequeño, aunque divertido juego de seducción. En realidad, se trataba para mí de una fachada perfecta con la cual ocultar mi verdadera naturaleza homosexual, aunque, visto en retrospectiva, puede que en realidad se tratara de las reminiscencias de una pansexualidad que, aún hasta el día de hoy, no me atrevo del todo a explorar. Y, posteriormente, el mismo año, tuve lo que se podría llamar mi primera cita con un hombre.

Este individuo, bien experimentado y fuera del closet, me llevó a una cita al aire libre, al Parque Nacional y los alrededores, y supuso una experiencia tanto reveladora como decepcionante. Un joven Diego que se debatía entre no saber qué hacer en esa primera cita y el miedo que produce el contacto con el otro. Tomarse las manos en plena calle suponía en ese

entonces para mí un acto disruptivo de lo que había aprendido que no me lanzaba del todo a romper. Fue mi acompañante en ese entonces quién me hizo romperlo, aunque no sostuve su mano durante mucho tiempo. Afortunadamente, él estaba siendo respetuoso. Y luego, supuso una disrupción aún mayor.

En una banca del parque nacional di mi primer beso con otro hombre, las primeras caricias, los primeros coqueteos. Todos aspectos que creía vetados por la sociedad y prohibidos por todos pero que, no solamente no eran reprimidos sino que eran obviados por los transeúntes y presentados como actos normales de la cotidianidad ciudadana. Se me hacía algo sumamente irreal y revelador. Pero, por supuesto, sí que había individuos que estaban bien en contra de los comportamientos que rompieran con la heterosexualidad obligatoria impuesto por la sociedad conservadora.

En medio de ese acto, un individuo, antiguo compañero del colegio que jamás había sido parte de mis afectos y que disfrutaba de molestar a los demás por cuestiones varias, apareció en la escena, como una casualidad mórbida y cruel que tenía deparada para mí el destino. Sólo permaneció unos pocos segundos y en ese momento no hizo ningún comentario homofóbico, pero fue lo suficiente para perturbar mi mente y hacerme encontrar refugio en mi casa, lejos de todo ello. No volví a escribirle al joven con el que salí aquella vez, y él tampoco se molestó en insistir, lo que supuso un alivio para mí.

La homofobia llegaría después de parte de este antiguo compañero, con mensajes hirientes a través de internet, cuestionando y humillando mi identidad homosexual. No quería siquiera molestarme en razonar con él, pues sabía, fruto de mi experiencia pasada con este individuo, que no tenía la intención ni la apertura suficiente para tratar temas que fueran en contra de sus propias concepciones éticas y morales del mundo. Afortunadamente, gracias a la posibilidad del internet, pude permitirme bloquearlo y sacarlo de mi vida con la facilidad de un *click*, y dado que ya no frecuentábamos la misma institución, no tendría que tratar nunca más con él. Pero la sombra de ese encuentro permaneció en mi memoria, y en mis miedos, y durante lo que restaba del año, un pequeño resquicio de miedo continuaba surgiendo ante la posibilidad de que él contara sobre mi identidad, la noticia se esparciera y llegara a las directivas de la institución. Un escenario por demás poco probable, pero muy presente dentro de mi imaginario de aquel entonces. Luego, continuaríamos con los miedos.

Para quien sea ajeno a la realidad colombiana, puede llegar a resultar chocante, y hasta aterrador, encontrarse con el panorama de la violencia que ha regido a lo largo de los últimos sesenta años. Por supuesto, la parte más notoria del conflicto que sigue vigente en Colombia es lo que Johan Galtung denomina como la violencia directa, es decir, los enfrentamientos directos

y los actos directamente violentos que amenazan la vida y la seguridad de las poblaciones colombianas, especialmente las más alejadas del centro del país (Calderón, 2012). No obstante, la violencia más marcada en Colombia es, precisamente, la menos visible. Esto, debido a que el país se ha construido a partir de una violencia cultural que ha permitido que se establezcan tratos violentos contra poblaciones históricamente marginadas, cómo el caso de las poblaciones indígenas, los líderes estudiantes, los líderes sociales o la comunidad LGBT+.

Así ocurrió cuando me acerqué a la Academia y, por vez primera, comencé a indagar y a investigar sobre el conflicto armado en Colombia y, sobre todo, a lo que le ocurría a las personas como yo en este país. No tardé demasiado en desbloquear mi segundo miedo, una mañana de investigación universitaria, encerrado en un espacio académico y silencioso, en conjunto con una compañera, fue la primera vez que sentí el peso del concepto de la “limpieza social”. Ya había escuchado antes ese término, pero fue sólo en ese momento en que me dí cuenta de la cruda realidad de lo que representaba.

El Centro Nacional de Memoria Histórica —CNMH— denomina la limpieza social cómo *“el asesinato sistemático de personas que pertenecen a un grupo social considerado como marginal e indeseable por parte de los perpetradores[...]*” (CNMH, 2015) y fue una práctica común y extendida durante la primera década del siglo XXI. Sin embargo, aún en el 2014, momento en que ocurrió esta anécdota, todavía quedaban rezagos de algunas de estas prácticas, que tenían lugar especialmente en el medio urbano. Las Águilas Negras, grupo criminal que se dedicaba a la distribución de panfletos amenazantes y a los actos de la llamada limpieza social, habían vuelto a activarse en el municipio de Soacha, al sur de Bogotá, y habían hecho objetivo a la población LGBTIQ+ cómo su objetivo de exterminio. Con un discurso violento, bajo el estigma de que esta población es enferma, inmoral y contagiosa, buscaban eliminar a cualquiera que pudiera suponer un peligro para el orden social conservador y religioso que la sociedad colombiana había construido durante siglos.

Claro, ocurría en Soacha y no en Bogotá. Y en teoría yo, un joven clase media del norte de la ciudad, no tendría por qué tener miedo de algo que pasaba muy lejos de las zonas que solía frecuentar. Pero eso no impidió que el miedo aflorase y se esparciese en mí, y me impidiera mostrar alguna muestra de afecto en público. Porque siempre pensaba que el próximo muerto podría llegar a ser yo, el siguiente golpe podría ser dirigido hacia mí o hacia una potencial pareja. Y, peor aún para mi imaginario de aquel entonces, el daño físico estaría complementado con el daño emocional de tener que explicar a mi familia por qué había sido atacado y, en consecuencia, delatarme como alguien homosexual. Por ello, y por la experiencia pasada en

una cita impróspera, limité mi contacto con posibles pretendientes en el espacio público, aunque no por ello lo limité en el espacio privado.

No obstante, con el tiempo, encontraría a alguien que se convertiría en mi pareja y que me llevaría, consecuentemente, a desarrollar mi tercer miedo, muy ligado al segundo. Porque mientras yo tenía miedo no solamente de lo que pudiera llegar a pasarme a mí por mi naturaleza y mis expresiones, también comencé a desarrollar el miedo por el destino de mi pareja quien, evidentemente, no estaba exenta de ser víctima de cualquier clase de violencia en Colombia. Y, si algo le pasase a la persona con la que había aceptado relacionarme de manera romántica, ello evidentemente representaría para mí un dolor insoportable al que tendría que afrontarme, aunque evidentemente no estuviese listo para ello.

De mi liberación y el camino hacia el futuro

Declararme homosexual en una tierra hostil a toda identidad diversa no supuso en mí ningún tipo de liberación. Por supuesto, el proceso no tuvo un antes ni un después, y declararme gay para conmigo mismo no fue lo mismo que declararme para con mis amigos, algunos de mis primos, y eventualmente mis familiares cercanos. El proceso es, en sí, una constante reafirmación identitaria frente a los que me conocen como un ser heterosexual que en realidad nunca existió. Mi salida del closet para con mis seres cercanos no supuso realmente una revolución relacional para con ellos. Quizá sí vivió un proceso en el que nuestra relación se convirtió en algo un poco más honesto, al no tener ya yo una máscara que sostener con firmeza. Salvo en algún caso realmente particular.

Lo único que ocurrió realmente, fue el desvanecimiento del primero de mis miedos. Al no tener ya que afrontarme a la posibilidad del rechazo, a la sombra del miedo de tener que pasar por el ostracismo, el exilio y la vergüenza, supuso para mí realmente un momento de liberación y de comprensión. Eso, naturalmente, alimentó y mejoró mis relaciones familiares, y la honestidad, que casi nunca había estado presente en nuestra relación hasta ese entonces, comenzaba verdaderamente a aflorar. Sin embargo, los otros dos miedos prevalecen aún hasta el día de hoy, a pesar de que el largo camino haya supuesto un proceso de autoafirmación y de lucha constante, no puedo dejar de sentir miedo cada vez que pienso en mi ciudad natal y pienso en la perspectiva de salir a la calle vistiendo lo que quiera, haciendo lo que quiera y de la mano de quien quiera.

Ese miedo que tendría que haberse desvanecido con la firma del acuerdo de paz, con la autodeterminación y aceptación de mi ser homosexual, con mi propio proceso de migración, con la esperanza de un futuro. Pero no desaparece, aunque sí que se ha mitigado. Luego de

cerca de tres años de migración puedo decir que la vivencia de mi propia identidad, siempre en construcción y reconstrucción, ha sido en parte a que he podido vivir en un entorno en el que no se me penaliza por ser quien soy. La perspectiva de un viaje, y especialmente de un viaje en solitario, sin ningún tipo de constreñimiento, me ha permitido confrontarme conmigo mismo y entender quién soy y qué es lo que quiero para mi vida. Aún cuando esos cuestionamientos no sean siempre claros, mi identidad ha podido darse un respiro y vivir un poco más en libertad.

Sin embargo, hay miedos que permanecen aún latentes dentro de mí que impiden que pueda ser enteramente *yo*. Quizá, aún a pesar de la distancia, existan todavía constreñimientos de tipo familiar y afectivo que me impiden del todo conseguir una liberación. Y quizá también, el lazo que me une a mi país de origen continúa siendo una fuente de preocupación angustia, especialmente en estos últimos tiempos donde continúan habiendo informes de violencia contra parejas LGBTIQ+ en Colombia. Cuando, a principios de abril de 2022, en Medellín aún se está matando y amenazando con sevicia y de manera sistemática a hombres homosexuales que no parecen salir de la heteronorma, que practican su sexualidad en secreto, discretamente. A hombres cómo yo. Que tienen sus privilegios, que son masculinos, que no aparentan, que no representarían ningún peligro para el *statu quo*.

Esto ocurre en Medellín, es cierto, pero podría extenderse. Ocurre en Medellín, es cierto, pero eso no evita que el miedo continúe y crezca en mí de la misma forma que lo hizo cuando vi en mi juventud lo que ocurrió en Soacha⁴. Y mientras eso siga pasando en el país que elegiré habitar, no podré llegar a sentirme seguro. Nunca.

⁴ Soacha es importante no solamente debido a los panfletos que recorrieron por allí que pretendían iniciar una limpieza social en donde sentenciaba a la población LGBTIQ+ y se le hacía pasar como delincuente, sino además porque en este espacio se sufrió en mayor medida el episodio de los falsos positivos, en donde más de 6400 jóvenes fueron seleccionados por el ejército nacional para ser asesinados y pasados por guerrilleros muertos en combate con el fin de obtener vacaciones, primas y otro tipo de beneficios.

3. CREANDO LA CIUDAD SIN ROSTRO: REFLEXIONES DE UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

A modo de introducción de la tercera parte, conviene recordar lo mencionado por Martínez-Thomas (2018) y Losco-Lena (2020) sobre la naturaleza del artista-investigador. Desde sus posturas, sustentadas también con el pensamiento común de la red RESCAM, el artista-investigador no un actor de doble competencia y naturaleza bicéfala, sino que ambas naturalezas coexisten y convergen en la práctica de la investigación-creación. En palabras de Chamberfort () estas naturalezas son denominadas como el sujeto egocéntrico (el artista) y el sujeto epistemológico (el investigador) y en un proceso de investigación creación no puede ni deben ser consideradas de forma independiente para supeditar la una sobre la otra ni para adjudicar a cada una parte de un trabajo construido de manera integral.

A partir de lo anterior es posible entonces afirmar que ambas naturalezas han cooperado para la creación del presente trabajo de investigación, a pesar de que el sujeto epistemológico se encuentre de forma mucho más evidente en las partes más tradicionales de la misma (la descripción metodológica, la revisión de literatura y el análisis de la violencia en Colombia) mientras que el egocéntrico se observa desde el punto cumbre de la reflexión: la novela. Durante la tercera parte, el autor pretende entonces realizar un ejercicio de conjunción de ambos sujetos que retoma lo mencionado por Losco-Lena (2020) a través de Martínez Thomas (2018)⁵ dónde:

[...] es esencial que el artista, escribiendo en primera persona, diga "lo que realmente hace" (parafraseando a Latour), es decir, cómo pasa de una etapa a otra de su trabajo, bajo qué presupuestos, con qué herramientas y mediante la implementación de qué experimentos (Martínez Thomas, 2018, p. 22).

De esta forma se realizará, en primera persona, una descripción de los procesos que han llevado a la elaboración de la novela anteriormente observada en el presente trabajo investigativo, puntualizando de manera minuciosa su transformación y las motivaciones detrás de dicha transformación. Posteriormente, también se espera realizar un paralelo con otras de las obras literarias que tratan una temática similar y que fueron estudiadas en la segunda parte, estableciendo así convergencias y divergencias con los temas y tropos que son tratados tanto en la obra creada a partir de este proceso como en las otras obras estudiadas.

⁵A simple vista puede parecer contradictorio que se encuentre una cita de Losco-Lena (2020) en Martínez Thomas (2018) viendo que el artículo de Losco-Lena data de una fecha posterior. No obstante, el libro que recoge el artículo de Losco-Lena reúne las reflexiones de dos coloquios realizados en 2016 y 2017, pese a que dicho libro editado por la editorial *L'Harmattan* tiene el 2020 como fecha de publicación. Por tanto, es posible que, aunque el artículo de Losco-Lena haya sido publicado en el 2020, Martínez Thomas ya hubiese tenido acceso al contenido que surgió de los resultados de los coloquios.

3.1 Sobre la transformación de la novela a lo largo del proceso

Antes de comenzar a ahondar sobre la transformación que ha tenido el material artístico sobre el que se sustenta la presente investigación, es pertinente abordar los cuestionamientos realizados por Garcin-Marrou (2020) sobre los inicios de un proceso de investigación-creación, a saber:

«¿Debo comenzar a leer una selección de obras teóricas o a ensayar con mi equipo?». Hemos remarcado, como educadores del master de Investigación-creación de la Universidad Toulouse Jean Jaurès, que esta pregunta suele surgir durante las primeras semanas a los estudiantes que se han comprometido con este tipo de investigación. ¿Qué deberíamos aconsejarles? Desde el mes de octubre, ¿deberían leer y explorar una bibliografía teórica, con el fin de hacer surgir una problemática de investigación que va de inmediato a influenciar o incluso determinar sus decisiones de creación? ¿O deben inmediatamente «subir a escena» y explorar las potencialidades expresivas de la escena, con el fin de hacer surgir una problemática, esta vez escénica, pudiendo influenciar o determinar sus decisiones sobre la investigación teórica? (Garcin-Marrou, 2020, p. 97)⁶

La disyuntiva ejemplificada por Garcin-Marrou muestra de la forma más acertada el proceso por el que pasé durante las primeras etapas de creación de la novela. La investigación-creación parece ser, por su naturaleza, un proceso enteramente integrado en el que un producto (la creación artística) no puede ser separado del otro (la reflexión teórica). Intentar hacer esto puede llevar a problemas de orden metodológico como a los que debí enfrentarme en el proceso.

La idea original para escribir *La Ciudad sin Rostro* surgió desde un interés por escribir una historia emplazada en mi lugar de origen, luego de haber pensado y escrito tanto en otros escenarios diferentes, tanto reales como imaginarios. No obstante, las primeras muestras de la materialización de ese deseo no se consolidaron sino hasta noviembre de 2021 a través del National Novel Writing Month (NaNoWriMo). Este evento, que originalmente surgió en Estados Unidos pero que acabó extendiéndose a lo largo del mundo a través de su página web, pretende incentivar a los autores a que escriban durante todo el mes de noviembre un total de 45000 palabras, lo que implica escribir alrededor de 1500 palabras por día.

Dada la magnitud del ejercicio, en este no se pretende que haya espacios de edición o de revisión de lo escrito, sino de escritura salvaje y fluida, un intento de volcar todo lo que se

⁶ Traducción realizada por el autor. El original de la cita se encuentra de la forma que prosigue : « Dois-je commencer à lire une sélection d'ouvrages théoriques ou à répéter avec mon équipe ? » Nous avons remarqué en tant que pédagogue au sein du master Recherche-création de l'Université Toulouse Jean Jaurès que souvent cette question-là se pose les premières semaines aux étudiants et étudiantes engagés dans ce type de recherche. Que devons-nous alors leur conseiller ? Dès le mois d'octobre, doivent-ils lire et explorer une bibliographie théorique, censée faire émerger une problématique de recherche qui va ensuite influencer ou même déterminer leurs choix de création ? Ou doivent-ils immédiatement « passer au plateau » et explorer les potentialités expressives de la scène, afin de faire émerger une problématique cette fois-ci scénique pouvant influencer voire déterminer les choix de leur élaboration théorique ?

pretende lograr con la historia a lo largo de las páginas, sin importar si pueden existir errores de coherencia o continuidad. Para el NaNoWriMo de noviembre de 2021 pretendí darme a la tarea de sentarme a escribir los primeros intentos de lo que en ese momento denominé como La Ciudad de los Fantasmas. Sin embargo, un ejercicio sin una planificación previa de la historia, de los personajes ni de los detalles me llevó a lograr apenas 8074 palabras, tal y como se puede observar en mi resumen de escritura en el Anexo 1.

Habiendo abandonado dicho primer intento y viéndome obligado a dejar la historia empezada, la oportunidad de realizar una tesina de maestría en investigación-creación me dio el escenario perfecto para concretizar un nuevo intento de terminar este material que apenas había nacido. No obstante, surgía un nuevo obstáculo en la idea que tenía originalmente planificada, puesto que mi libertad creativa en el momento de incorporar cualquier detalle al material artístico tenía que estar justificada a la hora de realizar la reflexión teórica. Aquí, aduciendo a los cuestionamientos de Garcin-Marrou (2020) anteriormente vistos, se veía claro que la relación simbiótica entre ambos productos iba a influenciar completamente lo que hiciera en uno o en otro.

Y yo ya había decidido que necesitaba involucrar en mi investigación académica el tema de la homosexualidad y lo queer. Era una temática que jamás había podido utilizar en mis investigaciones pasadas y en la que necesitaba ahondar debido a mi propia pertenencia a la comunidad LGBTIQ+. Entre esa escogencia académica y el material artístico que había planificado se observaban evidentes divergencias. Me remitiré aquí al anexo 2, en el que se muestra la primera tabla que pretendía resumir los acontecimientos que tenía previstos para la novela. Era la forma que encontré de organizarme en un estado inicial del proceso.

En dicha tabla se observan aspectos que, de inmediato, evocan las notorias diferencias con los inicios del trabajo artístico y su versión final que puede leerse en las primeras páginas de esta tesina. En primer lugar, uno de los cambios más significativos radica en que aquí es Alejandro, no Fernando, quien resulta ser protagonista. Consideraba que un Alejandro, que desde el principio tenía una personalidad muy marcada, llena de carácter e ímpetu, podría ser más apropiado para iniciar esta búsqueda por su hermano desaparecido a lo largo de la ciudad. Fue sólo hasta que me di cuenta de que Fernando compartía muchas de mis características que entendí que él tendría que ser el protagonista si realmente quería que *La Ciudad sin Rostro* fuese un proceso de creación introspectiva y no un simple producto artístico.

Adicionalmente, en la tabla se observa la presencia de diversos ingredientes de lo que podría ser una obra de fantasía urbana emplazada en una Bogotá oscura y paranormal. Conceptos como la “magia católica” o “magia chamánica”, así como el “viaje místico”, fueron

aspectos que quería desarrollar y tener como parte central de la historia, debido a mi gusto por el funcionamiento y emplazamiento de los sistemas de magia, tan comunes en las historias de fantasía épica y urbana. Sin embargo, a pesar de que estos conceptos no son obligatoriamente excluyentes con el tema de mi investigación (la homosexualidad), la tabla establece de facto una ausencia clara de esta temática.

En medio de mi premura por terminar el material artístico y continuar con la parte teórica, decidí que era un error fácilmente modificable, que no implicaría una transformación completa de todo mi material artístico, de forma que hice algunas modificaciones pequeñas que involucraran a la homosexualidad en el texto y lo envié a mis asesores, tal y como se puede observar en el anexo 3⁷ del presente documento. Aquel texto, que podríamos denominar como la *primera versión*, o incluso como *primer borrador*, constaba de alrededor de 60 páginas e involucraba a dos personajes que no terminaron por llegar a la versión final: El padre Virgilio y Beatriz⁸.

Es curioso que ninguno de los dos haya pasado el corte final, a pesar de que ambos poseían historias muy bien enmarcadas dentro de la homosexualidad y lo queer. Originalmente, el padre Virgilio iba a actuar como guía y tutor de Fernando, que lo ayudaría a moverse por aquel mundo sobrenatural al que se iba a adentrar originalmente y con el que podría aprender a controlar su magia. Originalmente, cada uno de los personajes que tenía la capacidad de ver a los fantasmas recibía un poder mágico debido a la conexión con un fantasma en particular. Cerca del final de la novela, se revelaba que el padre Virgilio también era homosexual y que su alma estaba conectada con la de su antiguo amante, Ovidio, a quien conseguía dar el descanso eterno. El padre, a su vez, estaba conectado con las almas de sus padres, hermanos y sobrinos que habían muerto en una masacre en el marco del conflicto armado colombiano, lo que lo dotaba de una multiplicidad de poderes a un precio muy alto.

Beatriz, por su parte, era aprendiz de Virgilio, que también buscaba controlar su propia magia, adquirida gracias al espíritu de su hija. Más adelante en el texto se descubría que la hija de Beatriz había escapado de su casa por el rechazo de su madre, dado que había salido del closet como un hombre trans y se había cambiado de nombre a Andrés. El arco de Beatriz

⁷ Tal y como se puede observar en el correo del anexo 12, Félix me autorizó expresamente para dejar consignados en la tesina nuestros correos como forma de documentación del proceso. De igual forma, la única reunión que se encuentra transcrita en el presente documento fue la única que Félix me autorizó a grabar expresamente, también para fines exclusivos de documentación y que se encuentra de una forma resumida y simplificada en el anexo 15.

⁸ Debido a que el texto original es bastante largo, no ha sido incluido en los anexos del presente trabajo. No obstante, para fines investigativos, este puede ser solicitado al correo diego.prieto-olivares@etu-univ.tlse2.edu.co. De igual manera, de ser necesario, para efectos de revisión en un escenario de sustentación de la tesina también puede ser suministrado sin inconveniente a los jurados y tutores.

consistía en entender esta transformación, perdonarse a sí misma y aceptar a su hijo dentro de su identidad.

A partir de este primer material de sesenta páginas, es conveniente recordar los postulados de Eric Le Coguiec (2020) sobre la investigación creación, a saber: *La investigación -Creación está anclada en la práctica que designa el punto de partida del trabajo de investigación. La práctica representa el terreno donde son puestas a prueba las hipótesis teóricas* (Le Coguiec, 2020, p. 49)⁹. Así, consideré dicho primer material como el punto de partida para comenzar mi investigación y, por ende, el documento de reflexión teórica que los sustentaba.

No obstante, pronto se hizo evidente que dicho material no me llevaría a un proceso de investigación sobre la homosexualidad sino más bien sobre la fantasía. Además, el documento comenzaría también a sufrir una transformación radical en el momento en el que mi asesor artístico, Félix Gómez-Urda, entró en escena. Desde el aporte que se tuvo a través de su experiencia en escritura creativa y su visión como artista-investigador y autoetnógrafo se pudo complementar el proceso y dar cuenta de los errores de forma y fondo que presentaba el material original.

Los primeros ejercicios con los que Félix me ayudó para poner en orden mis ideas consistieron en la construcción de una sinopsis argumental y una escaleta; Yo ya había tenido contacto con ambas herramientas en el pasado, pero ninguna de ellas me había resultado útil en mi trabajo como autor. No obstante, realicé la primera sinopsis argumental que no había hecho de la historia. Tal y como se observa en el anexo 4, a través del ejercicio de creación de la sinopsis argumental pude darme cuenta de que, efectivamente, mi texto necesitaba organización. No se trataba solamente de la ausencia de la temática homosexual de manera evidente en el texto, sino que la historia se mostraba desordenada y los acontecimientos ocurrían de manera poco orgánica.

La primera versión de la sinopsis argumental (Anexo 5) así como la primera versión de la escaleta (Anexo 6) recogen todavía un aspecto muy marcado de este mundo mágico que yo quería abordar desde un principio. Nuevamente, Fernando en esta versión no se reconoce a sí mismo como un hombre homosexual con la misma contundencia como sí lo hace en la versión final del material artístico. Lo que pretendí en esa primera versión de la sinopsis y la escaleta era esquematizar el trabajo que yo ya había hecho para la entrega del primer material, pues aún

⁹ Traducción realizada por el autor. El original en francés de la forma que prosigue: « La recherche-création est ancr e dans la pratique qui d signe le point de départ du travail de recherche. La pratique représente le terrain o  sont mis   l'épreuve les hypothèses théoriques ».

no tenía pensado que fuera a sufrir una transformación radical. Félix me hizo dar cuenta del error, puesto que tantos detalles y matices de lo fantástico no daban pie a incluir la temática que deseaba realmente analizar (la construcción de una identidad homosexual en Colombia), y surgió así la segunda versión de la sinopsis y la escaleta (Anexos 7 y 8).

Es pertinente mencionar, llegado a este punto, que el proceso se realizó con cierto sentimiento de frustración. A pesar de que acaté cada una de las indicaciones al pie de la letra, no pude desprenderme del sentimiento de que en realidad no tenía idea de lo que quería contar. A lo largo de mi experiencia como autor, fabricar la historia ha sido siempre uno de mis puntos débiles, ya que no consigo idear una forma adecuada de que los personajes lleguen desde un punto A hasta un punto B sin que parezca que todo ha pasado por arte de magia. Es uno de los aspectos que Félix me criticó en su momento a lo largo de las múltiples reuniones que mantuvimos, tal y como se puede ver en el Anexo 15 y que me permito citar a continuación:

[...] a mí al principio me parecía que todo aparecía como por arte de magia, y de hecho lo hablamos, y te dije que esto a veces me parece que sale una varita mágica y ocurren las cosas, ¿no? y te dije eso tampoco está mal si lo llevas por ahí, pero tú lo llevabas por otra manera porque en el fondo de tu historia hay un deseo de denunciar la violencia en Colombia, por esa violencia la desaparición de los cuerpos como algo inadmisibles y por otra parte hablar de la imposibilidad, *im* entre paréntesis, imposibilidad, de ser un chico gay en Colombia (Félix Gómez Urda, reunión del 13 de mayo de 2022).

Siendo así la magia uno de los recursos narrativos que más me gusta usar, me costó desprenderme de ella, buscando que la historia pudiera ocurrir de manera orgánica sin ninguna intervención de lo mágico que me facilitara el proceso de escritura. No obstante, tal y como lo he mencionado anteriormente, eso me costó un momento de frustración y de inconexión con la historia, pues no estaba seguro de que la historia que estaba contando era la que realmente quería contar.

El proceso de escritura que había manejado a lo largo de toda mi vida fue puesta en cuestionamiento a la hora de enfrentarme a la producción de un material artístico que sería evaluado y juzgado por su calidad artística y científica. Y a pesar de que la sinopsis y las escaletas fueron una herramienta importante y esencial al inicio de la consolidación de la historia, no funcionaron durante todo el proceso. Como se podrá notar fácilmente, las dos versiones de la sinopsis, así como ambas versiones de las escaletas no se corresponden en lo absoluto con la versión final de *La Ciudad sin Rostro* que puede encontrarse en el principio del presente documento. Eso se debe a que hay cosas que no puedo anticipar durante la creación de una escaleta, hay cosas que solo surgen una vez me estoy enfrentando a la página y he puesto a mis personajes en escena.

La escaleta y la sinopsis me fueron útiles para ordenar los aspectos más fundamentales de la novela, como el punto de partida desde el cual mis personajes harían avanzar la historia (la desaparición de Alejandro y la aparición del fantasma de Teresa Castillo). Sin embargo, no tuve idea de que Fernando iba a ser fotógrafo hasta que lo puse en situación, ni tampoco tenía idea de que se iba a encontrar con la muerte para salvar a su hermano hasta que no estuvo ya frente a ella, lo que hizo que tuviera que modificar algunas páginas anteriores para que no hubiese errores de coherencia. Es sólo durante este proceso orgánico que los personajes, de cierta forma, se comunican conmigo y entiendo qué es lo que quieren y necesitan, no lo que yo como autor quiero imponerles. Y es un proceso con el que me siento a gusto como escritor, un surgimiento natural de las necesidades de un personaje, sin quitarle el mérito a las herramientas metódicas y esquemáticas que me fueron sugeridas para darle orden a mis ideas, cuyo aporte también fue tremendamente valioso para la consolidación de la versión final de la novela.

A su vez, en medio de ese proceso de reestructuración, también fue posible comprender una parte importante del problema con el material original. El primer texto había sido originalmente escrito en tercera persona, lo que ponía indirectamente una barrera entre el lector y la conexión que este pudiera encontrar con los personajes. Dicho error no era uno inherente a la naturaleza del narrador en tercera persona, sino a la forma en la que estaba escrito el primer material. De esta forma, la primera decisión importante para cambiar el material consistió en cambiar el tipo de narrador.

Tal y como lo menciono en uno de los correos del día 26 de abril de 2022 que se encuentran en los anexos 9, 10, 11 y 12, cambiar de narrador no solamente significaba acercar al lector, sino también acercarme a mí a mis propios personajes, especialmente a mi protagonista. Esto es importante debido a que, a lo largo del proceso de escritura, mantuve momentos en los que me resultaba imposible poder conectar tanto con la historia como con el personaje de Fernando y esto se debe principalmente por dos motivos.

El primero radica en que, en un principio de la historia, Fernando estaba viviendo una situación con la que yo no podía conectar adecuadamente, ya que no la había vivido en carne propia. Él buscaba a un hermano desaparecido, vivía la angustia de esa desaparición y sus acciones eran movidas por esa emoción. Su viaje iniciático era uno que implicaba reencontrarse con un ser querido al que había perdido y enfrentarse a él. No era algo con lo que yo pudiese conectar fácilmente, y me cuestioné el por qué intentaba escribir sobre aspectos que yo, personalmente, no había vivido.

Llegué a considerar que, mi crianza en una Colombia sumida en la violencia me hacía propenso a querer denunciar todas esas cosas de las que yo tanto había escuchado y leído en el

pasado. A lo largo de mi carrera como investigador, el tema central de mis investigaciones ha sido el conflicto armado colombiano, la paz, la memoria y la reparación. Quizá quería extrapolar el sentido de mi investigación académica en la obra artística que sería el centro de mi investigación en esta ocasión, pero al tratarse de una investigación y una creación que se alimenta de la vivencia sensible del artista-investigador, la vivencia y la empatía eran conceptos claves, que no podía ignorar con facilidad. Necesitaba encontrar un aspecto que pudiese relatar desde mi propia vivencia personal, aún si no me sentía cómodo con él.

De ahí surge el segundo motivo por el cual me resultaba difícil conectar con el personaje de Fernando. Luego de la transformación temática de la novela y la decisión de que Fernando sería un hombre gay cuya problemática radicaría en su tormento personal ante esa verdad, me sentía mucho más identificado con él. Y eso hacía que quisiera escapar de esa conexión tan evidente. El hecho de sentirme identificado con él hacía que buscara una forma de alejarme de lo que estaba escribiendo, como una forma de escapar de mis semejanzas con la homosexualidad de Fernando.

Aludiendo a los miedos y estrategias de las que hablo en mi autoetnografía como hombre homosexual que ha crecido en Colombia, mi interés por mantener mi vida privada y lejos de etiquetas me hace querer escapar de una categoría como la de homosexual, a pesar de que ya he *salido del armario* varias veces. No obstante, aún una parte primitiva de mí sigue queriendo eliminar una categorización obvia, a fin de no despertar esos miedos de lo que ya he hablado y que he conseguido mantener bajo control.

El hecho de que a Fernando le haya costado tanto revelar no es sólo un recurso narrativo sino una prueba de lo que yo mismo pasé a la hora de confesar mi verdad. Los síntomas que presenta Fernando (el nudo en la garganta, la dificultad para respirar, las lágrimas, el dolor de cabeza) son los mismos que yo he sentido cada vez que debo hablar de un tema sensible, como lo es mi propia homosexualidad en este caso. Así, a través de mi propia experiencia, emociones y sentimientos pude imprimir de sentido y realismo a un personaje que pasaba exactamente por lo mismo a lo que yo me he tenido que enfrentar en algún momento. Aquello era algo que no habría conseguido tan fácilmente con ningún otro tipo de narrador.

Habiendo entonces definido el cambio en la narración, comenzaría así la reestructuración radical de la novela. Para el 13 de mayo de 2022, fecha en la que Félix y yo mantendríamos una reunión sobre el material artístico, aún continuábamos trabajando sobre una sinopsis que, a la final, no iba a tener impacto más allá de los primeros acontecimientos de la novela. La historia comenzaba a centrarse mucho más en el personaje de Fernando y su drama personal, de forma que no podía haber cabida para otros aspectos que dilataran la atención del

lector. Así, la primera historia en desaparecer fue la de Beatriz y su hijo trans, cuya historia no era tan importante para Fernando y, muy por el contrario, abría una nueva trama que dispersaba la atención del lector.

Buscando centrar todos los esfuerzos en focalizar la historia de Fernando, se fue de a poco simplificando la historia y los personajes. De ahí se explica que de un material original de sesenta páginas se haya pasado al material definitivo de treinta que se encuentra en el presente documento. La historia, tal y cómo lo afirmó Félix en algún momento de nuestra reunión, fue quedando “*más clara la historia, o sea, está menos llena de nubarrones*” (Félix Gómez-Urda, reunión del 13 de mayo de 2022). Dichos nubarrones como las historias alternas que podían opacar la trama principal de Fernando.

No obstante, un personaje que se negaba a desaparecer fue el del Padre Virgilio. La intención de este personaje radicaba en convertirse en el mentor de Fernando. Originalmente iba a ser quien lo introduciría al mundo paranormal y mágico y luego quien le explicaría lo que le ocurría a través de las visiones de los fantasmas. Me negaba a eliminarlo porque quería, a través de él, que Fernando entendiese que había otras personas como él, homosexuales, que podían encontrarse en los más recónditos e impensados espacios (como una iglesia católica).

Yo no te digo que elimines a Virgilio porque Virgilio es importante para la historia. Pero sí que solamente te pongas con él, por ejemplo, en la escena cinco del capítulo tres, Virgilio entra en un trance sin quererlo, porque aquí todo el mundo entra en un trance sin quererlo, y eso es lo que no puede ser, y se encuentra con Ovidio, su antiguo amante. No digo que lo quites, esto. Digo que hasta que no termines la línea narrativa completa, y no digo en la escaleta, digo en el material, de Fernando, no entres en el trance de Virgilio porque ahí abres una nueva trama (Félix Gómez Urda, reunión del 13 de mayo de 2022).

El personaje originalmente sería también protagonista y tendría momentos en que él mismo se convertiría en narrador. No obstante, su presencia fue haciéndose cada vez más dudosa cuando fui terminando de reescribir el segundo capítulo de la versión definitiva que se puede ver en el presente texto. El capítulo, esencialmente, era el mismo salvo porque Fernando entraba a la Iglesia de la Perseverancia, era testigo de la misma escena que le revelaba la homosexualidad de Alejandro y caía inconsciente a causa de la impresión. El padre Virgilio pretendía hacer su aparición en el tercer capítulo.

Alcancé a escribir dicho capítulo, completamente diferente del que se encuentra en la versión definitiva, pero no llegué a enviárselo a Félix para la revisión. En él, Fernando se encuentra con Virgilio, quien le daba de comer y le revelaba que también tenía la capacidad de ver fantasmas. A través de su conversación, Fernando se daba cuenta de que Alejandro en realidad estaba muerto, y el capítulo acababa con nuestro protagonista yendo hacia el

inframundo a buscar el alma de su difunto hermano. No obstante, aquí seguía yo presentando el mismo problema que Félix me había recalado a lo largo de todo el proceso: las cosas ocurrían porque sí, por arte de magia o de la intervención de una entidad sobrenatural. Ya desde el capítulo 2 me lo había recalado, tal y como puede apreciarse en el correo del Anexo 13; no parecía que la acción fuese llevada de manera orgánica, lo que implicaba inconscientemente que yo no había tenido una evolución real como escritor a lo largo de todo este proceso.

Y siendo así, no podía permitirme continuar escribiendo hasta que no encontrase una solución real al problema. Barajé diversas posibilidades, pensé mucho en lo que tendría que hacer Fernando para recuperar el alma de su hermano. Pensé en lo que tendría que hacer para liberarlo de una existencia como fantasma y llevarlo en su camino hacia el descanso eterno. La respuesta, no obstante, llegó de forma esporádica, una noche mientras pensaba en la historia antes de dormir: no podía permitirme que Alejandro muriera.

El hecho de que Alejandro estuviera muerto era lo que había sostenido la historia desde el momento en que la concebí. Era un dogma inamovible que había permanecido durante todo el tiempo de escritura y era lo que movía la historia y los personajes. La premisa había consistido, hasta ese momento, en encontrar una forma de liberar el alma de Alejandro atascada en el río Cauca, para que encontrara así su camino hacia la vida eterna. Dejarlo con vida, tal y como menciono en el anexo 14, hacía que la historia cambiara de manera completamente radical. Fue así como surgió la idea de encontrarlo en el hospital, recuperándose y luchando por su vida, sin mayor intervención sobrenatural que la de una madre fantasma que le ha facilitado a su hijo el ver una visión que, de todos modos, habría podido averiguar por otros medios.

Retomando lo mencionado por Félix en el correo del Anexo 13, el hecho de que Fernando conociera desde el final del capítulo 2 la verdad sobre Alejandro hacía que su historia se resignificase, teniendo en cuenta lo mucho que le había costado poder confesar su propia homosexualidad a lo largo del primer capítulo. Ese fue el punto de partida para empezar a desarrollar la conclusión de la historia, la deuda que Fernando tenía consigo mismo y con su hermano. Aunque la epifanía de dejar a Alejandro con vida me llegó una noche de repente, fue a medida que fui escribiendo el tercer capítulo que la reivindicación de Fernando apareció, a través de la discusión que mantiene con su madre y el posterior encuentro con su hermano.

El final del proceso de creación pasó por entender finalmente cuál era la historia que quería contar. En un principio, mi intención era contar una historia de fantasía épica, puedo que es ese el género con el que me siento en comodidad, pero de a poco me fui dando cuenta de que necesitaba salir de mi zona de confort si quería afrontar una temática que me afectaba directamente como artista y especialmente si quería vivir un proceso que me hiciera crecer

como escritor, entendiendo cuales son los aspectos de mi proceso de escritura que tenían mayores dificultades y falencias. Es allí donde yace una parte de la enorme riqueza de un proceso de investigación-creación.

3.2 La familia y la violencia en la creación del personaje gay en Colombia

La creación de un personaje implica concebirlo solamente a él sino también a su entorno más cercano. Al igual que ocurre con una persona, la personalidad y actitud de un personaje estará determinada por el ambiente en el cual se desenvuelve, en el cual ha crecido y en el que ha vivido la mayor parte de su vida. Por ello, hablar de un personaje gay en la literatura, especialmente en la literatura colombiana, implica necesariamente hacer mención a su familia. Ya se ha establecido, gracias al análisis realizado en el segundo punto de la presente tesina, el valor de la religión y de la familia conservadora en Colombia, y la forma en que esta afecta la vida y obra del personaje gay.

A partir de lo planteado por Rubio Rivas (2012), la dinámica familiar juega un papel importante en el desarrollo y la vida del personaje homosexual debido a la definición de la heterosexualidad obligatoria. A través de esta obligatoriedad, el personaje gay se ve envuelto en una evidente confrontación entre su propia identidad y el ente que ejerce el control sobre la sexualidad, que usualmente resulta ser el padre, el patriarca o los abuelos. En los casos de *Melodrama* de Jorge Franco y *Delirio* de Laura Restrepo, los personajes de *Vidal* y *el Bichi* comparten un elemento en común, una inusual belleza casi femenina que los lleva a ser víctimas de los ataques de sus pares y familiares.

Yo no quería enfocar mi historia en el tropo de la belleza ni en los cuestionamientos ligados al género que puede haber a raíz de unos comportamientos. No hago en ningún momento descripción alguna de Fernando, porque necesitaba que el lector pudiese conectar con él de manera adecuada. Yo, en tanto que hombre homosexual colombiano, no puedo conectar con los personajes de *Vidal* ni del *Bichi*, porque casi nunca he tenido situaciones bajo las cuales se me cuestione mi orientación sexual a partir de mi aspecto o mis formas de ser y, por tanto, no podía ni tenía intención alguna de plasmar esa problemática en Fernando.

Otro de los aspectos importantes que es mencionado por Rubio Rivas (2012) es la forma en la que el *Bichi* es tratado por su padre, y posteriormente por su hermano. Ambos ejercer un poder sobre el *Bichi* que llega hasta el extremo de la violencia física para arreglar, de cierta forma, la sexualidad del *Bichi*. La heterosexualidad obligatoria y los estereotipos de género masculinos que indican que los hombres son fuertes, viriles y violentos han permeado a la

sociedad colombiana y su representación y han significado el control de las identidades de aquellos que no son ni fuertes, ni viriles, ni violentos.

En este punto radica otra diferencia importante que quería marcar con las historias del personaje gay que han hecho otros autores. En *La Ciudad sin Rostro*, hay un solo personaje femenino y los otros dos personajes importantes (cuatro si incluimos posteriormente a Juan Pablo) son masculinos. No obstante, no estaba interesado en ningún momento en mostrar el estereotipo del hombre viril y violento que se ha mostrado y replicado ya en numerosos espacios culturales. Los tres personajes masculinos de *La Ciudad sin Rostro* son homosexuales e incluso se observa como Fernando es descrito como un hombre que podría ser denominado como rudo, con sus tatuajes, taches y perforaciones, pero su rudeza no opaca su homosexualidad.

El discurso de un hombre fuerte que poner orden y control a la familia y hace respetar la heteronorma es uno que no me interesaba en lo absoluto, porque lo que quería mostrar desde un principio en la novela es que la cohesión de una familia radica en el amor y respeto mutuos, no en el control y el uso de la violencia. De ahí se puede hacer evidente el porqué de la ausencia del padre de Fernando y Alejandro. Fue una decisión totalmente expresa desde el principio y fue otro de los pilares inamovibles que se estableció en el proceso casi sin pensarlo. Fernando y Alejandro no tenían un padre, nunca habían tenido uno y tampoco lo necesitaban.

No pretendo aquí restar importancia ni mérito a los padres que han sabido ser soporte y apoyo de sus familias, especialmente cuando tienen hijos LGBTIQ+ y han sabido aceptarlos y amarlos de ese modo (yo mismo cuento con la suerte de tener un padre así). Sin embargo, mi historia y mi familia no son las de Fernando. La familia de Fernando pretende mostrar una realidad ampliamente expandida en Colombia, la de familias monoparentales en las que, usualmente, el padre está ausente y la madre tiene que hacerse cargo del futuro y la crianza de sus hijos.

En el discurso de la heteronorma sustentada bajo los principios conservadores y fuertemente católicos, el papel de la madre se encuentra relegado a un rol pasivo, de sumisión ante la autoridad del padre. Mi papel a lo largo de mi proceso de escritura fue siempre presentar una maternidad activa, empoderada y, especialmente, alejada de lo que Rubio Rivas indica en los estereotipos del personaje gay, donde la relación de estos personajes con sus madres es, cuando menos, problemática. Por tal motivo, en un principio resultó difícil eliminar el personaje de Beatriz, ya que su historia era la de una madre que había rechazado a su hijo y que lo había perdido, literalmente, a causa de ello. La historia de Beatriz era la historia de una madre redentora que aceptaba a su hijo aún después de que este había muerto y que podía darle el último adiós para liberarse de esa culpa.

El personaje de Teresa Castillo, la madre de Fernando, tiene sin embargo otro proceso de construcción. En la versión original de la novela, el personaje aparece poco y su importancia queda difuminada a una mera confesión de un hecho (el ser homosexual). La historia se centraba mucho más en Alejandro y en su búsqueda, así como en la intromisión del mundo sobrenatural que había creado para la historia. Fue hasta que comencé a observar las transformaciones que estaba sufriendo el material que me di cuenta de la importancia que, de a poco, fue ganando la madre en la historia personal de Fernando. La madre entró a reemplazar a quien en un principio era la abuela de Fernando, cuyo papel esta más bien difuminado; en una versión la abuela moría al día siguiente de la desaparición de Alejandro mientras que en la otra ya estaba muerta y hablaba con Fernando desde el más allá.

Durante los procesos de reestructuración de la novela que manejamos con Félix, empezamos a darnos cuenta de la importancia que tenía la madre dentro de la historia y lo importante que era que ganara mucho más protagonismo a lo largo de la misma. Me permitiré transcribir aquí una parte de la transcripción de la reunión que mantuvimos con Félix el 13 de mayo de 2022, que habla específicamente de Teresa Castillo:

Félix: La madre eres tú, Diego. La madre es la autora de esta historia. [...] Lo digo con cierta seriedad, la madre y tú sois la misma persona. O sea, no tú, el narrador de esta historia. El narrador y la madre son la misma persona, esta historia la podría narrar la madre. La madre está desde el principio, la madre es la que lo sabe todo, la madre es la narradora omnipresente, omnipotente, omnisciente, que está en las cabezas de todos, que es capaz de llevarlos a todos a los trances. O sea, acabamos de descubrir la piedra filosofal. La madre es la que cuenta la historia, tío. [...]

Diego: Sí, ya lo veo.

Félix: ¿Y qué opinas?

Diego: Me gusta esa idea que antes no había visto. Porque nunca, siempre la había tratado como un personaje más, muy secundario y muy poco importante.

Félix: O sea, la madre tiene el rango de virgen, o de deidad. La madre es un personaje super proteico, en el sentido en el que alimenta y nutre a todos los demás. Y en ese sentido, la historia cobra también un talante feminista, o de una reivindicación feminista al mismo tiempo que LGTBIQ, ¿entiendes lo que digo? Y creo que eso es hermoso también para que tú le des, en la justificación del material artístico, para que tú lo cuentes también, que el proceso de investigación se revela, que tú lo has hecho inconscientemente [...] Por eso te digo que, los materiales revelan muchas cosas que no sabemos. Dice un autor que conozco y me gusta, que a veces los textos revelan cosas que el autor no sabe. Y en este sentido aquí está pasando algo parecido. ¿Y sabes por qué? Porque has volcado tanta adrenalina, seguramente, al escribir, cuando has podido, cuando las horas que has tenido, sin reflexionarlo demasiado, y ahora que lo estamos intelectualizando un poco, ves cosas, o vemos cosas que, en el momento del fragor, de la batalla con las teclas no veías. Has creado una gran, una especie de virgen todopoderosa, una especie de diosa, si quieres. De ahí también la influencia de lo católico, de la iglesia, y de lo sobrenatural, del éxtasis, y yo creo que ahí tienes un material muy interesante para trabajarlo [...]

Es interesante el aporte que realiza Félix a la consolidación de este personaje como un punto esencial en la trama y en la historia de Fernando. Una vez que el padre Virgilio había desaparecido de la historia, había una plaza vacante para el mentor de Fernando y se hacía enteramente lógico que ese mentor fuese el fantasma de su madre. Originalmente la historia tenía tintes mucho más católicos que residían en un intento de conjuntar este sentir católico colombiano con una magia y unos elementos propios de la fantasía épica. No obstante, cuando la historia se fue convirtiendo en algo distinto, también lo hizo la forma en que se reflejaron estos elementos católicos.

Teresa, no obstante, seguía siendo una mujer que había sido educada bajo estos valores religiosos y conservadores y, a partir de ellos, pretendió educar a sus hijos. En la conversación que mantienen Fernando y Teresa en el tercer capítulo de la novela, el fantasma revela que no había pensado jamás en vida en la posibilidad de que sus hijos sean homosexuales. Tampoco menciona si los hubiera o no aceptado mientras estaba viva, porque ella parece dejar claro que una vez que ha encontrado la muerte ha entendido cosas nuevas. Sin embargo, a pesar de esa duda de aceptar o no a sus hijos, Teresa ejemplifica adecuadamente lo que quería mostrar desde un principio sobre la familia y la maternidad en la comunidad LGBTIQ+. A pesar de que no entienda muchas cosas sobre la comunidad, sí es capaz de entender el dolor por el que pasan sus hijos y tiene claro que es capaz de hacer el máximo sacrificio por ellos, al intercambiar su lugar por el de sus hijos al enfrentarse con la muerte.

Continuando con el análisis de los temas asiduos a la narrativa de la homosexualidad masculina en los autores estudiados en la presente tesina, Rutter-Jansen (2008) establece otra temática importante y que se impone ante la narrativa del personaje gay en Colombia:

No se trata de asumir que todo texto sobre VIH sida es la historia de un hombre homosexual que tiene VIH sida, ni que todo hombre homosexual tiene el virus, pero este trabajo sí asume que todo hombre gay, tanto como todo texto cultural que trata un tema homosexual urbano, está intervenido por el discurso del VIH sida (afirmaría también que todo discurso cultural contemporáneo está afectado por el VIH sida, en cuanto pertenece a un discurso general patriarcal bajo el cual vivimos). Es decir que, en este trabajo, hablar de lo sídico es hablar del hombre homosexual, así como hablar del hombre gay en un trabajo contemporáneo es hablar del VIH sida (Rutter-Jansen, 2008, p. 4).

De esta forma, para la autora la implicación de las narrativas sobre el personaje homosexual implica de facto que están entrecruzadas inherentemente por el discurso del VIH sida o de la muerte como un recordatorio constante de la condena que acecha al hombre homosexual. Esto podría ser cierto en el caso de las historias que tratan sobre la muerte y sobre lo trágico de la vida del hombre homosexual. En mi caso, con *La Ciudad sin Rostro* quise

alejarme definitivamente de la narrativa de la enfermedad sexual y de la muerte derivada de esta.

No puedo negar que durante la mayor parte del proceso de escritura de la novela la muerte fue un tema recurrente en ella, e incluso hace una aparición importante en el desenlace de la versión final. No obstante, esta muerte no está ligada a una enfermedad de transmisión sexual como lo es el VIH Sida, sino que es una consecuencia directa de la homofobia que ha sufrido Alejandro y que lo ha puesto en dicha situación. Durante el proceso, decidí expresamente que no tenía intención alguna de abordar la vida sexual de Fernando; su homosexualidad es un hecho que dejo claro desde el principio de la novela sin necesidad de que tenga una pareja sexo-afectiva, porque él lo sabe desde su sentir más íntimo. Su historia no es la misma del Fernando de Fernando Vallejo, ni del Edwin de Alonso Sánchez Baute ni del Bichi de Laura Aguilar. Mi Fernando vive y existe como hombre homosexual sin estar buscando el amor. En su historia, el único amor que necesita y busca desesperadamente es el propio.

Sin embargo, aunque Fernando no debe vivir con la sombra del VIH Sida en su historia, hay otros miedos a los que tuvo que afrontarse. El personaje de Fernando encarna, seguramente, todos los miedos de los que hablo en mi autoetnografía en el segundo capítulo de la tesina y que me permitiré recordar aquí: 1) miedo a ser expuesto como hombre homosexual y, por ello, ser expulsado del hogar y perder las conexiones familiares, 2) miedo a ser violentado, amenazado o asesinado por ser homosexual y 3) miedo a sufrir la pérdida de mi pareja por la violencia homofóbica.

El primero de los miedos se observa desde el inicio de la historia, cuando conocemos a Fernando. Es ese miedo el que mueve, después de todo, toda la historia. Es a partir que él que observamos la forma en que Alejandro no puede desprenderse de esa verdad, por miedo a que su hermano reaccione de manera inadecuada y termine por echarlo del apartamento. Fernando no conoce que su hermano pasa por lo mismo, que tiene los mismos miedos y los mismos problemas, y por ende no puede imaginar que su reacción no será inadecuada. Su miedo le ha hecho creer (como me hizo también creer a mí) que su familia no podría tolerar esa verdad y sobrepondría los prejuicios por sobre el amor que le tienen.

Sin embargo, Fernando habla sobre la materialización de otro de sus miedos, en este caso el segundo, sobre la figura de su hermano. Aunque, tal y como se ha mencionado antes, la decisión de dejar a Alejandro vivo llegó en un momento de epifanía, siempre he sabido que a él le había ocurrido algo terrible. Originalmente, Alejandro iba a ser una víctima de los falsos positivos, iba a ser desaparecido y su cuerpo arrojado al río Cauca (de allí su presencia en la historia). No obstante, aquello atendía ya a otra problemática social que yo no tocaba para nada

en la novela. Lo que ha vivido Alejandro se acerca en cambio mucho más a lo descrito por las organizaciones Colombia Diversa, Caribe Afirmativo y la Fundación Santamaría (2016) como crímenes de odio o lo que la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (2015) ha definido como violencia por prejuicio.

La visión que tiene Fernando en la que su hermano pasea de la mano de Juan Pablo cambia radicalmente en el momento en que observa que ambos personajes se besan. El beso entre dos hombres es el catalizador que desencadena la violencia, porque se ha roto con el mandato de la heterosexualidad obligatoria. A partir del beso, comienzan los insultos que desembocan en llevar a Alejandro a un estado casi comatoso en el que debe luchar para sobrevivir. De acuerdo con la organización Colombia Diversa (2021) en el año 2019 el 33% de las situaciones de violencia LGBTIQ+ fueron de amenazas, el 33% fueron homicidios y el 34% fueron de violencia policial. De todos los homicidios presentados en el 2019, 52 fueron perpetrados en el espacio público, en razón de la orientación sexual de las víctimas.

La historia de Alejandro es también la historia de alguien que ha tenido que sufrir la homofobia de la peor manera. Afortunadamente, gracias a mi criterio, él sobrevivió a lo ocurrido, porque yo soy quien cuenta su historia y yo quien decide si él vive o muere. Se hace necesario que la narrativa LGBTIQ+ comience a eliminar de a poco la violencia de sus historias, entendiendo que nuestra vida e historia no debe girar en torno a la violencia que otros puedan ejercer sobre nosotros y nuestros cuerpos. Sin embargo, quería mostrar a través de Alejandro que hay un final feliz luego de la violencia, y que un hombre homosexual, por el mero hecho de serlo, no tiene que estar condenado a la violencia, ni a la soledad ni a la amargura a pesar de lo que le ocurra.

En este sentido, el gay aparece, por un lado, como un personaje divertido y creativo, que se parece o intenta parecerse a las mujeres y, por otro lado, como un personaje solitario, reprobado por la familia, sin una relación sentimental estable, con una constante relación con la muerte, con una fuerte propensión al llanto y al drama. Este segundo tipo de personaje solo piensa en sexo, drogas, dinero, fama y buena vida. A veces aparece como personaje arribista al que solo le importa la belleza, el chisme y la mentira (Rubio Rivas, 2012, p. 54).

Todos los estereotipos que Rubio Rivas menciona en su texto son aquellos a los que quería hacer frente durante el proceso de escritura y creación de *La Ciudad Sin Rostro*. La historia de Fernando y Alejandro no hace alusión a un deseo de parecerse a las mujeres (deseo que en ellos no existe), pero si busca confrontar la posibilidad de terminar siendo un personaje solitario, obligado al exilio y al ostracismo familiar. La mejor forma de confrontar estos estereotipos, que a su vez fueron manifestaciones del miedo de Fernando, fue a través de la cohesión de ambos

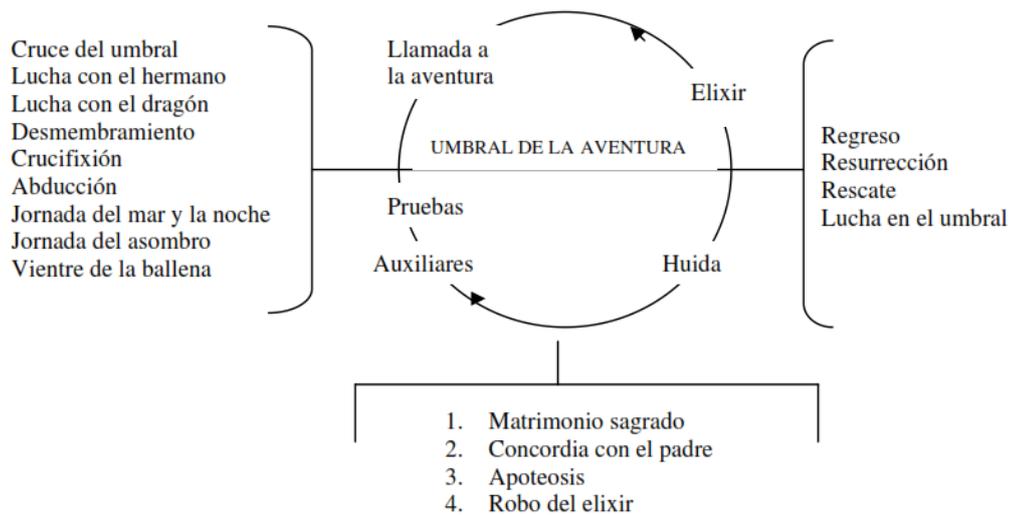
personajes como una familia y del entendimiento de que su experiencia es tan válida como la de los demás.

3.3 El monomito y la construcción del viaje del héroe de Fernando

Habiendo sido pensada originalmente como una historia de fantasía épica, *La Ciudad sin Rostro* fue estructurada desde un principio con las cualidades propias de este género. Sus personajes, su historia y la conexión con lo sobrenatural se nutren desde el principio del llamado *monomito* o viaje del héroe que teorizó Joseph Campbell en su texto de 1949, *El héroe de las mil caras* (Baby Gomes, 2020). De acuerdo con Baby Gomes, el trabajo de Campbell recoge los conceptos de Carl Jung sobre la consciencia universal que se impone a la humanidad en general y que ha generado una estructura similar en la construcción mítica de civilizaciones bastante disímiles. Chamorro Ramos (2017) indica que este esquema mítico universal puede observarse en la mayoría de los mitos y que ha sido utilizada en una buena parte de la construcción de las historias de fantasía épica contemporánea.

La estructura Campbelliana es una que acontece a tres tiempos: 1) Partida, 2) Iniciación y 3) Retorno. A partir de esta se desglosan una serie de características que los mitos pueden compartir y de los que se alimentan las estructuras narrativas de la fantasía épica contemporánea. Muchas de las historias pueden compartir aspectos comunes que se incrustan en sus historias y hace que sus protagonistas sean categorizados como héroes; así, los héroes pueden ser producto de un nacimiento especial, o del de una virgen, pueden haber sido exiliados o ser huérfanos, estar buscando a su padre, poseer dones extraordinarios y su mundo sufrir de amplias deficiencias (Palumbo, 2008). La estructura general que mueve al monomito puede observarse de la forma que prosigue en la figura 1, donde se hayan todas las etapas del viaje del héroe. Es importante señalar que, de acuerdo con Chamorro Ramos (2017), el monomito no necesariamente debe incluirlas todas e incluso, su flexibilidad no altera la estructura básica del viaje del héroe.

Figura 1. El monomito o viaje del héroe



Fuente: Campbell, 1949, p. 140

Numerosas narraciones a lo largo de la historia pueden considerarse como influenciadas por la estructura del monomito. El mismo Campbell a lo largo de su texto toma ejemplos de varias historias clásicas que repiten las estructuras de los mitos tradicionales para llevar a sus héroes a lo largo de la narración (Campbell, 1949). Entre ellas es destacable la Divina Comedia de Dante Alighieri, y es importante resaltar aquí las relaciones que establecí desde un principio entre dicho texto y la Ciudad sin Rostro. Desde la escritura del material original no solamente habían citas dantescas y bíblicas a lo largo de las páginas, sino que además, Virgilio y Beatriz iban a ser quienes llevaron a Fernando a lo largo de una ciudad que recordaba de cierta manera al infierno de Dante. Incluso, el mundo paralelo y sobrenatural que había creado para Fernando también tenía atisbos de este infierno, puesto que los tres personajes principales iban a ser llevados a dimensiones que se denominaban a sí mismas como el segundo y el séptimo círculo del infierno.

A pesar de que la idea y los personajes fueron desechados, la esencia del viaje del héroe permaneció en la historia y quise utilizarla aún después de que el material fue reescrito casi por completo. Así, a continuación planeo observar qué elementos de la estructura campbelliana tomé expresamente para identificar a Fernando como un héroe y cuáles partes de su historia son atravesadas por la estructura del monomito. El primer momento de la estructura campbelliana, la partida, se desglosa de la forma en que prosigue: 1) La llamada a la aventura, 2) la negativa al llamado, 3) La ayuda sobrenatural, 4) El cruce del primer umbral y 5) El vientre de la ballena.

Una ligereza —aparentemente accidental— revela un mundo insospechado y el individuo queda expuesto a una relación con poderes que no se entienden correctamente. Como Freud ha demostrado, los errores no son meramente accidentales. Son el resultado de deseos y conflictos reprimidos. Son ondulaciones en la superficie de la vida producidas por fuentes insospechadas. Y éstas pueden ser muy profundas, tan profundas como el alma misma (Campbell, 1949, p. 36).

Campbell ejemplifica el llamado a la aventura desde el ejemplo de un cuento de hadas en el que una princesa, luego de haber perdido su pelota dorada en un estanque, encuentra un sapo parlante que le promete recuperarla con la condición de que la princesa adoptaría la rana como su compañera de juegos y su amiga. La niña accede, recupera la pelota, y corre para dejar a la rana en el estanque sin cumplir su promesa. Para Campbell, el llamado a la aventura en esa historia está definido por tres signos de que algo le va a ocurrir a la princesa: en primer lugar la pérdida de su pelota, en segundo lugar el encuentro con la rana y en tercero la promesa incumplida.

De esta forma, es posible tener varios signos que determinen el comienzo de un viaje iniciático. En el caso de Fernando, el primer signo de este viaje empieza al final del primer capítulo, cuando luego de haber intentado durante tanto tiempo poner de manifiesto la confesión de su secreto, su hermano no acude a la cita que habían previsto. Los signos siguientes radican en las voces que se escuchan en su cabeza. No sólo se trata de voces pre oníricas que se alojan en su inconsciente antes de dormir, sino que Fernando tiene momentos en que parece oír las de verdad. En este caso, Fernando escucha claramente la voz de su hermano que lo llama desde la sala, puesto que se encuentra despierto, pero no hay nadie allí. No puede saberse si él ha escuchado realmente una voz fantasmagórica llamándolo o si su estado mental angustiado está jugando con su sentido de la realidad.

Sin embargo, el tercer símbolo que marca definitivamente el llamado a la aventura ocurre cuando aparece el fantasma de su madre y lo insta a ir con ella. *“Mi Fercho, no tengas miedo[...] Acompáñame, por favor.”* El llamado a la aventura es más que evidente, pues hay una fuerza sobrenatural que lo incita a abandonar el mundo natural que ha conocido para ir hacia lo desconocido, hacia algo que a él lo atemoriza. Originalmente, en el material original, Fernando es lanzado directamente, casi ahogado, dentro de este mundo sobrenatural y no parecía tener muchas reacciones al respecto. Es uno de los errores que me marcó Félix a lo largo del proceso y comprendí que, quizá, mi yo lector había estado tanto tiempo sumergido en la fantasía épica que la ruptura del mundo normal para ir al sobrenatural era algo que se hacía evidente, lo cual no era el caso ni para mis personajes ni para mis lectores.

En el material definitivo de la novela, Fernando se va acercando de a poco a este nuevo mundo de muertos con las voces que lo llaman. Se va hundiendo cada vez más hasta que,

finalmente, está inmerso en él al ver a su madre muerta frente a él. El llamado, no obstante, es rechazado inmediatamente en el párrafo siguiente. Sin embargo, este rechazo difiere del contemplado por Campbell como un rechazo a la aventura. Fernando rechaza el intento de su madre por llevarlo consigo, pero lo hace por miedo, por desconocimiento a lo que está ocurriendo. De acuerdo con Campbell (1949), el rechazo a la aventura es motivado especialmente por el deseo de continuar en el mundo en el que se encuentra, regido por un sistema de normas y de conductas que conoce y domina. A Fernando no se le da la posibilidad de escoger debido a que ni siquiera está en condiciones para determinar lo que es real y lo que no. Tampoco puede determinar si quiere continuar en su mundo o desea partir a la aventura; casi es obligado a ella debido a que no tiene ninguna otra opción.

La ayuda sobrenatural que acompaña al héroe, de acuerdo con Campbell, normalmente es personificada por un anciano o anciana que aporta al héroe un amuleto mágico, o elixir, como se observa en la figura 1, para su viaje. La figura más común para esta ayuda sobrenatural está encarnada en el hechicero Gandalf en el señor de los anillos, pero también puede ser personificada por otros entes, tales como las hadas madrinas. Según Campbell, tanto la Beatriz de Dante como la virgen María pueden encontrarse entre estas fuerzas sobrenaturales femeninas que brindan apoyo al héroe.

Lo que representa esa figura es la fuerza protectora y benigna del destino. La fantasía es la seguridad, la promesa de que la paz del Paraíso, que fue primero conocida dentro del vientre materno, no ha de perderse; que sostiene el presente y está en el futuro tanto como en el pasado (es omega y es alfa), que aunque la omnipotencia parezca amenazada por los pasajes de los umbrales y despertares a la vida, la fuerza protectora está siempre presente dentro del santuario del corazón y existe en forma inmanente dentro o detrás de las extrañas apariencias del mundo. El individuo tiene que saber y confiar, y los guardianes eternos aparecerán (Campbell, 1949, p. 47).

Fernando siente esa fuerza benigna y protectora que lo acoge en el momento en que su madre lo toca para darle paz y fuerza. Es ella el mentor, la fuerza sobrenatural a la que debe seguir para continuar la aventura. Aún cuando no hay un amuleto mágico que lo guíe en el viaje, la madre estará presente a lo largo de toda la historia, ayudándolo y protegiéndolo contra las fuerzas malignas que buscan acabar con lo que más le importa a Fernando: su familia. Originalmente, quien tenía el papel del mentor era el Padre Virgilio, y el amuleto mágico que le daba a Fernando era el conocimiento para poder controlar sus propios poderes mágicos. Cuando el personaje desapareció, se hizo evidente que la fuerza sobrenatural que tenía que estar desde el inicio de la aventura era Teresa, una fuerza femenina, maternal, que guiaría a su hijo en la busca de lo que había perdido.

No obstante, aquí Teresa no sólo actúa como fuerza sobrenatural y guía espiritual, sino también como guardiana del umbral. Una vez que Fernando ha adquirido el amuleto mágico para partir hacia la aventura (la paz que le ha infundido el espíritu de su madre), el umbral que debe afrontar es la puerta de su propio apartamento, que lo conducirá hasta la ciudad en la que se mueven las almas perdidas y la misma muerte. Sin embargo, junto a la puerta del apartamento se encuentra el altar que Alejandro y Fernando han hecho para Teresa. Es ella la que cuida ese pequeño umbral y, al mismo tiempo, es ella la que lo conduce a través de él. Retomando las palabras de Félix en la reunión que hemos tenido, la madre de Fernando es un personaje super proteico que alimenta la acción y mueve la historia.

Una vez cruzado el umbral, el héroe se enfrenta al vientre de la ballena. Recordando las palabras de Campbell, *“el héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto”* (Campbell, 1949, p. 57). A pesar de que Fernando ha conseguido conciliar con la guardiana del umbral, quien es su propia madre, su paso por el mundo parece como si este hubiese realmente muerto. A lo largo de su paseo por la ciudad de Bogotá, los transeúntes no lo reconocen. Ni siquiera lo determinan y evitan verlo. Quizá ni siquiera son capaces de verlo a lo largo de su caminata por la ciudad. El único momento en que la realidad vuelve a conectar con él es cuando recibe la llamada telefónica del centro asistencial, pero más allá de eso Fernando parece estar en un intermedio entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Es esa la señal de su camino de renacimiento que comienza en el momento en que sale del apartamento, porque su viaje no consiste en encontrar a su hermano, sino en conseguir el valor de encontrarse consigo mismo y aceptar su propia verdad, su propia homosexualidad.

En el segundo momento del camino del héroe, la iniciación, Campbell enuncia las siguientes etapas: 1) El camino de las pruebas, 2) El encuentro con la diosa, 3) La mujer como tentación, 4) La reconciliación con el padre, 5) Apoteosis y 6) La gracia última. El camino de las pruebas se encuentra ejemplificado en numerosos mitos como el camino a seguir para que el héroe pueda alcanzar la gloria y el crecimiento espiritual. Las pruebas de Hércules, de Psique y de muchos otros héroes mitológicos son los que lo llevan a avanzar y entender ese camino. En este punto, hay dos pruebas a las que Fernando tiene que enfrentarse para conseguir liberarse de sus miedos. En primer lugar, la prueba que ha fallado desde el comienzo de la historia, la revelación de su propia homosexualidad. Gracias a la ayuda sobrenatural que le da Teresa, pudo finalmente confesar ante su hermano esa verdad que lo libera de la presión, una vez que ha entendido que Alejandro también ha tenido que sufrir por lo mismo.

La segunda prueba está en el encuentro con la muerte. La muerte reclama el alma de su hermano, pues los golpes que ha recibido a causa de la violencia lo han dejado en un estado tan delicado que su vida pende de un hilo. Fernando elige, en ese momento, ser quien vaya al encuentro de la muerte en lugar de su hermano, pues está dispuesto a perder su propia vida con tal de que Alejandro pueda conservar la suya. Sin embargo, la prueba final, el sacrificio máximo y último no es dado por Fernando sino por su madre, quien sacrifica su tiempo terrenal como fantasma para ganar la vida de su hijo. Es ella, el acompañante espiritual, quien sella ese pacto con la muerte. De nuevo, el personaje super proteico que alimenta la historia.

Aquí, no obstante, no hay encuentro con la diosa ni la mujer como tentación. Lo que sí hay, curiosamente, es la reconciliación con el padre. De acuerdo con Chamorro Ramos (2017), la reconciliación con el padre no se muestra necesariamente como una reconciliación literal. Dado que Campbell entiende el viaje de llamado-iniciación-regreso como el proceso de madurez del individuo, en los primeros estados de dicho viaje (es decir, durante la niñez) la figura protectora es siempre la madre, mientras que el padre es visto como un intruso o un enemigo. De esta forma, la reconciliación con el padre representa, una vez se han superado las pruebas, el desvanecimiento de los traumas de la niñez (Chamorro Ramos, 2017). Aunque no es un trauma de la niñez sino una preocupación real que tiene de adulto, Fernando puede reconciliarse con esa parte de sí mismo y entender que ya no es una preocupación, que ha superado ese miedo que antes lo atormentaba.

Luego de que su encuentro con la muerte ha concluido, Fernando es portador de la gracia última. En este caso, del don que tanto había buscado, de su aceptación personal como hombre homosexual y la posibilidad de vivir adecuadamente en ese mundo. Habiendo superado todas las pruebas que se le pusieron en el camino, Fernando (el héroe) empieza el retorno. Finalmente, dicho retorno puede tener las siguientes etapas: 1) La negativa al regreso, 2) La huida mágica, 3) El rescate del mundo exterior, 4) El cruce del umbral del regreso, 5) La posesión de los mundos y 6) Libertad para vivir.

Luego de haber experimentado las mieles de un mundo enteramente sobrenatural, el héroe deberá volver a la tierra. No obstante, es posible que no quiera hacerlo, que deba hacerlo huyendo o que deba ser rescatado por el mundo exterior, debido a que hay fuerzas que lo compelen hacia dentro de esta experiencia. El tercer caso es el que más se asemeja a lo vivido por Fernando, él es expulsado de su aventura en el cuarto del hospital y parece regresar al mundo exterior cuando despierta en la sala de espera, al comienzo del epílogo. Por mucho que lo intenta, no logra de nuevo contactar con su madre y deja de ver a los muertos y a las almas perdidas.

Sin embargo, una vez que ha cruzado ese umbral y ha tenido posesión de su propia vida y su propia iluminación espiritual, ya es libre para comenzar a vivir. Fernando posee ambos mundos, lo que es recordado a través de la última comunicación con su madre en el puente de occidente y, habiendo aceptado que no hay nada malo en ser homosexual, puede permitirse vivir libremente y empezar, en sus propios términos, una nueva historia, quizá de amor con el joven que acaba de conocer. En sus propias palabras como narrador de *La Ciudad sin Rostro*, él es libre para vivir cuando se da cuenta de que “*Definitivamente, todo estaba bien*”.

CONCLUSIÓN

La creación artística en el marco de la investigación-creación puede desentrañar temas y discusiones que no serían posibles de otro modo. El conocimiento sensible que se adquiere a través de la creación artística puede ser racionalizado por medio de las herramientas que entregan metodologías que valorizan las experiencias individuales de cada investigador. La autoetnografía, a su vez, permite confrontar aspectos importantes del investigador para enriquecer y nutrir su propio trabajo de investigación.

Así es al menos como me he sentido yo a lo largo de todo el proceso experimental de creación de *La Ciudad sin Rostro* y la teorización subsiguiente. El crear una obra artística me ha permitido confrontar mis dogmas personales y entender que estos pueden cambiar a través de la experiencia sensible de la escritura creativa. Anteriormente había creído que mi propia identidad homosexual estaba en un lugar adecuado y que yo mismo me había reconciliado con ella hacía mucho tiempo, de la misma forma en que lo hizo Fernando al final de la novela. Pero me he dado cuenta que mi propia identidad, y en especial mi identidad homosexual, es algo que cambia y se transforma a medida que reflexiono sobre ella.

Luego del proceso de transformación que ha supuesto esta investigación, puedo afirmar que mi propia escritura creativa me ha ayudado a consolidar de cierta forma esa identidad, plasmando en las páginas los valores que yo mismo busco defender como hombre colombiano homosexual. No obstante, no puedo negar que las escrituras de otros autores, como los estudiados a lo largo de esta tesina, también muestran otras formas de ser un hombre gay en Colombia y, por tanto, ayudan indiscutiblemente a la consolidación de la construcción identitaria de otras personas homosexuales en el país, bien sea a través del rechazo o la imitación.

A pesar de la existencia aún palpable de la violencia homosexual en Colombia y de los actos atroces a los que se enfrenta todavía esta población en el país (como a lo que debió también enfrentarse Alejandro en la novela), la aparición de identidades diversas, no sólo de las homosexualidades masculinas sino de todo el espectro LGBTIQ+, permite que se extiendan y normalicen estas identidades en las prácticas culturales. Al tener referentes adecuados, los estigmas y estereotipos que rodean al personaje gay pueden comenzar a difuminarse, mientras se sigan creando nuevas obras artísticas que muestren la realidad de lo que somos.

Así, es posible afirmar, partiendo de la pregunta de investigación que ha guiado toda la investigación, que la escritura creativa me ha permitido resignificar y consolidar mi propia vivencia de la identidad homosexual a través de las metodologías que he utilizado a lo largo de

todo el proceso. Y, de igual forma, es pertinente revisar de qué formas y en qué medidas se han confirmado o rechazado las hipótesis que supusieron el hilo conductor de la presente tesina de maestría. Me permito así recordar aquí cada una de las hipótesis enunciadas en la introducción: 1) la investigación-creación puede brindar un proceso de autodescubrimiento y cuestionamiento de la identidad y el oficio del artista-investigador, 2) la escritura creativa permite resignificar las dinámicas, tropos y estereotipos típicamente adjudicados al personaje gay en Colombia, 3) es posible utilizar el recurso del viaje del héroe como representación del autodescubrimiento del personaje gay en Colombia.

En primer lugar, se ha comprobado efectivamente que la investigación-creación puede brindar un proceso de autodescubrimiento y cuestionamiento de la identidad y del oficio del artista-investigador. No se trata solamente de que mi identidad fuese puesta en duda y resignificada, sino además mi oficio como artista. A través de las herramientas y las guías aportadas por Félix, estuve en constante cuestionamiento de los procesos que guiaban mi práctica artística y que me llevaron en ocasiones a confrontaciones conmigo mismo y mis personajes a la hora de organizar la información que necesitaba para la novela. La transformación del material original es una prueba de ello.

En segundo lugar, la escritura creativa de la novela me ha permitido resignificar buena parte de los tropos que son utilizados por otros autores para representar al hombre gay colombiano. Como hombre homosexual colombiano, no me puedo sentir identificado con Vidal, el *Bichi*, Edwin y los demás personajes homosexuales que se han mostrado a lo largo de los trabajos de otros novelistas, porque estos se han alimentado de los tropos y estereotipos típicos aplicados al personaje gay. Y, además, porque representan otras formas de ser homosexual, que puede que encajen con otros miembros de la comunidad, dado que hay una amplia diversidad en el ser gay. Sin embargo, sí que me puedo sentir identificado con Fernando, y espero que otros también puedan hacerlo igual.

En tercer lugar, dado que *La Ciudad sin Rostro* fue concebida como una obra de fantasía épica, me fue posible utilizar el viaje del héroe como recurso narrativo para construir la historia. Sin embargo, es importante matizar aquí que no funciona con todos los tipos de historias. Dado que es un recurso que viene de la mitología y se nutre de las experiencias mágicas y sobrenaturales, requiere necesariamente la presencia de estos recursos para que el instrumento funcione. Así, aunque la hipótesis original se comprobó en este caso como recurso válido para representar el autodescubrimiento del personaje gay, es un recurso que puede no funcionar con todas las historias que tengan la misma finalidad.

De esta forma se concluye un proceso de creación e investigación simbiótico que me ha llevado a descubrir mucho más de lo que pensé en un principio. De la misma forma en que un héroe parte a la aventura y regresa transformado, así lo hace el artista-investigador a través de la investigación-creación. El proceso que se genera a través de la metodología, potenciada a través de la autoetnografía, es un camino de cuestionamiento identitario y de transformación completa, pues el arte es la llave de dicha transformación.

Para cerrar, quizá una de las lecciones más valiosas que podría dejar la investigación-creación consista en entender que, en tanto que artistas investigadores, buscamos racionalizar las emociones que nos abordan a la hora de crear. Como artista, mi labor está en canalizar las emociones que transitan en mi interior, recogidas a lo largo de toda una vida, para ponerlas sobre la obra artística. El reto, no obstante, está en dosificar adecuadamente la emoción que impongo a cada texto, a cada escena y a cada capítulo, con el fin de transmitirla de la manera más adecuada al lector, para permitirle así vivirla también.

Finalmente, el cierre de este proceso se hace necesario con la apertura de nuevas preguntas y tópicos de investigación que no pudieron ser completamente ejecutados en este trabajo dada su extensión. Invito así a otros investigadores a contemplar la idea de abarcar lo queer y lo fantástico desde otros campos, desde otros formatos y desde otras historias. Y de crear, indagar y pensar nuevas autoetnografías que incluyan voces cada vez más diversas.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre-Prada, L. (2008). Sujeto Prêt-à-Porter. Construcción de la identidad de género en *Al diablo la maldita primavera*, de Alonso Sánchez Baute. *Cuadernos de literatura*, 13(24), 132-144. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/4398/439843024009.pdf>

Baby Gomes, A. (2020). *A thousand heroes and one: The hero's journey in George R. R. Martin's A Song of Fire and Ice*. [Monografía de grado. Repositorio Institucional de la Universidad de Portoalegre]. Universidad de Portoalegre. Recuperado de: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/217791/001122277.pdf?sequence=1>

Balderston, D. (2008). Baladas de la loca alegría: literatura queer en Colombia. *Revista Iberoamericana*, 74(225), 1059-1073. Recuperado de: https://www.academia.edu/3331526/Baladas_de_loca_alegr%C3%ADa_literatura_queer_en_Colombia

Blanco, M. (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios. Revista de Investigación Social*, 9(19), 49-74. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/628/62824428004.pdf>

Bernal Lopez, J. & Patiño, C. (2020). *Documento de diagnóstico sobre la situación de discriminación de la población LGBTI en Colombia*. Departamento Nacional de Planeación, Dirección de Desarrollo social, subdirección de género. Recuperado de: <https://colaboracion.dnp.gov.co/CDT/Desarrollo%20Social/Documentos/Diagnostico-sobre-situacion-discriminacion-de-la-Poblacion-LGBTI-en-Colombia.pdf>

Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties*. Leiden, Países Bajos : Leiden University Press. Recuperado de: <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/32887/595042.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Calderón, P. (2009). Teoría de conflictos de Johan Galtung. *Revista de paz y conflictos*, 2, 60-81. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/2050/205016389005.pdf>

Camacho, J. (2012). Estado y religión católica en Colombia. *Derecho y Realidad*, 6(12). Recuperado de: https://revistas.uptc.edu.co/index.php/derecho_realidad/article/view/5030

Campbell, J. (1949). *El héroe de las mil caras*. Fondo de cultura económica : Ciudad de México, México.

Castillo Ballén, S. (2020). *Approches de la recherche-création en performance,   de l'étude des intersensibilit s*. En Jambrina, N. (Coordinatrice), Martinez, M. & Naugrette, C. (Coeditrices). *Le doctorat et la recherche en création*. L'Harmattan : Paris, France.

Centro Nacional de Memoria Histórica —CNMH—. (2015). *Aniquilar la Diferencia. Lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas en el marco del conflicto armado colombiano*. Bogotá, CNMH - UARIV - USAID -OIM. Recuperado de: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2015/aniquilar-la-diferencia/aniquilar-la-diferencia.pdf>

Chambefort, F. (2016). *Mise en œuvre d'une démarche de recherche création dans un doctorat en SIC portant sur l'art numérique*. *Actes Eustocchia des doctorales du réseau Iris*. R cup r  de <https://ajccrem.hypotheses.org/tag/methode-heuristique>

Chang, H. (2008). *Autoethnography as a method*. Walnut Creek, CA : Left Coast Press.

Chamorro Ramos, A. (2017). *El viaje del héroe campbelliano. Continuidad y ruptura del monomito en la fantasía épica contemporánea*. [Monografía de grado. Repositorio institucional de la Universitat Pompeu Fabra]. Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de: <https://repositori.upf.edu/handle/10230/33646>

Colombia Diversa. (2021). *Más que cifras. Informe de derechos humanos de personas LGBT en Colombia 2019*. Diakonia, Reino de Suecia. Recuperado de: <https://colombiadiversa.org/c-diversa/wp-content/uploads/2021/03/Mas-que-cifras.pdf>

Colombia Diversa, Corporación Caribe Afirmativo & Santamaría Fundación. (2016). *Cuerpos excluidos, rostros de impunidad. Informe de violencia hacia personas LGBT en Colombia*. Recuperado de: <https://colombiadiversa.org/ddhh-lgbt/Informe-Violencia-LGBT-Colombia-DDHH-2015.pdf>

Corporación Caribe Afirmativo. (2019). * Nosotras resistimos! Informe sobre violencias contra personas LGBT en el marco del conflicto armado en Colombia*. Bogotá, VOCES LGBT, ICTJ, Reino de los Países Bajos. Recuperado de: <https://caribeafirmativo.lgbt/wp-content/uploads/2019/09/%C2%A1Nosotras-Resistimos-Informe-sobre-violencias-contra-personas-LGBT-en-el-marco-del-conflicto-armado-en-Colombia-web.pdf>

Comisión Interamericana de Derechos Humanos —CIDH—. (2015). *Violencia contra personas Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales e Intersex en América*. CIDH/ONUSIDA. Recuperado de: oas.org/es/cidh/informes/pdfs/violenciapersonaslgbti.pdf

Ellis, C., Adams, T. & Bochner, A. (2019). Autoetnografía: un panorama. En Bénard, S. (Ed.), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. (pp. 17-41). Aguascalientes y San Luis

Potosí, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis.
Disponible en: <https://editorial.uaa.mx/docs/autoetnografia2.pdf>

Fortin, S. (2009). Apports possibles de l'éthnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. En P. Gosselin & E. Le Coguiec (Ed.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. (pp. 97-109). Québec, Canadá : Presses de l'Université du Québec.

Garcin-Marrou, F. (2020). Cinq propositions pour une méthodologie. En Jambrina, N. (Coordinatrice), Martínez, M. & Naugrette, C. (Coeditrices). *Le doctorat et la recherche en création*. L'Harmattan : Paris, France.

Génin, C. (2020). Qu'entendre par « recherche-crédation » ? En Jambrina, N. (Coordinatrice), Martínez, M. & Naugrette, C. (Coeditrices). *Le doctorat et la recherche en création*. L'Harmattan : Paris, France.

Giraldo Pulido, D. (2010). *Subversión discursiva y sexual en La Virgen de los sicarios de Fernando Vallejo*. [Tesina de grado. Repositorio institucional de la Université de Montreal]. Université de Montreal. Recuperado de: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/4271>

Giraldo Pulido, D. (2016). *Entre líneas: literatura marica colombiana*. [Tesis de grado. Repositorio institucional de la Universidad de Pittsburgh]. Universidad de Pittsburgh. Recuperado de: <http://d-scholarship.pitt.edu/27600/>

González Alonso, A. (2017). *Estado del arte de la investigación – creación (2010-2016) en las instituciones de educación superior con programas en educación artística y artes escénicas de Bogotá, Colombia*. [Trabajo de Grado. Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio institucional de la Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado de: <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/9367>

Gosselin, P. (2009). La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies. En P. Gosselin & E. Le Coguiec (Ed.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. (pp. 21-32). Québec, Canadá : Presses de l'Université du Québec.

Holman, S. & Adams, T. (2010). Autoethnography is a Queer method. En Brown, K. & Nash, C. (2010). *Queer methods and methodologies. Intersecting queer theories and social science research*. London, UK : Routledge. Recuperado de : <https://www.taylorfrancis.com/books/oa-edit/10.4324/9781315603223/queer-methods-methodologies-kath-browne-catherine-nash?refId=f51f9d96-4d7b-4879-9768-974243fe5adf&context=ubx>

Losco-Lena, M. (2020). La recherche-création n'est pas la recherche + la création. En Jambrina, N. (Coordinatrice), Martinez, M. & Naugrette, C. (Coeditrices). *Le doctorat et la recherche en création*. L'Harmattan : Paris, France.

Le Coguiec, E. (2020). La recherche-création : analyse de son adoption dans le monde universitaire au Québec. En Jambrina, N. (Coordinatrice), Martínez, M. & Naugrette, C. (Coeditrices). *Le doctorat et la recherche en création*. L'Harmattan : Paris, France.

Martinez Thomas, M. (2018). La investigación creación en Francia : un debate abierto.... En S. Ortega Garzón (Ed.), *Memorias de creación. Investigación-Creación*. (pp. 19-28). Bogotá D.C, Colombia : Facultad de Artes-ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Moriceau, J. (2019). Explorer sa propre expérience. L'autothenographie : conter soi-même comme un autre. En Moriceau, J. & Soparnot, R. (Directeurs). *Recherche qualitative en sciences sociales. S'exposer, cheminer, réfléchir ou l'art de composer sa méthode*. Caen, France :  ditions Management & Société. En : <https://www-cairn-info.gorgone.univ-toulouse.fr/recherche-qualitative-en-sciences-sociales--9782376871484.htm>

Paquin, J. & Noury, C. (2020). Petit récit de l'émergence de la recherche-création médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique. *Communiquer, Revue de communication sociale et publique*, 103-136. Recuperado de : <https://journals-openedition-org.gorgone.univ-toulouse.fr/communiquer/5042#tocto1n1>

Palumbo, D. (2008). The monomyth in James Cameron's The Terminator: Sarah as Monomythic heroine. *The Journal of popular culture*, 41(3), 413-427. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/227997039_The_Monomyth_in_James_Cameron's_The_Terminator_Sarah_as_Monomythic_Heroine

Parra, A., Chaytor, J., Bercebal, F., De la Antonia, S. & Martínez Thomas, M. (2022). Investigar participando: el taller de artes expresivas *Faire Racines* – Cultivando Raíces de TransMigrARTS. *Revista TMA*, 1, pp. 10-29. Recuperado de: <https://www.transmigrarts.com/revista-actual/>

Rubio Rivas, L. (2012). El personaje gay en la literatura colombiana. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 14(1), 51-76. Recuperado de: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-59312012000100003

Rutter-Jensen, C. (2008). Silencio y violencia social. Discursos de VIH SIDA en la novela gay colombiana. *Revista Iberoamericana*, 74(223), 471-482. Recuperado de: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5279>

Schriller, G. (2020). Muddy fingers : la recherche à travers la pratique artistique. En N. Jambrina (Coordinatrice), M. Martinez & C. Naugrette, (Coeditrices). *Le doctorat et la recherche en création*. L'Harmattan : Paris, France.

Sierra González, A. (2008). Una aproximación a la teoría Queer. El debate sobre la libertad y la ciudadanía. *Cuadernos del Ateneo*, 26, 29-42. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3106547>

Tullis, J. (2019). Yo y los otros. La ética en la investigación autoetnográfica. En Bénard, S. (Ed.), *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. (pp. 17-41). Aguascalientes y San Luis Potosí, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes y El Colegio de San Luis. Disponible en: <https://editorial.uaa.mx/docs/autoetnografia2.pdf>

Anexo 1. NaNoWriMo



Anexo 2. Tabla esquemática primera versión de La Ciudad sin Rostro

Escena	Resumen	Máximo de páginas previsto
Preludio	Fernando desaparece en el marco de un país que se niega a materializar la paz.	3
Capítulo 1 <i>Es fácil el descenso al averno</i>	Alejandro, tumbado en medio de la depresión, busca a Fernando. En un giro del destino, su abuela muere y él se queda solo. En medio de la desesperación, busca refugio (o blasfema en contra) de una iglesia, en la que entra en contacto con la magia chamánica.	10
Capítulo 2 <i>Virgilio y Beatriz</i>	Siendo el refugiado de Beatriz y el sacerdote, Alejandro se da cuenta de la existencia de cosas que van mucho más allá de su comprensión. En medio de este escenario, descubre las razones por las cuales algunos tienen acceso a la magia católica y descubre el vínculo que tiene con su madre muerta y que puede ser la clave para volver a encontrar a su hermano con vida.	10
Capítulo 3 <i>El séptimo círculo del infierno</i>	Obsesionado por la idea de utilizar a su madre y sus recién adquiridos poderes para reencontrar a Fernando, Alejandro se embarca en un viaje místico en el que encontrará una Bogotá mucho más profunda, terrorífica y llena de misterios de la que nunca hubiera imaginado. Beatriz y el sacerdote, por su parte, tienen también sus propios caminos por recorrer, lo que hace que los tres se vean envueltos en un viaje onírico que nos permita conocer el pasado de cada uno.	10
Capítulo 4 <i>Purgatorio</i>	Descubrimos la forma en la que la madre de Alejandro es asesinada y las razones detrás de esta muerte. También descubrimos el pasado de Beatriz, y la forma en que sus hijos fueron asesinados, de una forma más o menos ambigua.	10
Capítulo 5 <i>La ciudad de las fantasmas</i>	Los tres despiertan de este viaje onírico, dispuestos a finalizar con lo que ha empezado anteriormente. Gracias a esta experiencia onírica, saben exactamente hacia dónde tienen que ir y se dan cita, casi sin quererlo, en el cauce del río Cauca, para descubrir lo que ha ocurrido con sus seres queridos y darles finalmente una sepultura.	15
Epilogo	Beatriz ha perdido sus poderes dado que le ha dado santa sepultura a su hija, inscrita a la Universidad Nacional de Colombia y decidida a seguir el sueño frustrado de su hija de ser abogada. Alejandro y el sacerdote, quienes han conservado sus poderes debido a que no han podido darles sepultura a sus seres queridos, se preparan para un viaje alrededor de todo el país, con el fin de ayudar a más fantasmas a encontrar su camino hacia el más allá.	3

Anexo 3. Correo del 9 de abril de 2022

Dossier: /Envoyés

Formulario, novela y primera parte del Mémoire 9 avr. 2022 19:25

Diego Prieto olivares <diego.prieto-olivares@etu.univ-tlse2.fr>
À: felixgomezurda@gmail.com, Marion Gautreau <marion.gautreau@univ-tlse2.fr> [1 de plus](#)

Buen día Marion, Monique y Félix.

Espero estén teniendo un excelente fin de semana. Me permito enviarles en adjunto el formulario para el cambio de tutores del mémoire, de forma que Marion y Félix puedan firmarlo. De paso, me permito también enviarles nuevamente la novela terminada y la primera parte del mémoire corregida y terminada con mi autoetnografía. Cómo le mencionaba a Monique y a Marion, la novela está tal cuál cómo la terminé de escribir, ya que no he hecho un proceso de pausa, verificación y corrección, así que es posible que hayan detalles o pequeños errores lógicos o de continuidad. En todo caso, Félix, me alegra mucho poder contar con tu apoyo cómo mi nuevo tutor artístico y espero que podamos compartir opiniones muy pronto.

Muy cordialmente,

Diego Prieto Olivares.

Anexo 4. Correo del 24 de abril de 2022

Dossier: /Envoyés

Re: Capítulo 1 24 avr. 2022 12:11

Diego Prieto olivares <diego.prieto-olivares@etu.univ-tlse2.fr>
À: Félix Gómez-Urda <felixgomezurda@gmail.com>



Hola Félix! Te agradezco muchísimo por los comentarios del primer capítulo. Los estaré mirando y leyendo, aunque escribiendo la sinopsis me doy cuenta que quizá haya que hacer varios cambios al grueso de la novel, sin abandonar nada cómo lo dijiste en nuestra reunión pero poniendo en orden ciertas cosas. Ya terminé la sinopsis y te la envío adjunta. En cuanto a la escaleta, si he hecho alguna vez una escaleta, aunque es algo que me ha costado trabajo hacer y terminar cuando la he hecho.

Un abrazo,

Diego.

April 22, 2022 12:11:48 PM CEST "Félix Gómez-Urda" <felixgomezurda@gmail.com> wrote:

Hola Diego, te paso por acá el capítulo 1 revisado con todas las notas que había tomado y unas sugerencias al final del texto.
Solo va el capítulo 1, he cortado todas las demás páginas.
Cuando reciba el texto con la sinopsis argumental, trabajaremos este primer capítulo en función de ese material que sintetiza toda la novela.
Además haremos una escaleta, un ejercicio que no sé si has hecho alguna vez, pero que creo que te va a servir mucho en este momento del proceso.

Un abrazo.

Félix

Anexo 5. Primera versión de la sinopsis argumental

Fernando es un joven bogotano de 22 años que se esfuerza por vivir con su hermano Alejandro en una ciudad donde todo es difícil. Desde la muerte de su madre, ha adquirido la capacidad de escuchar fantasmas y sentir presencias sobrenaturales. Un día, su hermano desaparece sin dejar rastro y ese mismo día los fantasmas se hacen mucho más presentes en su vida, pues ahora puede verlos deambular con claridad en cada rincón de la ciudad. Sintiendo que ambos hechos están relacionados, Fernando habla con los fantasmas en busca de su hermano, aunque ninguno de los que encuentra es capaz de ayudarlo.

El fantasma de su madre aparece luego de mucho tiempo y, sin mediar palabra, lo conduce hasta una parroquia donde conoce al padre Virgilio y a Beatriz. Ellos, al igual que Fernando, tienen la capacidad de ver fantasmas, y es gracias a ellos que descubre la existencia de la magia, a la que Fernando también tiene acceso, y la existencia de las distorsiones, lugares donde los fantasmas se han alojado para habitar un mundo que no consiguen dejar por voluntad propia. Virgilio y Beatriz actúan como sus maestros, hasta que Fernando, habiendo perdido la capacidad de confiar en los vivos, decide tomar la búsqueda de su hermano por su propia cuenta. En el camino, no obstante, descubre que su búsqueda no es sólo para encontrar a su madre y su hermano y darles el descanso eterno, sino para confesar una verdad que jamás había sido capaz de sacar de sí mismo. Incluso mientras los busca, esa verdad se retuerce dentro de sí mismo sin poder aceptarla del todo.

Virgilio y Beatriz, por su parte, deciden buscar también a Fernando, y los tres, con sus caminos separados, se encuentran con una Bogotá subterránea y paranormal que los hará confrontarse consigo mismos. Virgilio se da cuenta que necesita encontrar y dar el descanso eterno a su amigo Ovidio, y Beatriz necesita encontrar también el fantasma de Esperanza, su hija desaparecida. Con la ayuda de dioses, espíritus y seres sobrenaturales, descubren así que la ubicación de sus seres queridos está en el río Cauca y es allí donde deben ir para enfrentarse con la distorsión más difícil a la que podrían llegar a enfrentarse. Luego de una lucha, interna y externa para dar descanso a sus familiares, consiguen liberar sus almas y darles el paso hacia el más allá. Y, junto con ellas, también dejan ir sus propios poderes mágicos y su capacidad para ver a los fantasmas.

Anexo 6. Primera versión de la escaleta

Preludio: Fernando

1. Fernando se despierta escuchando la voz de su madre
2. Fernando mantiene una conversación con su hermano Alejandro antes de que este salga de casa. Fernando duda en contarle un secreto a su hermano, algo que le ha estado pesando durante mucho tiempo.
3. Fernando acompaña a su hermano hasta la puerta. Allí, ve que una sombra sigue a su hermano. Fernando opta por no revelar su secreto; aún no está listo.
4. Alejandro desaparece sin dejar rastro.

Capítulo 1: Fernando

1. Han pasado varios días de la desaparición de Alejandro. Fernando se da cuenta que puede ver a los muertos en la ciudad.
2. Fernando sale a buscar a su hermano Alejandro. Guiado por la curiosidad, busca hablar con los muertos que ve en la calle. Se da cuenta que nadie más puede verlos salvo él.
3. Algunos muertos le responden, al menos los que tienen un rostro. Ninguno es capaz de darle información de Alejandro.
4. Fernando comienza a ver el fantasma de su madre. Ella intenta comunicarse con él, pero Fernando no le responde. No se siente preparado para conversar con ella.
5. Los muertos conducen a Fernando hasta una iglesia, donde conoce al padre Virgilio. Allí, él se da cuenta de que este hombre también puede ver a los muertos.
6. El Padre Virgilio comienza a explicarle algunas cosas sobre los muertos. El espíritu de su madre aparece para confrontarlo, Fernando escapa de la iglesia y se refugia en su apartamento.

Capítulo 2: Fernando

1. Fernando se encuentra a salvo en su apartamento. Intenta alejarse de lo que ha pasado en la iglesia, de su madre y de los muertos. Los mensajes en su celular comienzan a abrumarlo. Sus amigos preocupados por él, un arriendo que se acerca a ser pagado, deudas por doquier, candidaturas de trabajo rechazadas, las noticias sobre los muertos que están apareciendo en el río Cauca, las masacres, la violencia.
2. Fernando comienza a caer de a poco en la desesperación y la depresión. Su madre aparece de nuevo para confrontarlo. Esta vez no puede escapar y mantienen una conversación incomoda. Hay algo que Fernando quiere sacar desde su interior pero no puede.
3. La madre de Fernando le confiesa que su hermano ha muerto. Fernando termina por hundirse, y a través de una magia que no sabe que posee, destierra a su madre por el momento.
4. Sumido en la depresión, Fernando se aloja en la bebida. Sale de su apartamento y piensa por un momento en suicidarse. No lo consigue. En cambio, se dirige hacia la iglesia, con el padre Virgilio.
5. Una vez allí, encuentra una puerta hacia una dimensión desconocida. Una distorsión que ha sido abierta por un fantasma. Fernando cruza el umbral y encuentra allí al padre Virgilio y a Beatriz. Termina por desmayarse.

Capítulo 3: Virgilio

1. Virgilio cuida a Fernando en la iglesia mientras este recupera la conciencia. Una vez que él despierta, Virgilio le explica sobre la magia y las distorsiones. Le explica a Fernando como obtienen las personas sus poderes y su capacidad de ver a los muertos.
2. Virgilio le presenta a Fernando a Beatriz, su pupila. Una vez que este se ha recuperado por completo, Virgilio le ofrece a Fernando la posibilidad de desarrollar sus poderes y su magia, con el fin de ayudarlo en su búsqueda de los fantasmas.

3. Fernando acepta. Empiezan entonces varios días de entrenamiento en el que Fernando se familiariza con ese nuevo mundo que ha descubierto. Virgilio y Fernando comienzan a hacerse más cercanos. Empiezan a hablar de sus vidas, y se dan cuenta de que hay emociones que comparten, cómo si compartieran un secreto que no se animan a decir.

4. Virgilio comienza a escuchar una voz que le llama desde el más allá. Sabe de quién es la voz, pero se niega a pensar que ha vuelto luego de tanto tiempo. Hablando con Beatriz, ella le confirma que también ha escuchado una voz que lo llama.

Capítulo 4: Fernando

1. Cuando Virgilio cree que Fernando está listo, salen los tres magos en busca de una distorsión.

2. En esa nueva dimensión, consiguen darle el descanso eterno al alma atrapada.

3. Una vez que están por salir de la distorsión, la voz de su madre vuelve a emboscarlo, incitándolo a que la busque. Ella le indica que tiene información sobre el paradero de su hermano. Fernando siente la presencia de Alejandro a lo lejos, llamándolo.

4. Fernando, en medio de una locura por buscar a sus seres queridos, toma el libro de hechizos de Virgilio y escapa, sin que estos puedan perseguirlo.

Capítulo 5: Beatriz

1. Beatriz y Virgilio vuelven a la iglesia para buscar a Fernando. Beatriz le confiesa al padre que ha escuchado de nuevo la voz que la llama, al exorcizar al fantasma en la distorsión. Virgilio le confiesa que también ha escuchado la voz de su fantasma personal. Ambos hablan de sus búsquedas personales, que en algún momento dejaron de lado, porque en Colombia buscar a un muerto puede ser peligroso.

2. Virgilio realiza un hechizo de localización para encontrar a Fernando, pero no es posible localizarlo. Se llega a la conclusión de que está en el submundo. El hechizo, no obstante, permanece activo en un cristal, en caso de que Fernando vuelva al plano material.

3. Virgilio y Beatriz se dirigen a una de las dimensiones alternativas de Bogotá, conocida como el séptimo círculo del infierno, ubicado en la Universidad Nacional de Colombia. Allí son recibidos por una diosa, quien los induce al sueño para encontrar lo que están buscando.

4. Beatriz es llevada de nuevo a la última vez donde vio a su hija. El lector ve la última discusión que mantuvieron, se da cuenta de que su hija Esperanza es en realidad un hombre trans y el rechazo de Beatriz hacia él. Luego, Beatriz es obligada a mirar la forma en que este murió, la tortura y la violencia. Finalmente, se entera que su hijo, cuyo nuevo nombre es Andrés, fue arrojado al río Cauca.

Capítulo 6: Fernando

1. Fernando explora sus recuerdos de la niñez, aunque no recuerda cómo llegó a ese lugar. Rememora entonces lo que fue vivir y crecer escondiendo ese secreto que no ha podido expresar del todo con palabras.

2. Luego de rememorarlo todo, aparece en el hall de un gran hotel, donde dos súcubos lo reciben y lo ayudan. El segundo círculo del infierno es un refugio para todas las almas queer, vivas o muertas, mortales o inmortales.

3. Allí, conoce a un dios (y diosa. En realidad, los dioses no tienen género), que le ayuda a contactarlo con el espacio donde se encuentra el fantasma de su madre y lo lleva allí a través de un portal.

4. Fernando confronta finalmente a su madre, y le revela el secreto de su homosexualidad. Consiguen reconciliarse aún después de muerte y esta le revela el paradero del cuerpo de su hermano, arrojado al río Cauca. Fernando le da el descanso eterno a su madre, aunque esta intenta negarse, pues sabe que Fernando perderá sus poderes si lo hace.

5. Fernando es expulsado del segundo círculo y se encuentra a sí mismo a las orillas del río donde se encuentra el cuerpo de su hermano.

Capítulo 7: Virgilio

1. Virgilio despierta del sueño inducido en uno de sus recuerdos. El último que compartió con Ovidio, antes de que llegaran los paramilitares a su pueblo. Ovidio esconde a Virgilio en un armario y lo sella con magia, revelando al lector que él también podía ver a los muertos.

2. Luego de presenciar de nuevo las muertes de sus seres queridos, Virgilio habla con todos los fantasmas que están atados a él, uno por uno. Sus hermanos, sus amigos, sus primos. El único con quien no consigue hablar es con Ovidio, ya que no ha podido encontrarlo. Los fantasmas le revelan la ubicación de Ovidio, al mostrarle la imagen de los paramilitares arrojando el cuerpo al río Cauca.

3. Virgilio despierta y encuentra que él y Beatriz han salido del submundo. Allí, Virgilio siente vibrar en su bolsillo el cristal hechizado. Fernando ha vuelto al plano material, y se da cuenta de que está en el Río Cauca, en el mismo lugar donde fueron arrojados Andrés y Ovidio. La Diosa les proporciona un camino seguro para llegar allí, a través de un portal.

Capítulo 8: Fernando

1. Fernando, Virgilio y Beatriz se reúnen a las orillas del río Cauca. El padre Virgilio abre la puerta a la gran distorsión que los aguarda.

2. Entran al mundo de los muertos que se ha construido con los cientos de fantasmas que han hecho del río su hogar. Allí, los tres luchan para liberar a sus seres queridos de aquella existencia vacía. A través del poder de la distorsión, Fernando ve cómo es la muerte de Alejandro, y se entera de que este también era homosexual, que murió junto a su novio siendo atacado y sus cuerpos fueron desaparecidos y arrojados al río.

3. Consiguen darles el descanso eterno a los tres fantasmas.

4. Una vez fuera, Virgilio, Beatriz y Fernando pueden tener un último momento con sus seres queridos antes de que estos partan hacia el más allá. Virgilio le da un último beso a su amante Ovidio, Beatriz le pide disculpas a su hijo y Fernando puede confesar finalmente su secreto a su hermano y vivir con la consciencia tranquila.

Anexo 7. Segunda versión de la sinopsis argumental

Fernando, un joven gay bogotano de 25 años, vive con su hermano mayor en Bogotá; su madre falleció hace cinco años. Una mañana, decide confesar su homosexualidad a su hermano, pero este desaparece antes de poder hacerlo. Al día siguiente, Fernando empieza a escuchar susurros venidos de ninguna parte. No puede dormir y el fantasma de su madre comienza a acecharlo en su casa. Sin entender lo que ocurre, Fernando sigue al fantasma hasta la calle. Ella lo conduce, en absoluto silencio, hasta una iglesia al sur de la ciudad, donde una gran multitud vestida de colores se encuentra de rodillas junto a la puerta. Todos están muertos; son esqueletos encapuchados, que buscan interactuar con Fernando, pidiendo ayuda. Este, presa del pánico por los muertos, pierde la consciencia.

Al despertar se encuentra dentro de la iglesia y es atendido por un párroco (El padre Virgilio), una mujer (Beatriz) y el fantasma de su madre, al que estas personas pueden ver. Ambos le explican que pueden ver a los muertos desde que el espíritu de un ser querido se quedó con ellos luego de su muerte. Fernando entiende que su hermano ha muerto y su espíritu le ha dado la capacidad de ver a los muertos. Decidido a encontrarlo para hablar con él una última vez, Fernando escapa.

Virgilio y Beatriz son contactados en la iglesia por otras dos sombras: el hijo trans de Beatriz y el antiguo amante de Virgilio. Ambos muertos revelan que ellos, así como la madre de Fernando, fueron arrojados al río Cauca tras su asesinato y custodian el alma de Alejandro, también arrojado a ese lugar. Fernando, por su parte y sin saber dónde empezar a buscar a su hermano, habla con su madre y le confiesa que es gay. Ella lo apoya desde el más allá y le pide que confíe en Virgilio y Beatriz. Fernando vuelve a la iglesia, listo para ir en busca de su hermano al río Cauca. Reunidos de nuevo, los tres se dirigen hacia el río, donde Fernando puede finalmente confesarle a su hermano su homosexualidad y el padre puede officiar un funeral para darle el descanso eterno a sus seres queridos.

Anexo 8. Segunda versión de la escaleta

Capítulo 1: Fernando

1. Fernando es despertado muy temprano por la mañana con los ruidos de su hermano en la cocina.
2. Fernando quiere confesar su homosexualidad a su hermano. Mantiene una conversación con él pero no es capaz de tocar el tema.
3. Fernando nota extraño a su hermano, con su maleta muy cargada y sin querer hablar mucho.
4. Antes de que Alejandro se vaya, Fernando lo detiene un momento. Última oportunidad de confesar su secreto. Se acobarda y la deja pasar. Ya le contará después.
5. Alejandro desaparece sin dejar rastro.

Capítulo 2: Fernando

1. Ha pasado un día desde la desaparición de Alejandro. Fernando no ha salido de la casa, espera en la ventana y mira su teléfono cada cinco minutos. No le llegan los mensajes a Alejandro.

2. Cae la noche. Fernando comienza a escuchar un susurro que lo llama. Casi podría decir que es la voz de su hermano.
3. No puede dormir esa noche. La voz se hace más insistente, más frenética.
4. Al amanecer, ve en el salón al fantasma de su madre. Este le pide que lo acompañe. Fernando se niega, presa del miedo. Ella le dice que lo llevará a ver a su hermano. Fernando intenta interrogarla, pero ella no responde a ninguna de sus preguntas. Movido por la necesidad de encontrar a Alejandro, Fernando sigue a su madre.
5. Su madre lo conduce hasta una iglesia al sur de la ciudad. Al ver la edificación, Fernando entra en trance.
6. Ve a su hermano de la mano de un hombre desconocido, hablando y paseando por la ciudad. Nunca lo había visto tan feliz. De pronto, se empiezan a escuchar gritos e insultos homofóbicos. Fernando pierde la consciencia.

Capítulo 3: Virgilio

1. Fernando se despierta en un pequeño cuarto al interior de la iglesia. Virgilio lo atiende y se da cuenta que puede ver a la mujer en la habitación que llegó con él. Virgilio le dice a Fernando que ya está acostumbrado a los fantasmas que cada individuo carga consigo. Fernando identifica a la mujer como su madre.
2. Fernando está desorientado por su madre y porque Virgilio también puede verla. El párroco le explica que lleva varios años pudiendo ver a los muertos, debido a que el espíritu de alguien muy querido se ha anexado a él luego de morir.
3. Fernando se da cuenta de que posee esas habilidades desde la desaparición de su hermano, por ende, este está muerto.
4. Desesperado y terriblemente afectado por la muerte de Alejandro, Fernando sale corriendo de la iglesia.
5. Virgilio entra en un trance sin quererlo y se encuentra con Ovidio, su antiguo amante.
6. Ambos hablan. Es la primera vez que puede contactar con él, por lo que le pregunta por qué puede contactarse hasta ahora. Este le contesta que es gracias a la madre de Fernando que ha podido encontrarlo, pues antes estaba perdido en el limbo. Le rebela que los cuerpos de ambos están en el río Cauca y que el cuerpo despedazado de Alejandro también está ahí, por lo que Ovidio custodia su alma perdida.

Capítulo 4: Fernando

1. Fernando vuelve al apartamento sin saber dónde empezar a buscar a su hermano. Su madre vuelve a aparecer y los dos tienen una discusión. Fernando termina por contarle que es gay.
2. Su madre le da todo su apoyo y le dice que estará siempre a su lado para apoyarlo, aún desde el más allá. Le pide a Fernando que confíe en Virgilio para poder reunirse con su hermano.
3. Fernando vuelve a la iglesia. Virgilio le revela dónde está su hermano y ambos optan por ir hasta el río Cauca, siendo guiados por Ovidio y la madre de Fernando.
4. Virgilio realiza un funeral junto al río Cauca, lo que permite que los fantasmas ganen corporeidad por poco tiempo antes del descanso eterno. El fantasma de Alejandro aparece y puede reunirse con su familia.
5. Virgilio puede darse un último beso con Ovidio antes de despedirse para siempre. La familia de Fernando comparte un último momento antes de despedirse y Fernando le confiesa a su hermano que es gay.
6. Una vez que los fantasmas siguen el camino al descanso eterno, Fernando y Virgilio pierden su capacidad de ver a los muertos.

Anexo 9. Primer correo del 26 de abril de 2022

Dossier: /Envoyés

Narrador

26 avr. 2022 10:48

Diego Prieto olivares <diego.prieto-olivares@etu.univ-tlse2.fr>

À: Felixgomezurda <felixgomezurda@gmail.com>

Hola Félix, espero te encuentres muy bien. Me acaba de surgir una duda y quisiera saber tu opinión con respecto al narrador.

Es posible, visto el tiempo que tenemos, cambiar el narrador de tercera a primera persona, desde el personaje de Fernando? Para mí, no le encuentro mucho inconveniente, y acercaría más al lector. El único problema que podría encontrarle es que hay momentos en los que no solamente hablaría desde Fernando, sino también desde Beatriz y desde Virgilio, porque ellos dos también tienen historias personales que necesito desarrollar. No obstante, si los tres personajes están bien diferenciados, no creo que nos suponga mucho problema este cambio de perspectiva entre los tres (sin abusar, evidentemente).

Dime qué opinas al respecto.

Mil gracias!

Un abrazo,

Diego.

Anexo 10. Segundo correo del 26 de abril de 2022

Dossier: /Réception

Re: Narrador

26 avr. 2022 11:11

Félix Gómez-Urda <felixgomezurda@gmail.com>

À: Diego Prieto olivares <diego.prieto-olivares@etu.univ-tlse2.fr>

Hola Diego.

Pues me alegro de que hayas hecho esta reflexión sobre el punto de vista del narrador. Es cierto que es un trabajo importante, pero yo creo que si tú estás dispuesto a realizarlo, yo te animo y te apoyo. Creo que te darías cuenta de muchas cosas de las que hemos venido hablando sobre la empatía y la cercanía con el personaje protagonista. También podrías buscar una fórmula para contar la historia de Beatriz y de Virgilio, por supuesto, sin que ello supusiera una renuncia a la primera persona. Habría que hacer algunas pruebas para encontrar la voz y el tono, pero no es nada imposible y creo que todo esto sería muy interesante de cara al memoire, es decir, que estarías haciendo realmente un proceso de investigación-creación del que podríamos dar cuenta, pues estos cambios o avances son parte ya de este proceso. ¿qué te parece compañero?

INVESTIGADOR MARGARITA SALAS/NEXT GENERATION
LABORATORIO LLA-CREATIS. DESPACHO E226
[UNIVERSIDAD DE TOULOUSE]
INVESTIGADOR EN INTERNET MEDIA LAB
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Anexo 11. Tercer correo del 26 de abril de 2022

Dossier: /Envoyés

Re: Narrador

26 avr. 2022 11:30

Diego Prieto olivares <diego.prieto-olivares@etu.univ-tlse2.fr>

À: Félix Gómez-Urda <felixgomezurda@gmail.com>

Hola Félix.

Estoy de acuerdo en que el proceso del cambio de narrador me permitiría darme cuenta de muchas cosas sobre la cercanía del personaje. Incluso, me ayudaría mucho a mí a acercarme a mis propios personajes, porque ya he escrito anteriormente cuentos en primera persona que me han permitido realmente darle una voz a cada personaje. E, igualmente, también me parece una experiencia muy enriquecedora de cara al mémoire. Justamente estaríamos dando cuenta realmente de un proceso de cambio, de búsqueda y de investigación para la creación de todo ese proceso. Así que me parece bastante adecuado.

Te agradezco muchísimo por el apoyo y las palabras de aliento!

Un gran abrazo.

Diego.

April 26, 2022 11:11:01 AM CEST "Félix Gómez-Urda" <felixgomezurda@gmail.com> wrote:

Hola Diego.

Pues me alegro de que hayas hecho esta reflexión sobre el punto de vista del narrador. Es cierto que es un trabajo importante, pero yo creo que si tú estás dispuesto a realizarlo, yo te animo y te apoyo. Creo que te darías cuenta de muchas cosas de las que hemos venido hablando sobre la empatía y la cercanía con el personaje protagonista. También podrías buscar una fórmula para contar la historia de Beatriz y de Virgilio, por supuesto, sin que ello supusiera una renuncia a la primera persona. Habría que hacer algunas pruebas para encontrar la voz y el tono, pero no es nada imposible y creo que todo esto sería muy interesante de cara al mémoire, es decir, que estarías haciendo realmente un proceso de investigación-creación del que podríamos dar cuenta, pues estos cambios o avances son parte ya de este proceso. ¿qué te parece compañero?

Anexo 12. Cuarto correo del 26 de abril de 2022

Dossier: /Réception

Re: Narrador

26 avr. 2022 11:42

Félix Gómez-Urda <felixgomezurda@gmail.com>

À: Diego Prieto olivares <diego.prieto-olivares@etu.univ-tlse2.fr>

Gracias a ti. Eres tú el protagonista y a quien más le debe aportar esta experiencia. Yo te acompaño humildemente, en la medida en que puedo y sé.

Una cosa, yo en algunos trabajos de investigación-creación, he utilizado literalmente los correos electrónicos que he intercambiado con mis colaboradores/investigadores. Te sugiero que pienses en hacer esto mismo con nuestros correos, pues son una parte del relato vivo del proceso, y además los tenemos, solo hay que copiar y pegar. Estos correos dan cuenta también del proceso y son un material valioso, de cara a mostrar dicho proceso.

La sinopsis está bien, como te dije. Yo creo que ahora podrías pasar a confeccionar la escaleta, al menos del primer capítulo. Te sugiero un formato por "escenas", es decir mantener como parte de un mismo capítulo los acontecimientos que ocurren en un mismo lugar/localización y numerarlos.

La escaleta será una guía, una especie de índice, del que luego podremos prescindir, como los andamios de una casa que luego una vez construida, se quitan.

Ejemplo:

1. Fernando se despierta y oye la voz de su madre
2. Diálogo de Fernando con su hermano Alejandro. (Ve la sombra)
3. Fernando, etc...

No pasa nada si salen más capítulos de los que hay en la actualidad. En mi opinión el texto ganará frescura y legibilidad con capítulos más cortos en donde el lector se pueda ubicar y pueda saber rápidamente lo que en ese capítulo ocurre.

Bueno, pues nada Diego, seguimos adelante.

INVESTIGADOR MARGARITA SALAS/NEXT GENERATION

● Pas de contact en ligne

Anexo 13. Correo del 14 de Junio de 2022

Dossier: /Réception

Re: Capítulo 2

14 juin 2022 11:58

Félix Gómez-Urda <felixgomezurda@gmail.com>

À: Diego Prieto olivares <diego.prieto-olivares@etu.univ-tlse2.fr>

 La Ciudad sin Ros...docx

Hola, Diego.

Aquí tienes mi revisión del capítulo 2.

Me dices que lo has leído antes de enviarlo y te creo. Y también creo que tienes que leerlo más despacio, pues hay repeticiones y frases en las que se aprecia precipitación...

Por otro lado, de repente vuelve a ver situaciones poco o nada justificadas, como en el momento en el que la iglesia desaparece....

Creo que el texto en general está bastante bien, has descrito la ciudad como a un personaje, lo cual se agradece; también la iglesia aparece representada con cierto detalle.

Sin embargo, creo que tienes que intentar no caer en la precipitación y en esta cosa del "deux ex machina" por la cual puede ocurrir cualquier cosa sin una preparación previa.

También me gusta la idea de que Alejandro también fuera gay, creo que Fercho debe darse cuenta de eso ya, y resignificar su propia historia, con su hermano: recuerda todo lo que le había costado confesar sus preferencias sexuales en el primer capítulo....

Bueno, compañero, revisa todas las sugerencias que te hago en el texto y adelante.

Un abrazo.

Félix

Anexo 14. Correo del 22 de junio de 2022

Dossier: /Envoyés

Capítulo 3 y Epilogo

22 juin 2022 12:48

Diego Prieto olivares <diego.prieto-olivares@etu.univ-tlse2.fr>

À: Felixgomezurda <felixgomezurda@gmail.com>

 La Ciudad sin Ros...docx

Hola Félix, espero estés muy bien.

Ya se acerca el tiempo de entrega del mémoire, y te envío toda la novela completa. Al final me salieron 27 páginas de historia, con tres capítulos y un epilogo. La historia cambió radicalmente a como la tenía planteada desde un principio, porque la premisa esencial que movía toda la historia (el hecho de que Alejandro estaba muerto) cambió completamente. Al final, Alejandro no murió, y eso hizo que me replanteara muchas cosas. Al final, estoy muy satisfecho con lo que he escrito. También he eliminado definitivamente al personaje del sacerdote y su historia. Podré desarrollarla quizá en otro momento pero no ahora. Quedo atento a los comentarios y modificaciones para dejarla lista.

Un gran abrazo,

Diego.

Anexo 15. Reunión virtual con Félix Gómez Urda del 13 de mayo de 2022

Félix: [...] Vale, pues nada, vamos a empezar entonces. Ya te dije que la sinopsis estaba bastante más limpia y más clara, ¿no? Yo, creo que todavía hay cosas que en la sinopsis, para que tú te organices, no es necesario ponerlo. Pero está ya mucho más limpio, ya digamos que lo que se ve son las acciones que hay. La evolución de la historia, por así decirlo. Aquí has hecho varios cambios, me dijiste. Vale, como lo del trance si es importante. Yo creo que para conseguir esta lógica sobrenatural de la que hablábamos, [...] para no soltarme la mano del todo y que yo me pierda, lo del trance me parece que puede tener sentido, porque si es algo que puede entrar dentro de nuestra cultura de lo sobrenatural y de lo místico. Digo de una cultura más amplia que la de personas un poco illuminati, o sea que de repente las visiones o los trances son una tradición casi, por lo menos en la iglesia católica, me imagino que en otras religiones y en otras creencias también lo serán. Y en el arte también lo es. Porque el trance es algo en el que se entra. Hay tipos de trance en lo artístico, o en la mirada que se poner sobre lo artístico, el síndrome de... ¿cómo se llama este síndrome? Cuando ves una obra de arte y experimentas un...trance, es que realmente es un trance. El síndrome de Stendhal, apúntatelo por ahí. Pero luego están las visiones de los místicos y las místicas, de Santa Teresa. O sea, yo creo que para que esto tenga una convicción, para que ellas [el lector] entren en esa lógica sobrenatural y que tú como escritor lo podamos justificar de alguna manera, que entre en esa lógica más racionalista que van a aplicar ellas, que son el público en general por así decirlo, yo creo que conviene darles pistas. Pistas que luego van a ser como señuelos, porque lo que queremos es que ellas entren en nuestra historia, entonces tú en la justificación, o en la memoria digamos artística del texto literario, que estás haciendo digamos una justificación, tú ahí si puedes habar del trance que experimenta tu personaje como visión mística, como síndrome del que está en el otro lado, de la sensibilidad, puedes hacer referencia a Santa Teresa de Jesús, a San Juan de la Cruz, a todos los místicos de la religión católica que realmente veían visiones y las contaban por escrito. No sé si has leído un poco a Santa Teresa, el libro de la vida. Santa Teresa de Jesús es un personaje muy interesante que tenía visiones y luego los artistas del renacimiento y del barroco, bueno sobre todo del barroco, perdón, han hecho esculturas con esas visiones, con el éxtasis, el éxtasis de Santa Teresa. Entonces, tu personaje Fernando, en lugar de ser, propongo, no digo que tenga que ser así, pero digamos que en lugar de correr una suerte de no sé que me pasa, yo creo que podría entrar y de alguna forma ser o sufrir, porque para él va a ser sufrir, una especie de trance extático, de éxtasis, en donde de repente al desaparecer su hermano y por qué él tiene esas características, a lo mejor él toma un té, o toma una ayahuasca, o sea una infusión quiero decir, o toma algo. Eso no es, tampoco es tan raro, tampoco es tan irreal, que de pronto alguien ingiera algo y vea cosas. Digamos que le abren la puerta de la percepción. Y entonces, una vez que tu personaje tiene abiertas las puertas de la percepción, tu personaje puede ver fantasmas, tu personaje puede ver muertos, tu personaje puede ver colores en el cielo y árboles despegando, porque eso cuando te tomas unas drogas X, drogas que no quiero decir Heroína ni cocaína sino plantas, Santa Teresa tomaba Belladona, tomaba una planta, una infusión de una planta que le producían estos éxtasis. Da lo mismo, la cuestión es que es posible ver otras cosas. Yo, como asesor, justifico tu historia desde el punto de vista de que es posible tanto en la vida real como por supuesto en el arte, en la literatura o en el cine, de que nuestros personajes o personas tengan estados realmente más allá de lo que se ve, de lo que ve el común de los mortales. Entonces yo creo que eso es importante que tú lo tengas claro. Y tienes que fundamentarte, tú, a ti mismo, en que tu personaje puede ser un personaje real. Que porque le pasan unas cosas terribles, o porque le pasan una serie de cosas incomprensibles, actúa como actúa. Tiene trances, ve a los muertos, etcétera, etcétera. Entonces también te sugiero que leas algo sobre la Santa Compañía Gallega, porque tiene que ver con estas multitudes de fantasmas que tú a veces pones por la calle, estos fantasmas o de personas muertas o de almas en pena. El

concepto de alma en pena. Que es un poco lo que le pasa a algunos de tus personajes, ¿no? A Ovidio, al hijo de...

Diego: De Beatriz, que ya no existe.

Félix: Que son almas que están vagando, almas en pena. Entonces tu historia tiene unos vínculos muy fuertes con, digamos con una literatura de orden católico, entonces en lugar de rechazarlo lo que hay que hacer es explotarlo, para justificarlo. Porque aparece un padre, aparecen capillas, aparece la iconografía católica, entonces si tú quieres bajar al detalle, y no te pido que lo hagas pero si tú quieres bajar al detalle de lo concreto... por ejemplo, haces pocas descripciones. Descripciones en el sentido de que cuando conocemos al personaje del padre Virgilio tú puedes describir como va vestido, en la capilla donde está cómo es, pero en eso no te pido que seas retórico, sino que seas, que hagas ejercicios, plantéate algunos ejercicios...[Pausa]. Entonces, la cuestión es que es mejor, creo que es interesante para la historia ahora mismo el que la justifiques bien desde un punto de vista argumental, que todo parezca que tiene un sentido, que puede tener un sentido. A ver, yo te he dicho siempre que nos hemos visto, las cuatro veces que nos hemos visto, que también me gustaría que pusieras esto en tu memoria. Que el proceso que hemos tenido ha pasado por encontrarnos cuatro veces y como se ha ido de alguna manera desarrollando la tutoría o la asesoría, que es algo que yo hago con profesionales también entonces contigo está siendo un poco distinto porque estamos como desglosando mucho una historia, desglosando quiere decir como quitar un poco la maleza para que tú tengas claro lo que estás contando y desde dónde lo puedes contar. La historia al principio era digamos, vamos a llamarle fantasmal por decirlo de alguna manera, estaba como todo muy en una nube, en una nube así como borrosa y mi pretensión ha sido, que eso se lo comentaré a Marion y a Monique, para que ellas sepan lo que yo he querido hacer, lo que yo he tratado de hacer, es apartar digamos, nubes, gases, nebulosas para que tú tengas claro lo que quieres contar. Por lo menos un embrión claro de lo que quieres contar y desde dónde lo quieres contar. Entonces a mí al principio me parecía que todo aparecía como por arte de magia, y de hecho lo hablamos, y te dije que esto a veces me parece que sale una varita mágica y ocurren las cosas, ¿no? y te dije eso tampoco está mal si lo llevas por ahí, pero tú lo llevabas por otra manera porque en el fondo de tu historia hay un deseo de denunciar la violencia en Colombia, por esa violencia la desaparición de los cuerpos como algo inadmisibles y por otra parte hablar de la imposibilidad, im entre paréntesis, imposibilidad, de ser un chico gay en Colombia. Es muy ambicioso, el planteamiento tiene como varias capas de lectura y entonces ver eso era difícil en el primer material que tú me mandaste. Porque el chico salía del armario en la página 50 o en la página 40 hacía como la primera alusión, entonces yo creo que ahora tal y como está ahora la sinopsis y por lo que te escucho a ti, está un poco más clara la historia, o sea, está menos llena de nubarrones. Eso me lo tienes que decir tú. [...]

Cuando en el teatro que yo escribo, los personajes están en un lugar donde no se sabe si están vivos o muertos, yo lo acepto como autor. No es que lo acepte es que lo promuevo como autor. Diálogos entre la vida y la muerte. Yo veo que tú tienes la posibilidad de, con este ejercicio, ampliar, ensanchar un poco ese campo de la narrativa digamos realista y figurativa en donde los muertos están muertos y los vivos están vivos. Aquí, en este material, se convive con la muerte. Igual que en Colombia se convive con la muerte. Entonces yo creo que la metáfora, que es otra cosa de la que tienes que hablar de alguna forma en tu material principal, la metáfora está presente en tres niveles en este material y eso es lo más hermoso de la construcción literaria que estás haciendo. De que por debajo del material, o entre el material o en el material, hay una triple metáfora, que es la que hemos visto antes de la ciudad de Colombia, los desaparecidos y la dificultad de ser gay. La violencia y la muerte, la gente que desaparece y queda como si no existieran. Es verdad que quedan en un territorio que parece que es como un limbo. Tú aquí lo planteas como el fondo del río Cauca. Es muy importante el fondo del río Cauca. Entonces el Río Cauca también es un elemento que tienes que describir de alguna forma. Y no pasa nada

porque empiezas un capítulo, de la escaleta esta que estás haciendo, un capítulo yo qué sé, el tres o el cuatro, hablando del río Cauca. Un par de páginas del río Cauca, pero no diciendo que está lleno de muertos sino todo lo contrario, que es un río que atraviesa no sé qué, que en sus riveras hay árboles, que los pájaros anidan, para que haya un contraste entre lo que se ve del Cauca, entre la apariencia del Cauca y lo que metafóricamente el Cauca también es. ¿Que qué es?

Diego: ¿El Cauca?

Félix: En tu historia.

Diego: La ciudad sin rostro, la tumba de los muertos.

Félix: Un cementerio. Pero seguramente el río Cauca tendrá partes hermosísimas, habrá partes donde la gente se bañe. Es como el Mediterráneo en Europa que está lleno de muertos de los migrantes que cruzan el mar.

[...]O sea, que si tú presentas a los personajes y la historia desde un lugar en el que yo voy entrando poco a poco, no de golpe, sino hay una transición, o sea lo de los susurros que te decía el otro día. Y luego dices no puede dormir y el fantasma de su madre se aparece en su casa, digamos que luego en el texto eso lo puedes dilatar un poco más, o sea, él puede oír susurros pero piensa que ha sido que estaba dormido, o a lo mejor Fernando tiene problemas de insomnio directamente, no de ahora sino de siempre, entra en estados así cómo, estos estados pre oníricos, que hablábamos un día, en donde no sabes si lo que te está pasando te está pasando o lo estás soñando, entonces en esos estados él oye susurros y no sé qué [...] Y en la escaleta no sé en qué página los has puesto, la aparición de su madre, pero entonces, antes podemos haber visto a Fernando de alguna forma en ese trance, en el trance, en ese duermevelas y de repente tú puedes plantear como un sueño, o sea, tú puedes plantearte hacer un ejercicio que es una página, y es un sueño de Fernando, pero que parece que le está pasando. Yo como lector puedo creer que eso que me estás contando le está ocurriendo a ese personaje, sin embargo él está en la cama y de repente nos damos cuenta de que no, que estaba medio soñando, y puedes prepararme con alguna una secuencia previa, alguna escena previa en la que Fernando realmente en esos estados pre oníricos o medio de éxtasis, entra en un estado sobrenatural y de repente en uno de esos, que ya ha oído susurros, que ya en el sueño que tú puedes describir ya se le aparece la madre, y luego de repente se despierta y no, ve el cuadro donde estaba, todo está como estaba y entonces nos dejas otra vez abajo al lector, pero diez páginas más adelante o veinte, o quince o las que sean, vuelve a tener un trance y entonces ya ve a la madre, la madre ya le menea de alguna manera. O sea yo necesito que me pares, esto es como todo, o sea, no me puedes llevar al huerto así porque entonces es pornografía, que vale que también es lícita, no la estoy criticando, pero no estás haciendo porno, estás aprendiendo a escribir realmente, ¿no? Es un ejercicio de escritura, entonces creo que te conviene también por el propio aprendizaje hacer este ejercicio de preparación de las cosas que realmente luego van a tener, porque la aparición de la madre, la aparición efectiva de la madre, es muy importante también. Porque la madre se va a convertir en una especie de guía de él, ¿no? bueno, se convierte de hecho. Su madre lo conduce, dices literalmente, su madre lo conduce hasta una iglesia al sur de la ciudad, y allí dices, al ver la edificación Fernando entra en trance, entonces a lo mejor el trance se produce dentro de la iglesia en lugar de fuera y se produce cuando el padre Virgilio está por ahí, entonces claro está, yo creo que podríamos intentar concatenar los hechos. O sea, que Fernando que ya sospecha que le pasa algo porque bueno, en fin, está viendo a la madre y tiene un trance y la madre lo lleva a una iglesia, la madre lo lleva a una iglesia donde hay otra persona que también tiene el mismo trance. Entonces él entra en trance cuando él ve la edificación, yo no sé, yo creo, te sugiero que dosifiquemos los trances, el momento de los trances, que igual tiene más sentido que entre en trance cuando el padre de repente le enseña algo, porque a lo mejor el padre lo que va a hacer, Virgilio lo que va a hacer es revelarle a él, a Fernando por qué entra en trance, lo que le está pasando, porque Fernando no sabe lo que le está pasando. Esto tienes que tenerlo tú

en cuenta como autor, entonces la madre lo conduce a un lugar donde le van a decir por qué entra en trance o cual es la naturaleza de esos trances. Incluso puede haber un santo o una deidad o, no sé, no sé si tú tienes ahí algún referente válido, o Cristo o la Virgen, no lo sé. Es que yo no quiero alimentar tu imaginación, yo quiero ponerla en orden no alimentarla [...]. Entonces yo te pido que pienses un poco en estos referentes que te decía antes como Santa Teresa, ¿por qué entraba en trance Santa Teresa? No lo sabe nadie realmente, dicen que tomaba esto, que tomaba lo otro, pero ella entraba en trance muchas veces mediante la escritura también, ¿no? La escritura, tiene un libro que se llama el libro de la vida que es muy interesante, que también te sugiero que eches algún vistazo o busques un poco en internet porque de pronto te das cuenta que hace 500 años, la literatura que se escribía o la literatura confesional ya era como ciencia ficción casi, ¿no? Porque Santa Teresa veía como Cristo llegaba con una luz y se apoderaba de ella y es casi sexual, bueno es de naturaleza sensual como mínimo lo que le pasaba a esta mujer, o bueno, lo que ella decía que le pasaba, entonces yo creo que en tu historia deberíamos incorporar la belleza en los trances, la belleza, o sea por oposición y por contraste a la brutalidad que cuenta por debajo la historia, porque la historia por debajo es brutal, pero en la superficie quizás tu podrías dotarla de belleza, la superficie quiere decir en un contexto donde las cosas no son bonitas ni de color de rosa, no me malinterpretes, sino que digamos que en la aparición de su madre puede haber belleza, la madre puede aparecerse bella, el padre Virgilio y la iglesia, el interior de la capilla pueden ser bellos y no hace falta poner qué bello es sino describirlo de tal forma que yo experimente la belleza cuando lo lea, y por oposición, por contraste que es lo que funciona también muchas veces en los materiales narrativos, lo que se está abriendo, porque al final Fernando es una especie de investigador si te das cuenta, Fernando empieza un camino y va a investigar donde está el hermano y acaba descubriendo otras cosas, entonces en esa investigación puede haber momento para dejar en suspenso cosas, dejar en suspenso alguna cosa para retomarla más adelante, no darlo masticado todo. En esta investigación, insisto, vamos a ver que se abre el hueco de lo feo, de lo criminal, de la muerte, de lo negro, pero no olvidemos que puede haber también y que debe haber también un contraste, es como el ying y el yang, lo bueno y lo malo, o sea que no sea plano, el primer día te dije, y tú me dijiste no, no, yo no hago mis personajes planos, lo dijiste tú y yo te digo ahora después de dos meses que han pasado ya desde que nos vimos la primera vez yo te digo no hagas la historia plana.

[...]

Félix: Y entonces, ahí sí te puedes explayar, bueno, porque además para ti está muy bien ese aprendizaje teórico. Pero a nivel práctico no conviene la cantidad, no conviene, o sea, ya hay mucha cantidad, partimos de mucha cantidad, no partimos de la nada, partimos de un montón de conversaciones que hemos tenido sobre un material que tenía 60 páginas de texto bien apretadito, o sea, no se parte de cero, partimos ya de una montaña de palabras. A mí lo que me interesa es que tú aprendas a organizar tu material, el que ya tienes, y que aprendas a generar estos estilos, estos matices que se llaman estilo, viendo, pensando en el material, pensando en con qué se relaciona ese material, pensando en que lo sobrenatural tiene relación con esto, igual que cuando tú estás haciendo un trabajo teórico citas a unos y a otros, porque te viene bien para justificar la idea que tú estás defendiendo y coges tres líneas de aquí, otras tres líneas de allá, cuando tú estás trabajando en lo artístico, a pesar de que tú seas el mejor artista del mundo tú tienes referencias también. Entonces, no digo que las vayas a poner literalmente en el material artístico porque no se trabaja así pero sí que lo tengas en cuenta, de donde parten las inferencias que puede haber, la idea del viaje del héroe, la idea de los contrastes entre lo que aparentemente se ve y lo que realmente puede haber ahí debajo, la idea de la metáfora, todas estas ideas forman parte de tu acervo como autor, que deberías también decirlas, argumentarlas cuando argumentes el trabajo desde el punto de vista teórico, de tu novela, de tu material literario. Pero se debe ver en la lectura, se debe ver en la escritura y se debe ver de una forma que no pasa nada porque recuerde a [...], o sea que si de repente Fernando entra en éxtasis y tú lo llamas éxtasis en lugar

de trance, cuando ve en la capilla la imagen de un santo de no sé qué, y eso recuerda al éxtasis de Santa Teresa, es bienvenido, porque no se trata de ser el más original del mundo, sino de organizar un universo, que en este caso tiene una parte real y una parte sobrenatural, una parte digamos lógica y otra parte sobrenatural, osea que no es un universo, son dos dobleces del universo, dos universos. En tu caso hay como una esfera real de lo lógico y una esfera surreal o de lo ilógico, pero que no quiere decir que lo ilógico y lo surreal sean peores ni nada, aunque en este caso sí, porque vamos a encontrar que en lo que no se ve hay muerte pero también va a haber belleza porque finalmente la historia libera a los personajes que están encadenados a su triste desgracia. Entonces eso digamos abre un final optimista entre comillas después de haber mostrado lugares tremendos.

[...]

Félix: No sé si había algún flashback, no recuerdo un flashback aquí, ¿no?

Diego: Ya no. Antes los había pero aquí ya no. No voy a incluir flashback, si acaso habría una visión donde él ve a su hermano entre el capítulo 2 y el 3, que es ahí cuando entra en trance, lo ve, descubre que él también es gay y pierde la consciencia.

Félix: Vale, a mí esto me interesa mucho, pero no sé si en la iglesia es el mejor lugar para hacer esta especie de Flashback o de momento extático, puede que sí, que cuando se despierte esté Virgilio con él acompañándole y le explique y se da cuenta de que puede ver a la mujer que es su madre y todo. Está bien. ¿Y esto puede ser un flashback? No, esto está bien que sea una visión que él tiene. Entonces, lo que yo pido como lector es que me narres bonito como entra en trance. Qué le pasa, que le dediques un par de ratos a pensar como son los trances de Fernando, y que no abuses, osea que entre una o dos o tres veces en trance, en momentos en los que es necesario para la historia que Fernando entre en trance. ¿Cuánto tiene ahora mismo? Tiene más de dos, ¿no?

Diego: Me parece que sólo tiene dos, ese y después...

Félix: Ya, hay más trances, aparte del de Fernando, también está el trance de Virgilio.

Diego: Sí, está el trance de Virgilio. Luego hay otro en el que él habla con su madre y ahí le confiesa que es gay.

Félix: Vale, entonces mira, yo te propongo una cosa. Yo te propongo, desarrolla la historia de Fernando, Virgilio está dentro de la historia de Fernando puesto que digamos aparece como un personaje que le abre la puerta, le abre una puerta o le explica lo que pasa, pero hasta que no termines o hasta que no avances lo suficiente con la historia de Fernando, no hagas que Virgilio y la Beatriz sean protagonistas. Y me explico...

Diego: Beatriz ya no existe.

Félix: Beatriz ya no existe, pero Virgilio sí. ¿Has totalmente eliminado a Beatriz?

Diego: Totalmente.

Félix: Vale, no me acordaba que habías eliminado a Beatriz, perdona. Vale, muchísimo mejor entonces porque, lo que te iba a decir ahora, sí, porque es el mismo pensamiento que te dije la otra vez seguramente, cuando te dije...¿yo te dije que eliminaras a Beatriz? ¿No te lo dije yo?

Diego: No, la eliminé porque quería.

Félix: Vale, me parece muy bien que lo hayas hecho. Yo no te digo que elimines a Virgilio porque Virgilio es importante para la historia. Pero sí que solamente te pongas con él, por ejemplo en la escena cinco del capítulo tres, Virgilio entra en un trance sin quererlo, porque aquí todo el mundo entra en un trance sin quererlo, y eso es lo que no puede ser, y se encuentra con Ovidio, su antiguo amante. No digo que lo quites, esto. Digo que hasta que no termines la línea narrativa completa, y no digo en la escaleta, digo en el material, de Fernando, no entres en el trance de Virgilio porque ahí abres una nueva trama. O sea, Virgilio nos viene bien, luego lo harás tranquilamente después, pero arranca y desarrolla y termina con Fernando, porque en la escena, insisto, en la escena 5, tú haces que Virgilio sea protagonista, al entrar en trance y al encontrarse con Ovidio, su antiguo amante, aparece una segunda historia que está casi al final

de la novela, casi al final del material, antes del final. Yo no te digo que la quites, pero sí que seas consciente de que ahí, después de haber estado yo como lector durante una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve, diez, once, doce, trece, catorce, quince, dieciséis escenas secuencia, que pueden ser 70-80 páginas en un libro ya desarrollado, que podría ser si lo desarrollaras mucho, con mucha descripción y mucho juego, un montón de páginas, las que sean, de repente uno de los personajes secundarios... ¿quién es el protagonista de esta historia? ¿quién ha estado en todas las escenas?

Diego: Fernando

Félix: Por lo tanto es el protagonista, eso está claro. Entonces de repente en la escena dieciséis aparece alguien que no es Fernando. Abres una vía nueva. Vale que ya ha aparecido Virgilio, vale que ya es personaje, pero de repente adquiere protagonismo, porque ahí, en la cinco y en la seis, están Virgilio y Ovidio como protagonistas y Fernando desaparece, momentáneamente. Yo te digo que dejes en Stand-By, te propongo, esa parte, que no aporta nada a la historia del... Ah, espera, espera...

Diego: Sí que aporta...

Félix: Aporta porque la madre revela cosas, ¿no? Pero la madre puede revelar ahí... A ver, vamos a leerlo. "Virgilio entra en un trance sin quererlo y se encuentra con Ovidio, su antiguo amante". Esto ocurre después de que Fernando ha salido corriendo de la iglesia, ¿vale? Y se queda Virgilio, supuestamente la madre está por ahí, el fantasma está por ahí, pero el hijo se va. Y en ese trance, Virgilio se encuentra con Ovidio. Ambos hablan, es la primera vez que puede contactarse con él. Que esto... Pro lo que le pregunta por qué puede contactarse hasta ahora, no entiendo muy bien qué quiere decir esto. Por lo que le pregunta por qué puede contactarse hasta ahora, ¿no sobraría el hasta? Por qué pueden contactar ahora

Diego: ¿Me recuerdas en qué parte?

Félix: El seis. Capítulo 3, punto seis. Vale, este, que no sabemos quién es este. Porque ambos hablan, es la primera vez que pueden contactarse, ¿quien es este?

Diego: Ovidio

Félix: Le contesta que es gracias a la madre de Fernando que ha podido encontrarlo, pues antes estaba perdido en el limbo. Entonces la madre en este momento adquiere un protagonismo de la hostia, porque es ella la llave de todo. Es ella la que ha puesto en contacto a Fernando con o le va a poner en contacto con su hermano, a Ovidio con Virgilio, entonces yo creo que esta revelación aquí, esta revelación de que es la madre la deberíamos de hacer de otra manera [...], yo creo que esto es muy importante como tu dices, revela que los cuerpos de ambos están en el río Cauca, que el cuerpo despedazado de Alejandro también está ahí, por lo que Ovidio custodia su alma perdida, Ovidio custodia el alma perdida de Alejandro...

Diego: Que también está perdida en el limbo.

Félix: Ya, aquí hay un lío, esto aquí genera lío, este bloque genera lío. Yo creo que no hace falta que se revele en este momento que los cuerpos están en el río Cauca, porque si tu revelas aquí que los cuerpos están en el Cauca, ya lo sabemos, ya está, ya está el libro terminado, porque ya Fernando va y encuentra a su hermano. Yo dejaría eso abierto, como, sigue buscando hasta el final, o sea que en todo caso la resignificación del río como cementerio, que me parece hermoso, como dijiste antes, como ciudad sin rostro, o como el lugar de los muertos, creo que tiene la suficiente identidad como para que sea el final. Como para que ese Cauca que antes nos has descrito como un lugar donde los domingueros van a bañarse, un río enorme con un caudal de no sé cuántos, incluso puedes dar hasta datos, el río Cauca pasa por no sé cuantas provincias, no sé qué, no sé cuántos, de repente se resignifica y que puedes dar incluso alguna pista más a lo largo de la historia sobre el río, sobre los accidentes, sobre, o sea que puedes hacer ahí casi un trabajo antropológico o geográfico-antropológico describiendo el Cauca y las poblaciones, que no te va a costar demasiado trabajo porque eso lo puedes encontrar en Wikipedia y darle un estilillo tuyo personal, de repente poco a poco vamos a ver que el Cauca es algo más y al

final vamos a ver que es el Cauca el lugar donde están los cuerpos y... A mí eso me parece que tiene alguna gracia como lector, que se revele que al final es el río el que contiene todo me parece que tiene algún sentido. Por qué entonces, y por qué no decirlo al principio, o mucho antes y por qué esta cosa de ir preparando al lector, dando información sobre el Cauca, porque también puedes decirme, y yo pienso en voz alta contigo, ya claro pero es que entonces va a estar muy claro, ¿no? Si vas dando información sobre el Cauca pues lo lógico es que el lector piense, como que haya un mecanismo por el cual, vas leyendo, vas pensando que va a ser el Cauca donde está, donde está la gente metida, donde están los muertos. Vale, puede ser que ocurra, puede ser que de alguna forma des una pista demasiado caudalosa. Yo lo haría así porque ahora me parece que todo está como demasiado esquemático en este momento, en los elementos fundamentales, claro, capilla, elemento trance, éxtasis, capilla, río, digamos que esos elementos son super importantes en la historia, a mí me piden descripción. Tanto los momentos de éxtasis como el interior de la capilla. ¿Qué hay al interior de esa capilla? ¿Qué fuerza hay al interior de esa capilla para que ahí pase lo que pasa? ¿Por qué le lleva la madre ahí? ¿Sólo para que se encuentre con Virgilio? O es que en esa capilla hay una energía, para algo. Porque hay un elemento católico ahí también, es una capilla católica, o a lo mejor no, no lo sé. Ahí la capilla, hay algo, hay una energía, algo pasa. Entonces esa capilla... ¿A ti no te produce curiosidad esa capilla? ¿No?

Diego: No mucho...

Félix: Pero entonces a mí me falla algo, porque entonces la capilla podría ser un cobertizo.

Diego: La capilla está justamente porque ahí está Virgilio, porque es el lugar donde predica.

Félix: Claro, pero entonces no tiene ninguna otra trascendencia, allí no pasa nada. O sea, Virgilio puede ser en lugar de cura, puede ser cualquier otro...quiero decir que si tú planteas algo, si planteas un río, planteas una capilla, planteas un éxtasis, no puede ser que la cosa sea "No, es así"...

Diego: Es que él es cura justamente porque ese poder religioso es lo que le va a permitir hacer el funeral al final para liberar sus almas.

Félix: Vale, es lo que te viene bien a ti como autor para...está bien. Pero lo que te digo es que en lugar de pasar por encima de, o sea de pasar de puntillas por los lugares yo creo que merece describir o repetir, porque había bastantes reiteraciones, reiteraciones al principio, en el material que tú me entregaste, que había cosas como que pasaban y volvían a pasar y volvían a pasar, y eso está bien si lo juegas a la repetición pero, en novela queda muy extraño, a lo mejor para teatro puede funcionar o para algún otro tipo de material. Creo que le va a dar un poco de ligereza al material que tú escribas, es que los lugares por dónde pasamos son importantes, tengan una descripción bonita, bella, no reiterativa, no recargada, no retórica, no con frases del tipo: "sin saber por qué" o "sin pretenderlo" o "por ende", no estas coletillas que no son literarias por otra parte, porque tú no te encontrarás y, te puedes leer diez mil libros, seguro que lo harás, y te encontrarás pocas veces personajes, a no ser que vayas a una literatura muy concreta, y una literatura sobre todo dramática muy concreta, no te encontrarás personajes que actúan sin ninguna motivación, que las cosas pasan porque sí, no te lo vas a encontrar Diego, esto, o sea, no, porque no funciona. Entonces solamente cuando está muy marcado el tema de "esto es magia" o una película donde, yo pienso en películas muchas veces porque lo veo más fácil, cuando de repente hay una literatura fantástica reconocida, pero es que aquí hay una mezcla, hay una combinación de denuncia social, tú quieres hacer denuncia social, en el fondo si yo tengo que analizar críticamente lo que tú como autor estás haciendo yo tendría que decir "el autor pretende hacer una crítica social sobre los desaparecidos y la imposibilidad de vivir una vida normal siendo homosexual y joven en Colombia, en Bogotá. En tres líneas yo resumo lo que tú quieres contar, pero esto no tiene nada de ciencia ficción lo que yo acabo de decir, es más real que tú y yo que estamos aquí ahora mismo. Si le aplicas técnicas de alguna lógica de la literatura fantástica o de la ciencia ficción o de lo sobrenatural sin más a estas lógicas tan, a

estas situaciones tan reales, allí hay algo que, que no funciona. Porque las cosas ocurren porque sí, a no ser que Fernando o la madre tenga su varita mágica, hace que inventes un personaje o personajes que, son magos. Virgilio era un poco mago, vale. Pero entonces, la magia y el trance, dónde está cada cosa, ¿no? ¿Dónde está la magia, dónde está el trance? Porque una cosa es la magia, la magia negra, la magia blanca, entrar en ese territorio y otra cosa es la posibilidad del éxtasis del trance. Yo para asociar la magia, la puedo ver en otro sentido, pero no como el factor con que lo hace todo cumplir. Porque con magia no entras en trance, aunque puede haber hipnosis, ¿no? Hay otro tipo de magia que es la magia hipnótica, pero entramos entonces también en terrenos pantanosos. Entonces a mí la idea de trance y de éxtasis, porque hay un cura, porque hay un cura, porque hay una iglesia, eso me funciona, me lo creo. El tema de la magia, aplicado a los fantasmas a los muertos, bueno, no sé como encajarlo.

Diego: A la final eliminé todo rastro de magia ahí en esa historia.

Félix: Por eso te digo que no sé como lo encajarías, entonces...

Diego: No, ya no le voy a meter el tema de la magia.

Félix: Vale, vale. Porque igual, explicar las decisiones que hemos ido tomando. Porque yo me siento responsable de conducirte un poco, ¿no? Hay cosas que de repente digo, bueno claro, pero es que esto, ¿por qué? Yo me pregunto el por qué. Y me pregunto TUS porqués. Porque yo ahora te conozco mejor que el primer día, y entonces creo que ya sé, como, lo que quieres hacer con este material. Y sobre todo que es un material punto de partida, que es un material para continuarlo por eso te insisto en que no corras, no corras para hacer ochenta páginas, nadie te lo pide. No creo que Marion te vaya a decir “muy bien, Diego, has hecho ochenta páginas”, no creo. Es una señora estupenda y Monique también. Pero si entregas treinta y cinco, cuarenta, veintiocho, cuarenta y siete, bien, bien estructuradas, bien armadas, bien bonitas y escritas, sin reiteración, reiteraciones en el sentido en que no son estilos, sino que por no leer lo anterior, vuelves a lo mejor a reproducir, más o menos de la misma forma, que se ve que hay puntos clave que tú estás transitando. Punto clave que es el trance, punto clave que es, primer Fernando, primer Fernando porque es el protagonista y es el que tiene estas alteraciones del sueño, vamos a ponerlo, para que sea super fácil entrar en ello, o sea es un tipo que duerme mal, y luego desaparece su hermano, y duerme peor, y luego en sueños ve cosas, y se despierta y no sabe si está en el sueño o en la realidad, y vuelve a dormir mal y en una de esas aparece la madre o aparecen los susurros y luego aparece la madre, y me vas preparando durante todo el primer capítulo, para contarme quien es Fernando, lo que le pasa, lo que le pasa fenomenológicamente a él, o sea lo que él experimenta en su cuerpo y me das alguna pista, si quieres, porque podrías dar alguna pista, de que es gay, no diciéndome, o sea el narrador no tiene por qué decir que Fernando es gay y lo pasaba mal, no...

Diego: Aún así eso tenía pensado dejarlo claro desde el primer párrafo para que sepa el lector a qué enfrenta y de qué va la historia, porque justamente me gustaba ese tema circular de: comienza con esta disyuntiva de necesita contar un secreto y la historia termina contando ese secreto.

Félix: Vale, fenomenal, o sea pero necesitas que nos ayudes a entender la historia y que la historia por lugares concretos a los que yo me pueda agarrar y que luego me saques de ese lugar y me lleves a otro super desconocido, me interesa. Pero que me lleves directamente a lo desconocido, que no entiendo, me puede separar, no digo que me separe pero me puede alejar [...].

Félix: Entonces yo creo que tú en este momento de tu carrera, yo lo que te sugiero es que le pongas aire entonces a la página. Y ligereza. Y que te sientas cómodo en la ligereza, si es posible, y que lo disfrutes, por supuesto, porque es que de eso se trata, compañero. O sea, no de sufrir y de hacer cien páginas, no. Se trata de aprender y disfrutar. Y sobre todo de tener un cierto control, ahora, en este momento, sobre lo que escribes. Entonces, insisto, define bien a Fernando, presenta bien a Fernando, léete varias veces.

[...]Entonces la historia, yo lo que te digo es intenta desarrollar la historia de Fernando hasta el final. Deja para después, porque el “entra en un trance y se encuentra con Ovidio, su antiguo amante y ambos hablan”, ya tú lo has separado aquí, se encuentra con Ovidio y hablan. Y entonces aquí lo que entendemos en este punto es que es la madre la que hace posible los contactos. La madre como una especie de Dios, o de fuerza divina que...la madre es super importante también, claro. Entonces la madre, el personaje de la madre adquiere una característica en este punto, en este punto concreto, que revela, tú revelas aquí que es gracias a la madre que Fernando ha podido encontrarlo, que es gracias a la madre que ha podido encontrarse con Ovidio, es gracias a la madre, la madre como gran paridora de todo este, de esta combinación, de este combinado sobrenatural que acaece. ¿No te parece que la madre debería tener también algo más de protagonismo entonces?

Diego: Sí, llegado a este punto sí.

Félix: No, llegado a este punto no. A ver, ¿qué quiere decir eso?

Diego: No, llegado a este punto de la historia, no. Me refiero a este punto en el que hemos descubierto que la madre sí tiene mucho protagonismo. Sí debería tenerlo más bien.

Félix: Lo que a mí me estás contando, a mí como lector, es que hay una madre que aparece desde el principio de alguna forma, que está presente todo el rato, desde los primeros sueños del personaje, la madre está ahí como, oye, es por aquí, susurrando, él piensa que hay unos sueños, qué me pasa y no sé qué, luego el hermano desaparece, luego la madre aparece realmente, o sea la madre está todo el rato. O sea, la madre es tan protagonista como Fernando, O MÁS, ahora que lo estoy pensando en voz alta. Que no lo había visto hasta ahora que lo estamos ahora. Entonces si la madre coge tanto protagonismo, tiene tanto protagonismo, merece más cariño, más tiempo y más dedicación del que se le da. Porque la madre también aparece y desaparece como por arte de magia. ¿Quién es esa madre, Diego? ¿Quién es esa madre?

Diego: Sí, nunca profundizo en ella.

Félix: La madre eres tú, Diego. La madre es la autora de esta historia. No te das cuenta de que hay ahí, o sea no me río, no me lo tomo a broma. Lo digo con cierta seriedad, la madre y tú sois la misma persona. O sea, no tú, el narrador de esta historia. El narrador y la madre son la misma persona, esta historia la podría narrar la madre. La madre está desde el principio, la madre es la que lo sabe todo, la madre es la narradora omnipresente, omnipotente, omnisciente, que está en las cabezas de todos, que es capaz de llevarlos a todos a los trances. O sea, acabamos de descubrir la piedra filosofal. La madre es la que cuenta la historia, tío. No quiero que cambies el tipo de narración si no quieres cambiarlo, pero es la madre realmente la que está detrás de todo y tienes que ser consciente de eso, porque no todo pasa porque sí. ¿Lo ves?

Diego: Sí, ya lo veo.

Félix: ¿Y que opinas?

Diego: Me gusta esa idea que antes no había visto. Porque nunca, siempre la había tratado como un personaje más, muy secundario y muy poco importante.

Félix: O sea, la madre tiene el rango de virgen, o de deidad. La madre es un personaje super proteico, en el sentido en el que alimenta y nutre a todos los demás. Y en ese sentido, la historia cobra también un talante feminista, o de una reivindicación feminista al mismo tiempo que LGTBIQ, ¿entiendes lo que digo? Y creo que eso es hermoso también para que tú le des, en la justificación del material artístico, para que tú lo cuentes también, que el proceso de investigación se revela, que tú lo has hecho inconscientemente pero habría que ver ahora, y esto quizá sea psicologizar demasiado, pero habría que ver lo que el autor opina del personaje de la madre, no del personaje de la madre sino de la madre como, de la figura de la madre, y también de la tuya y de las madres en general. Ahí hay algo inconsciente seguramente que has trasladado aquí sin, bueno, y está muy bien. Pero en el fondo es la madre la que, claro, lo acabamos de ver, la madre lo ha encontrado, la madre es la que puede contactar, la madre es la que aparece, la madre está hasta el final y tienes que terminar con la madre. O sea, la madre tiene que estar

hasta el final. Por eso te digo que, los materiales revelan muchas cosas que no sabemos. Dice un autor que conozco y me gusta, que a veces los textos revelan cosas que el autor no sabe. Y en este sentido aquí está pasando algo parecido. ¿Y sabes por qué? Porque has volcado tanta adrenalina, seguramente, al escribir, cuando has podido, cuando las horas que has tenido, sin reflexionarlo demasiado, y ahora que lo estamos intelectualizando un poco, ves cosas, o vemos cosas que en el momento del fragor, de la batalla con las teclas no veías. Has creado una gran, una especie de virgen todopoderosa, una especie de diosa, si quieres. De ahí también la influencia de lo católico, de la iglesia, y de lo sobrenatural, del éxtasis, y yo creo que ahí tienes un material muy interesante para trabajarlo, desde lo ligero insisto, desde la, no lo superficial, no es de ir rápido, que no es ir rápido ni superficial, es que sea ligero, que lo descargues de retórica, de paja, de lo que no aporta. Que descargues, y por eso te digo, si no salen ochenta y salen cuarenta, bienvenidas las cuarenta. Porque si tú quieres hacer después una novela con esto, más adelante, lo harás. Una novela de ciento cincuenta páginas, o de ciento treinta, lo harás, porque parece que va habiendo un material interesante. Entonces en el master te van a poner la máxima nota sin que hagas esto, no es necesario que lo hagas. Y sí lo haces, y lo haces mal, entonces no te van a poner la máxima nota. Es que es así, es mejor que entiendas y que comprendas lo que estás haciendo, y yo comprendo y entiendo el proceso también así, porque para mí también es un aprendizaje esto, tienes que entenderlo. Que yo no parto de lo que yo sé, parto de lo que tú me estás contando yo intento ver, de lo que yo sé, qué se puede aplicar a lo que tú me estás contando o que se puede pensar de lo que tú me estás contando porque estamos pensando. Si tú te das cuenta lo que hacemos es pensar. Entonces en la investigación-creación, qué queremos hacer o qué hacemos, en el sentido de hacer y pensamos sobre lo que hacemos. Y ahí se resume un poco lo que...o sea es muy sencillo y muy resumido, pero es esto, aprendemos a pensar sobre lo que hacemos. [...] Por eso la investigación creación está en pañales también todavía, porque hay que dedicarle tiempo y cuidado y cariño y luego combinar esta cosa de lo creativo que nos gusta con lo otro que igual es más complicado y más arduo, ¿no? La justificación exhaustiva, la cita analítica y todo esto. Entonces bueno, si ya tienes lo otro más o menos lo otro bien armado, disfruta con esto el mes que te queda, ¿cuándo vas a leer?

Diego: Todavía no sé pero me encantaría hacerlo a mediados de junio.

Félix: Hay un mes o menos.

Diego: Tengo otra pregunta, pero esta no es ni de la historia ni de nada, es más una pregunta metodológica. Porque todo el mundo habla de una lectura al final, no sé como se manejen las sustentaciones de tesis de una investigación-creación. Porque no es una soutenance típica, me imagino.

Félix: Ya, yo no lo sé exactamente pero yo creo que te van a...va a ser una defensa. Una defensa digamos de unos minutos del trabajo que has hecho y luego una lectura, se me ocurre que sea así, nunca he estado yo tampoco, pero luego igual que lees un par de párrafos del material. Si va a ser un acto con poca gente, me imagino.

Diego: Sí, yo creo que va a ser con los jurados y los tutores.

Félix: O sea, tu tranquilo con todo el material. Fíjate, a mí me parece más importante y más bonito que hagas una memoria artística con todo lo que hemos hablado en donde se vea que comprendes lo que tú has hecho o lo que tú estás haciendo, y luego unas cuantas páginas de muestra, que te lées a hacer páginas y páginas y páginas e intentar acabar la historia. Yo como jurado valoraría más, o mejor, no más, mejor y más agradable para mí. Y si luego hay veinticinco, treinta páginas bien escritas, te doy un abrazo seguro, vamos. Yo iría por ahí. Porque luego, cuando hagas el doctorado, cuanto de pongas con el doctorado vas a cambiar el tercio. Vas a ir a otro lugar, ya sabes más o menos que vas a hacer una tesis Transmigrarts, creo, y va a ser un poco distinta la materialidad de lo que trabajes, ¿no? Entonces si ahora haces un buen trabajo de master, literario quiero decir, te quedas con las ganas, vas a seguir haciendo tu

trabajo como doctor, al margen de la tesis doctoral. Pero esta propuesta literaria la puedes continuar si te deja un buen sabor de boca. Porque sabes que cuando a veces llegas al final con la lengua afuera, como se dice aquí, y te dan ganas de tirarlo y no quieres volver a saber nada el tema. Y yo insisto en que como artista debe ser lo contrario. Debes tener ganas de retomarlos, de reescribirlos, de releerlos, por eso, más que llevas tres años con esto ya, no, llevas dos años, no llevas tanto tiempo, y está bien. Es un cuento que puedes contar, más adelante, y a lo mejor de aquí sacas una obra de teatro, o sacas otra cosa. La tesis será otra cosa, que te pongas con ella en septiembre a lo mejor, o en octubre, a buscar temáticas, y esto puede ser tu elemento que te ayude a escribir, aprendiendo a escribir, que es lo que hacemos todos toda la vida. Aprender. Aunque le den el nobel, aprender. Tratando de aprender, y yo creo que ese es el principio, ¿no? Lo que te he dicho siempre, tómallo como un punto de partida. Ya me tengo que ir.

Diego: Dale. Dale. Otra pregunta más. ¿Cuándo te envío algo del material, del texto, para que lo leas?

Félix: Cuando tú lo hayas leído y digas, esto se lo puedo mandar a Félix. No hace falta que me mandes lo primero, por orden, o sea, yo lo que quiero ver es que ya, cuando te pongas a escribir, sepas hacia dónde te diriges, clarísimamente, más claramente, y que en ese ejercicio de estilo que tú hagas, tú estés contento escribiéndolo. Se te note. Eso se nota, Diego Prieto Olivares, se nota tu felicidad cuando escribes, o si vas como, eso se nota. Entonces, ¿cuándo me lo mandas? Si lo tienes mañana, mañana, si tienes dos páginas que molen. Que no digo que lo otro no esté bien, pero que ahora hemos hecho un trabajo para que ahora estemos más a gusto.

Diego: Dale, me parece. Listo.

Félix: Pues nada, compañero. Que seguimos hablando, listo.

Diego: Vale, estamos hablando, vale. Chao.