

EL OTRO NOMBRE: UNA PROPUESTA NARRATIVA

LAURA DANIELA RODRÍGUEZ

Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de
Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Estudios Literarios

Bogotá D.C

2018

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD
Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S.J.

DECANO ACADÉMICO
Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
Juan Felipe Robledo Cadavid

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS
Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO
Santiago Cepeda Rebollo

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

«La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará por que no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y por que las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia».

Agradecimientos

A Santiago Cepeda por la agudeza y la pertinencia de sus comentarios. Por tener la sensibilidad suficiente para saber guiarme hacia lo que yo buscaba, pero sobre todo por demostrarme que el pensamiento crítico y la creación literaria no son dos cosas sino una sola.

A Miguel Mendoza Luna, la primera persona que conocí en la academia que le apostó al asesinato en serie como un tema de investigación literaria. Como profesor y escritor ha abierto puertas hacia lo desconocido en la literatura colombiana.

A Liliana Ramírez, que me enseñó que la literatura puede ser una mano que ayuda a levantar los escombros después del desastre. Gracias a sus clases no perdí la confianza en que vivir con otros debe ser posible, incluso cuando me vi metida en lo más profundo de los horrores humanos.

A German Rodríguez, alma hermana, por su amplio conocimiento forense y por sus perspectivas cotidianas sobre las pequeñas y las grandes dificultades de la vida. A Melisa Duarte, compañera de siempre, por compartir conmigo su mirada desde adentro de la medicina y por no ser indiferente a los problemas éticos de su disciplina.

A Alejandro, que entendió de Burroughs y de Rimbaud que la búsqueda de la vida empieza con un descenso al infierno. A María Paula, que me enseñó la perversidad de los niños y lo que hay de macabro y cruel en la infancia. A Álvaro, que me mostró que reírse de lo inapropiado puede ser una forma de la inteligencia.

A mi mamá por permitir que sus memorias hicieran parte de esta novela. A mi papá por el regalo de la música.

A Juan Fernando Vargas, que sin saberlo me mostró el camino hacia esta historia.

Índice

<i>El otro nombre</i> Edición encuadernada	
Marco teórico.....	6
1. El lenguaje de lo monstruoso.....	10
2. Disputas del concepto.....	11
3. Reclamar el concepto.....	14
4. El género policial.....	16
4.1 Autorreflexividad y autoficción.....	16
4.2 La investigación.....	18
5. Escribir literatura policial en Colombia.....	19
6. Una propuesta narrativa.....	22
Bitácora de escritura.....	23
Socialización y autocrítica.....	34
1. Coincidencias entre los lectores.....	36
1.1 El placer de la lectura.....	36
1.2 Los temas.....	38
1.3 La pertinencia de los temas en la vida de los lectores.....	39
1.4 Expectativas del género policial.....	42
1.5 Incomodidad con el final abierto.....	43
1.6 La relación entre la Historia 1 y la Historia 2.....	45
1.7 La extensión del texto.....	47
2. Lecturas y apropiaciones.....	48
2.1 La curiosidad morbosa.....	48
2.2 La insinuación de un romance homosexual.....	49
3. Conclusiones.....	50
Anexos.....	52
Bibliografía.....	73

Marco teórico

Me gustaría empezar por contar el momento en el que me di cuenta de que sentía una fascinación profunda por el tema del asesinato en serie. Me gustaría decir que una tarde encontré por casualidad un reportaje sobre Charles Manson en una revista que alguien había abandonado sobre la mesa de una cafetería, que leí el reportaje de una sentada y que ese fue el principio de mi interés. Me gustaría saber cuál fue la primera película de *slashers* que vi, o recordar lo que pensé la primera vez que escuché el nombre de Ted Bundy. Lo cierto es que no recuerdo nada de eso, y no hubo un momento específico en el que yo decidiera que iba a pasar tardes enteras viendo horas de metrajes de entrevistas grabadas en la sala de visitas de una cárcel. El tema del asesinato en serie no irrumpió en mi vida como si se tratara de una epifanía. Me parece que siempre estuvo ahí, como uno más de los referentes culturales que pueblan esa sobreabundancia de estímulos que es el mundo globalizado. Nunca viví una experiencia cercana a un crimen de esa naturaleza, y quizás por esa misma distancia mi interés en el tema ha sido posible. Desde que tengo memoria los asesinos en serie han estado en las noticias, en la prensa, en las carteleras de cine y en las carátulas de los libros. Ya no recuerdo la primera vez que vi el rostro de Hannibal Lecter o que escuché hablar de Luis Alfredo Garavito. Siempre fueron una parte más del mundo del espectáculo, nombres familiares como las demás celebridades.

Lo más parecido a una revelación con respecto a este asunto me ocurrió cuando empecé a preguntarme por qué los asesinos en serie eran tan populares. Esto sucedió poco a poco, a lo largo de varias etapas de mi vida. Entre más me adentraba en el tema más extraña me parecía la posición cultural que ocupaban. Los asesinos en serie eran capaces de provocar repulsión y atracción en el público al mismo tiempo, y parecía que las historias sobre ellos eran indispensables para la industria cultural contemporánea. ¿De dónde venía ese apetito de representaciones del asesino en serie? ¿A qué necesidades sociales respondía?

Walter Benjamin nota en *Critique of Violence* que muchas veces la figura del «gran criminal» ha suscitado la admiración secreta del público (1979, p. 136). Para él, esa admiración no puede provenir de que la gente comparta los deseos o los intereses del criminal. Se trata, más bien, de una admiración de lo que significa la violencia que el criminal

utiliza para conseguirlos. El principio que fundamenta a la ley es la capacidad de ejercer la violencia. Por eso la existencia de una violencia por fuera de la ley pone en riesgo las bases de la legalidad. La violencia del «gran criminal», advierte Benjamin, confronta a la ley con la amenaza de erigir una nueva ley (1979, p. 138). Derrida desarrolla también esta idea y afirma que la admiración por el «gran criminal» se dirige a un individuo que se ha apropiado del papel de ser quien hace o quien predica una nueva ley, es decir del papel de un profeta (Schmid, 2005, p. 1).

En muchas ocasiones se representa al asesino en serie como un semidios o un elegido al que le fue otorgado un poder superior. El mayor exponente de esa línea narrativa en la literatura es sin duda Hannibal Lecter. En el cine hay otros ejemplos, como el asesino anónimo de *Seven* (1995), la película de David Fincher. Pero además hay que decir que algunos asesinos reales, como Charles Manson y Richard Ramírez, han aprovechado también la imagen del profeta incomprendido a lo largo de sus vidas para construirse una reputación en los medios.

Las narrativas del asesino en serie ocurren en muchas plataformas de representación distintas. Es una narrativa multimedia en la medida en que la imagen de un mismo asesino se puede construir de manera simultánea en la prensa escrita, en la televisión y en las historias de ficción que tomen sus crímenes como argumento. Entre más consumía estas narrativas, más coincidencias encontraba yo entre las maneras en las que se narraban las distintas historias reales y ficcionales, alejadas entre sí por sus circunstancias geográficas e históricas. Me di cuenta de que casi en la totalidad de esas historias, incluso en las que representaban al asesino en serie como un profeta, la narración solía apelar a un mismo recurso para nombrar a ese personaje: el lenguaje de la monstruosidad. Desde *El vampiro de Düsseldorf* hasta *El monstruo de los Andes*, parecía que la tendencia a demonizar al asesino en serie no conocía fronteras de idioma ni de época.

La prensa escrita ha cultivado la práctica de ponerles apodos a los asesinos en serie desde hace al menos un siglo. Hay un consenso tácito en el mundo de la criminología que admite que a finales del siglo XIX empieza a ocurrir el fenómeno del asesinato en serie tal como lo conocemos hoy. Para dar una primera definición general, podemos decir que un asesino en serie es «any offender, male or female, regardless of motive, who kills over time, normally

with some type of pattern to their killing, in terms of motive, victim selection, and/or type of weapon used» (Schmid, 2005, p. 78). De seguro los aficionados al tema se preguntarán dónde queda la definición del FBI, que establece que un asesino en serie es quien mata al menos a tres personas en un intervalo regular de tiempo y por una razón distinta de los celos, el dinero, las diferencias políticas e ideológicas y las disputas familiares (Schmid, 2005, p. 77). A ellos les contesto que más adelante discutiremos con mayor detalle los usos que el FBI le ha dado al concepto. Por ahora quiero resaltar que, al menos ochenta años antes de que el Bureau acuñara el término «*serial killer*», la práctica de apodar a los asesinos en serie ya era popular en la prensa. El primer caso que viene a la mente es por supuesto el de *Jack the Ripper*, que cuenta con la particularidad de que el mismo asesino (o un impostor, nunca lo sabremos) escogió su propio apodo en las cartas burlonas que enviaba a Scotland Yard. Apenas unas décadas después, sin embargo, la prensa de Louisiana difundiría el miedo entre los habitantes al reportar que un ser al que habían bautizado *The Axeman of New Orleans* tenía la costumbre de salir en medio de la noche, forzar las puertas traseras de las casas y matar con un hacha a las personas que dormían en las habitaciones.

Schmid señala que recurrir al lenguaje de la monstruosidad para nombrar al asesino en serie puede ser un intento de darle algún sentido a un comportamiento que a primera vista es incomprensible (2005, p. 7). No existe un lenguaje para decir los actos que comete un asesino en serie. Un silencio atraviesa siempre el relato de sus crímenes, porque el dolor y el horror son tan profundos que son irrepresentables. El vacío de esa incomprensión, nos dice Schmid, se intenta llenar con el lenguaje de lo monstruoso, que en muchas ocasiones apela a las criaturas de la tradición de la literatura gótica: vampiros, demonios, hombres lobo. La apelación a ese lenguaje ofrece una posibilidad de decir lo indecible, y presenta por lo tanto uno de los pocos mecanismos que existen para narrar al asesino en serie.

La estrategia de nombrar al asesino como un monstruo, sin embargo, cumple otra función social de igual importancia. A mi parecer, y también al parecer de David Schmid, esa tendencia constituye el síntoma de una negación: las sociedades rechazan la posibilidad de que los asesinos en serie sean, de hecho, seres humanos comunes y corrientes. La razón de esto es que admitir que los asesinos en serie son seres humanos como nosotros es admitir que la maldad extrema nació en casa. Nadie está dispuesto a aceptar que la comunidad a la que

pertenece puede producir sujetos capaces de las peores formas de violencia. Por eso la tendencia general de los grupos humanos ha sido siempre culpar al extranjero por los males que suceden en la patria, sin importar si se trata de una serie de asesinatos o de una epidemia de gripe aviar.

Nombrar a un hombre como un monstruo es una manera de rechazar las acciones de ese hombre, pero sobre todo es una manera de exiliar a ese hombre de la comunidad humana a la que uno pertenece. Cabe recordar que una de las funciones más importantes que cumplen los monstruos es aquella de definir lo humano por oposición. La identidad de una comunidad existe en tanto hay algo que está por fuera de ella. Definir es limitar, y los monstruos sirven como un indicador de los límites donde empieza y acaba una sociedad.

El acto de nombrar a los asesinos en serie como monstruos fantásticos se naturalizó hace ya un buen tiempo. A fuerza de repetirse, y con el respaldo del estatus de veracidad y neutralidad que ostenta la prensa, la estrategia de representar a los asesinos en serie como monstruos se empezó a percibir como un recurso «realista» (Schmid, 2005, p. 163). Muchos periodistas y narradores parecen insistir en que no se trata de un recurso metafórico: los asesinos en serie *son*, en efecto, monstruos. Esta idea ha permeado quizás todos los espacios donde se discute el asesinato en serie, desde el cine hasta el habla cotidiana.

En el camino de esta investigación me topé con dos libros fundamentales que me ayudaron a consolidar mis preguntas y mis posiciones con respecto a este problema. El primero fue *Natural Born Celebrities*, de David Schmid, al cual ya he hecho varias referencias. El segundo fue *La novela policíaca en Colombia*, de Hubert Pöppel (2001). El entretendido de mis lecturas de ambos textos me llevó a preguntarme por la manera en la que se había narrado hasta hoy el asesinato en serie en Colombia. En las narrativas locales encontré que con frecuencia se recurría también al lenguaje de la monstruosidad. En mi estudio de los documentales, libros y artículos sobre los asesinos colombianos vi que las formas más comunes de representar a los asesinos en serie tenían unas consecuencias específicas en la manera como el público tomaba posición ante el acontecimiento real del crimen. Las narrativas dominantes del asesinato en serie contribuían en la configuración de una actitud del público ante el crimen, pues limitaban la capacidad de un lector o un espectador cualquiera de involucrarse en el problema que se le presentaba. Al ciudadano de

a pie le parece que no tiene ninguna relación personal con los crímenes de Manuel Octavio Bermúdez o de Fredy Valencia. Quise estudiar de qué manera las narrativas del asesinato en serie producían este distanciamiento. Aquí presento algunas hipótesis.

1. El lenguaje de lo monstruoso

Las narrativas más populares del asesino en serie suelen presentarlo como un individuo (no un sujeto) cuya violencia no tiene un carácter social sino excepcional, es decir anti-social. Quizás en ellas se esboza una visión similar a la que tenía el relato policial clásico: el criminal es una excepción al orden social y no uno de sus elementos. Otro de los recursos narrativos más frecuentes, que guarda una estrecha relación con la utilización del lenguaje de la monstruosidad, es afirmar o insinuar que el asesino en serie es una encarnación de la maldad pura, la maldad metafísica. Ante una criatura de esta naturaleza sobrehumana parece imposible hacer cualquier cosa. En ese caso las únicas respuestas posibles de la sociedad son perseguir, capturar y ejecutar. No sobra recordar aquí que muchas de las historias reales y ficcionales del asesino en serie terminan con la muerte de este personaje. Quizás se percibe, en la vida y en la ficción, que la única forma de combatir una maldad esencial es aniquilarla.

Estas maneras de abordar el tema del asesinato en serie, sin embargo, excluyen la posibilidad de hablar de algunos temas fundamentales. Por ejemplo: ¿es posible evitar que alguien se convierta en asesino en serie? Y cuando ya es muy tarde y el sujeto ha cometido sus crímenes, ¿es posible que ese sujeto vuelva a ser parte de la sociedad? Esta última parece una discusión obligatoria en un país como Colombia, donde el sistema judicial está diseñado para no aplicar la pena de muerte ni la cadena perpetua. El expresidente Álvaro Uribe dijo alguna vez que la razón de esto era que Colombia creía en la resocialización, pero la respuesta del propio expresidente ante la posibilidad de la reinserción de los exguerrilleros de las FARC a la vida civil parece decir lo contrario.

¿Por qué pensamos que la cárcel perpetua o la muerte son las únicas respuestas al problema del asesinato en serie? Según David Schmid, el FBI juega un rol central en la construcción de esta idea, y no solo en Estados Unidos. Veamos de qué manera esto ocurre.

2. Disputas del concepto

El FBI ocupa el lugar de la máxima autoridad en el tema del asesinato en serie. Digo sin temor a equivocarme que no hay un texto de criminología que trate el tema y no cite al menos una vez al Bureau o a uno de sus miembros. A primera vista parece apenas natural que el FBI sea el dueño indiscutible del concepto. A fin de cuentas, fueron los investigadores de la Behavioral Science Unit quienes acuñaron el término a principios de los años ochenta. Como ya lo he señalado antes, el comportamiento criminal que se caracteriza por asesinar a varias personas en intervalos regulares de tiempo y con métodos similares existe al menos desde 1888. La función que desempeñó el FBI fue meramente narrativa, es decir, se ocuparon de definir a un tipo específico de criminal, de perfilar sus rasgos y de darle un nombre. Pero la labor narrativa del Bureau no terminó con la creación del personaje. La institución se preocupó también por diseñar mecanismos prácticos para combatir al criminal que ella misma había inventado. Si habían creado a un supervillano, ahora hacía falta crear a un superhéroe.

La mirada del Bureau sobre el asesinato en serie rara vez ha sido analítica. En la gran mayoría de los casos sus perspectivas son científicas, pues la prioridad de sus investigaciones no es alcanzar una comprensión integral del problema sino encontrar los métodos más eficientes para capturar al asesino. Creo que la institución tiene una intención sincera de librar a Estados Unidos de la pérdida y del dolor que los asesinos en serie dejan a su paso. Pero, más allá de esto, al Bureau le ha interesado siempre mantener y acrecentar su imagen de presteza y eficiencia en la administración de justicia.

En la primera mitad del siglo XX, la dirección de J. Edgar Hoover había conseguido que el FBI se posicionara en la opinión pública como la institución que defendía los valores sobre los cuales se alzaba la civilización estadounidense. Tras la muerte de Hoover en mayo de 1972, el FBI tenía la responsabilidad de mantener su imagen heroica ante el público, además de un interés en expandir su influencia y su capacidad de acción en el país. El «descubrimiento» del asesino en serie le presentó al Bureau una oportunidad idónea para lograr esos objetivos.

Podemos ejemplificar aquí algunos de los rasgos que el FBI enfatizó en su definición del asesino en serie para poner al personaje en función de sus propios intereses. En primer lugar, el Bureau caracterizó al asesino en serie como un nómada. En Estados Unidos el asesinato no es un crimen federal. Sin embargo la existencia de un criminal que por definición traspasaba las fronteras de los estados parecía reclamar la acción de una agencia federal, pues la policía local no bastaba para hacerse cargo. El FBI se aprovechó de esta narrativa para ampliar su jurisdicción y sus capacidades de operación en el país, además de utilizar el argumento del nomadismo del asesino en serie para salir victorioso en más de una audiencia de presupuesto. Y aunque es cierto que muchos asesinos en serie nunca dejan de viajar, también es cierto que una gran cantidad de ellos se limita a matar a pocas cuadras a la redonda de su propia casa. El FBI agrandó o minimizó la importancia de ciertas características del personaje según sus propias intenciones.

Otro de los rasgos que el FBI le atribuyó a su asesino en serie fue la naturaleza sexual de sus crímenes. Si los motivos del asesino no eran económicos ni pasionales, entonces cualquier persona en absoluto era vulnerable. En la década de los ochenta el mismo Bureau contribuyó a lo que los medios llamaron *serial killer panic*, pues insinuó que todo el que tuviera un cuerpo que pudiera ser deseado era una víctima en potencia. Lo cierto es que los motivos de los asesinos en serie son tan diversos como sus métodos, y muchos de ellos han matado por dinero o por una posición social. De allí que Schmid amplíe la definición en su libro para incluir a personas como Nanie Doss y Belle Gunness, envenenadoras que mataron a miembros de sus familias y después reclamaron el dinero de sus seguros de muerte.

Cuando se trata de intentar entender los motivos de los asesinos en serie, los métodos del FBI tienden a lo tautológico. Es el caso de la noción de psicopatía, una propuesta del canadiense Robert Hare que tuvo una amplia acogida en la disciplina de la perfilación criminal. La palabra «psicópata» pretende ser un diagnóstico que señala el origen patológico de algunos aspectos de una personalidad. En la gran mayoría casos, sin embargo, el diagnóstico ocurre *después* de que el sujeto haya cometido un crimen, de manera que la personalidad del criminal se juzga a la luz de sus acciones. Esto hace que se puedan catalogar como patológicas ciertas características que se percibirían como normales en un sujeto que nunca ha cometido un crimen.

De hecho, varios de los rasgos que se incluyen en el Psychopathy Checklist son tan comunes que al hablar de «psicopatía» resulta necesario preguntarse qué es lo patológico. Bret Easton Ellis abordó de manera ejemplar esta pregunta en su novela *American Psycho*. Ellis descubre una suerte de psicopatía social en Wall Street y nos revela que nuestro propio orden de sociedad capitalista encierra dentro de sus estructuras muchos de los rasgos que hemos nombrado como patológicos o enfermizos. El personaje del tío de Laura en *El otro nombre* nace de la pregunta: ¿cómo luciría un *Colombian Psycho*? En el contexto colombiano, la «patología» de los discursos que gobiernan el orden social se evidencia en parte en lo que Mauricio García Villegas llamó «la cultura del incumplimiento de reglas». Se trata de la «ley del vivo», que asume que la imposición de los intereses propios sobre los del otro es un requisito para el éxito. En términos de la psicopatía, hace falta tener muy poca empatía y mucho narcisismo para prosperar en la cultura donde siempre gana el más «avispa». Esto demuestra que las «patologías» se convierten en valores sociales cuando le sirven al sujeto en el mundo productivo.

La autoridad y el renombre del FBI acabaron por popularizar su definición del asesinato en serie en todo el mundo, y esa definición pasó a gobernar las narrativas del personaje. Ante un asesino nómada al que todo el mundo es vulnerable, y cuyos comportamientos no son comprensibles sino solo descriptibles, la única respuesta es una institución federal, omnipresente, que cuente con las técnicas necesarias para capturarlo. La institución planteó el problema de manera tal que sus propios mecanismos de vigilancia y castigo fueran la única solución aparente.

Además de imponer su actitud punitiva como la única manera de enfrentar al asesino en serie, el Bureau limitó las posibilidades narrativas del personaje. Su definición ha hecho del asesino en serie lo que es hoy: un horror incomprensible, sin solución, que sólo deja como remedio perseguir, encarcelar y ejecutar. La gran mayoría de las representaciones del personaje repiten esa definición y acaban por convertirse en una forma taimada de propaganda de la institución. En este punto solo nos queda preguntarnos qué se puede hacer al respecto. ¿Es posible quitarle al FBI el monopolio de las representaciones del asesino en serie? Como el problema es narrativo, una propuesta de reclamar el concepto tiene que ser una propuesta narrativa. El objetivo de mi novela es proponer otras maneras de narrar al

asesino en serie, que en principio significa buscar otros lenguajes para nombrarlo. De allí la idea de «el otro nombre», que no hace referencia a la búsqueda de un nombre que sea la esencia última del asesino en serie, sino a la búsqueda de otras maneras de darle sentido al personaje y a sus acciones.

3. Reclamar el concepto

El estudio de las narrativas locales me convenció de la necesidad de pensar el asesinato en serie de manera situada, desde las condiciones en las que ocurre este fenómeno en el país. Hasta hoy, los asesinos en serie colombianos que se han identificado son seis: Daniel Camargo Barbosa, Pedro Alonso López, Luis Alfredo Garavito, Manuel Octavio Bermúdez, Luis Gregorio Ramírez Maestre y Fredy Valencia.

Como lo he dicho en la novela, la sistematicidad de un crimen habla más de un problema social que de muchos problemas individuales. El asesinato en serie en Colombia no puede tratarse de seis casos aislados, seis excepciones a una sociedad correcta y pacífica. Las acciones de un sujeto se producen dentro de ciertas condiciones de posibilidad que tienen una naturaleza social. Eso no quiere decir que la sociedad sea malvada y los hombres buenos, o, en otras palabras, la sociedad culpable y los asesinos inocentes. Significa que las mismas estructuras de la vida en sociedad otorgan un margen de posibilidad para que estas acciones violentas se produzcan. El asesino en serie no es una excepción a la sociedad porque no está afuera del *ethos*. No existe un afuera del texto social.

Hay varias condiciones, a mi parecer, que permiten que haya asesinos en serie en Colombia. Una de ellas es la geografía nacional, sumada al abandono del Estado a las regiones rurales. Todos los crímenes de asesinatos en serie en Colombia, sin excepción, han ocurrido en la periferia de las ciudades y los pueblos, es decir en el campo. Otra de esas condiciones es la vulnerabilidad de ciertos sectores sociales. Los asesinos en serie suelen elegir como sus víctimas a las poblaciones más pobres. El dinero es un señuelo fácil para atraer a un niño pobre, y la opinión pública tiende a escandalizarse menos si muere alguien en la localidad de San Cristóbal en Bogotá que si muere alguien en el sector del Chicó.

La ineficacia de los organismos de vigilancia y castigo también ha sido una aliada de los asesinos en serie. Todos ellos han actuado por años sin que los capturen. La cárcel tampoco cumple su propósito de resocialización. Las cárceles colombianas son lugares donde no hay agua potable, espacio suficiente ni condiciones mínimas de higiene. Las narrativas deshumanizantes permiten que la gente se muestre indiferente ante la indignidad de las condiciones en las que viven los asesinos condenados, y en algunos casos promueven que esa indignidad se celebre como un castigo necesario. En consecuencia, los asesinos que han cumplido condenas, como Pedro Alonso López, han salido para volver a matar.

Otro de los rasgos que posibilita el asesinato en serie en Colombia es el discurso generalizado de la masculinidad violenta. En cuatro de los seis casos confirmados de asesinato en serie en el país las víctimas eran mujeres. Todas estaban en distintas condiciones de vulnerabilidad: eran niñas pobres, trabajadoras sexuales o habitantes de calle. Como dice Judith Butler en *Can one lead a good life in a bad life?* (2012), cada vida necesita de una red de apoyo que sustente (*support*) su existencia. Esa red se manifiesta en la forma de un techo, el acceso a un servicio de salud y a un empleo, el derecho a la participación política y otras formas de reconocimiento social. Las vidas vulnerables son aquellas que carecen de esa estructura de apoyo. Brindar esa red es responsabilidad de la sociedad como conjunto. La literatura debe mostrar el valor de esas vidas para reducir su vulnerabilidad y transformar el orden social que las pone en riesgo.

De manera que hay unas condiciones sociales que permiten el asesinato en serie en Colombia y que está en nuestras manos cambiar. Un primer paso para actuar es incluir todas estas discusiones dentro de las narraciones del asesinato en serie. Es necesario empezar a hablar del asesinato en serie como un problema social, y para ello hace falta reconocer al asesino en serie como miembro de una sociedad. *El otro nombre* busca una conciliación difícil entre la humanidad de alguien y su capacidad de hacer daño, necesaria para ver el problema de la violencia como un asunto fundamentalmente humano. Ese es el primer paso para que las narrativas del asesino en serie ya no se concentren en castigar, sino en cuestionar, en intentar dar sentido y en cambiar las condiciones sociales que permiten el crimen. Mi propuesta narrativa apunta hacia el reconocimiento del asesinato en serie como un problema que les incumbe a todos los miembros de la sociedad.

4. El género policial

Para presentar mi propuesta narrativa quise aprovechar las herramientas que me ofrecía la novela policial. En principio, la vinculación al género me permitía enmarcar a mi obra en el contexto de otras narrativas del asesinato en serie. A pesar de que las narrativas dominantes rara vez le dan cabida a otras propuestas, hay textos importantes que se han resistido a esas imposiciones. Es el caso de *In Cold Blood*, de Truman Capote. Pero más allá de las coincidencias temáticas, el relato policial me ofrecía unas cuantas posibilidades específicas.

Hubert Pöppel dice con razón que el género policial carece de definiciones rigurosas porque parece intuitivo: cualquier lector cree que puede identificar una novela policial cuando la lee (2001, p. 6). Pöppel se extiende entonces en establecer a grandes rasgos las coordenadas del terreno que ocupa el relato policial, que abarca desde las estructuras circulares y perfectas del relato detectivesco clásico hasta los misterios sin resolver de muchas novelas contemporáneas. Yo quiero detenerme en dos de los rasgos característicos del género que Pöppel menciona. En primer lugar, las muchas formas en las que el relato policial tiende a la autorreferencialidad. En segundo lugar, el papel central que juega el recurso narrativo de la investigación.

4.1 Autorreflexividad y autoficción.

Hubert Pöppel advierte que desde sus orígenes el género policial se caracteriza por su tendencia a reflexionar sobre sí mismo (2001, p. 19). Con frecuencia la lectura y la escritura aparecen como un tema dentro de los relatos. Vienen a la mente los cuentos de las hazañas de Sherlock Holmes, que contienen referencias permanentes al momento en el que Watson los escribe. También es usual encontrar recursos de intertextualidad que tejen puentes entre distintos mundos ficcionales. De esta manera Sherlock admite que ha leído a Poe y cita a Dupin durante una conversación. Para hablar de metaficción basta con pensar en textos que ponen en riesgo su propia verosimilitud, como *El capítulo de Ferneli*, del colombiano Hugo Chaparro Valderrama, o en los procedimientos paródicos que se despliegan en algunos de los relatos de Chesterton y Borges.

También cabe notar la relación ambigua que guarda la literatura policial con los géneros periodísticos y sus referencias a la realidad. Algunos especulan que las primeras formas de literatura policial europea nacieron de los reportajes de crímenes célebres en el siglo XIX, cuando la historia de una investigación o de un juicio se publicaba por entregas en el periódico, como si se tratara de un híbrido entre periodismo y novela de folletín. Existen varias obras, entre ellas la ya mencionada *In Cold Blood*, que habitan ese intersticio entre la literatura policial y la crónica roja.

La tendencia hacia la autorreflexividad de mi novela empezó con un deseo de ser honesta con el lector. Algunas obras literarias, cinematográficas y periodísticas se apresuran a condenar la fama de los asesinos en serie. Sin embargo, en la mayoría de los casos esos mismos productos narrativos son los responsables de producir y reproducir esa fama. David Schmid habla de esta contradicción al comentar la película *Natural Born Killers* (1994) de Oliver Stone (2005, p. 122). Schmid nota que la película se esfuerza por criticar el lugar de los medios de comunicación masiva en el culto a la figura del asesino en serie, pero al mismo tiempo le entrega al espectador la historia Mickey y Mallory, dos asesinos heroicos que repiten el arquetipo del criminal profético y semidivino. Al final Mickey y Mallory consiguen despertar en el público la misma admiración y la misma reverencia que la película quería condenar. La película acaba por contradecir sus propios intereses. Es como darle una galleta a un perro y pegarle en el hocico cuando se la come. Schmid anota también que algo similar sucede en la película con el tema de la curiosidad morbosa.

Quise que mi texto hiciera explícito el hecho de que él también era culpable de perpetuar la fama de los asesinos en serie y de alimentar la sed de sangre de sus lectores. Entonces surgió la idea de un narrador que al mismo tiempo fuera un lector. Me parecía apenas sensato crear a un personaje narrador al que le atrajeran tanto las representaciones de la violencia explícita como a mí, y que por lo tanto fuera un consumidor asiduo de ese tipo de historias. Era una estrategia para hacer visible la posición desde la cual yo misma escribía.

El camino hasta la autoficción no fue largo desde entonces. Yo quería escribir una novela que fuera sugestiva para el lector, que lo invitara a preguntarse por la posición moral y ética de su propia autora. La razón de esto era que yo misma ponía en duda mis ambigüedades morales. En mi novela quise defender la función que cumple la curiosidad morbosa como un

alivio pasajero de nuestras ansiedades ante la muerte. Quise defender también la necesidad de hablar de manera abierta y pública sobre el asesinato en serie para empezar a buscar maneras de hacerlo inteligible. Pero encuentro que siempre ha habido algo de culpa en mi disfrute de las historias de crímenes. Soy consciente de que hay consecuencias negativas en perpetuar la fama de los asesinos en serie, y sobre todo soy consciente de que siempre corro el peligro de cruzar la línea de la fascinación a la admiración. Nunca está claro cuándo se pasa del culto de la imagen de un criminal a la justificación de sus acciones. Yo quería que el lector de mi novela se enfrentara a esos mismos dilemas por dos razones. En primer lugar, porque él también era un consumidor de representaciones del crimen, aunque solo fuera porque eligió leer mi novela. Y en segundo lugar, porque era una manera de entregarles a los demás mis propias dudas sobre mí misma, en un intento desesperado, como suele serlo la escritura, de que otros ojos pudieran darle luces a mis sombras.

En mi novela también quise plantear el juego metaficcional de que el relato de la escritura del texto esté contenido dentro del texto. Sin duda no se trata un recurso original, pero es una estrategia de la novela para reparar en su propio estatus como mercancía sobre el asesinato en serie y como objeto de curiosidad morbosa. Necesitaba una plataforma que me permitiera reflexionar sobre mi propio interés en este tipo tan específico de violencia, y sentí que solo al reflejar mi posición de autora en el personaje de la protagonista yo podía abordar mi tema de una manera franca, sin hipocresía.

4.2 La investigación

La investigación es uno de los aspectos que define la estructura de un relato policial. Al suscribir mi novela al género policial quise adaptar ese recurso de la historia para elaborar mi propuesta narrativa. En *El otro nombre* la investigación de mi narradora pretende ser al mismo tiempo detectivesca y literaria. Quise también que en mi novela la investigación tuviera más peso que la resolución o la no resolución del caso. El planteamiento de un misterio era una excusa para investigar. La razón de esto era que en la investigación se abordaba la pregunta central de mi novela: cómo construir al personaje del asesino en serie. La investigación quería reflejar también mi propio proceso de escritura, que buscaba redescubrir al criminal e intentar ver lo que había debajo de la máscara del monstruo.

El proceso investigativo me permitió hablar del proceso de la construcción de un personaje. La función de la investigación era esbozar poco a poco distintas propuestas narrativas en el camino, y por esto mismo era más importante el camino que el punto de llegada. La meta del relato ya no podía ser identificar al criminal y capturarlo. Mi propuesta quería alejarse de la estructura punitiva de la historia policial, donde el criminal termina siempre muerto o en la cárcel, y dirigirla hacia una estructura más ambigua y más analítica. La meta de la investigación era la investigación misma, el camino de seguir la pista del asesino en serie para intentar nombrarlo, para intentar darle un nuevo lugar en el lenguaje.

5. Escribir literatura policial en Colombia

Mi relación con el género policial no se limitó a importar recursos de la literatura norteamericana, inglesa o argentina para hablar de una realidad colombiana. Situar al género policial en Colombia también implicó una transformación de las estructuras del género. Una de las primeras cosas que noté fue que había una narrativa de la identidad nacional colombiana que no admitía que yo importara las ideas de justicia y verdad que había aprendido, por ejemplo, en la novela negra nórdica. Las narrativas más difundidas de la sociedad colombiana la caracterizan por la ineficacia de sus instituciones judiciales, por la ausencia de la verdad definitiva y por la sensación generalizada de un desorden social. En términos de la tradición del género policial, la percepción de «comunidad» que tiene el colombiano promedio se acerca a la idea pesimista de sociedad que representaba la novela negra estadounidense de los años cuarenta: un espacio caótico, donde cada quien se vale por sí mismo, donde el Estado impide el acceso a la verdad y a la justicia en lugar de garantizarlo. Al momento de construir mi historia me pregunté de qué maneras podía abordar ese asunto en mi novela.

Quizás el respaldo teórico más importante para esbozar una respuesta vino de la conferencia que Román Setton dio en septiembre de 2017, en el marco del festival de literatura policial Medellín Negro. La conferencia se titulaba *El género negro: entre el pesimismo radical y la utopía ilustrada*. Setton empezaba por notar que el relato policial clásico propone una sociedad optimista, donde la verdad y la justicia son alcanzables y vivir con otros es posible. Por relato policial clásico se suele aludir a las obras de los autores

fundadores del género: Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Wilkie Collins. Dupin y Sherlock nunca fallan al solucionar los casos y al castigar al criminal, y la sociedad regresa a un orden perfecto después de la interrupción breve que es cada crimen. Además, los métodos de investigación que propone el relato policial clásico apelan a los fundamentos de la Ilustración para alcanzar una verdad total y democrática. La premisa del relato policial clásico es que cualquier persona en absoluto puede observar las mismas pistas que encontró el detective, seguir el mismo camino lógico y llegar a la misma conclusión.

Según Setton, los problemas de ese planteamiento optimista del policial clásico son dos: en primer lugar, que el relato clásico es limitado en tanto es un relato cerrado y controlado hasta el exceso. En segundo lugar, que ese camino racional y lógico defendía los intereses de un orden social burgués y excluía cualquier otra posibilidad de pensamiento. En últimas, esa «utopía ilustrada» solo era viable en la literatura.

Hubert Pöppel nota que con frecuencia se suele describir al relato policial con la metáfora de un juego de ajedrez o de un rompecabezas (2001, p. 15). La razón de esto es aquella cualidad altamente artificial de la estructura de las tramas. Las historias clásicas de Agatha Christie son el ejemplo perfecto: el relato se construye en un espacio cerrado (un tren, un hotel, una casa campestre), en un marco temporal específico (un fin de semana, la duración de un viaje en barco, unas vacaciones) y con un número de personajes limitado (cinco, diez o quince miembros del elenco, que incluye al detective, al culpable y a todos los sospechosos). Uno de los problemas del género clásico que señalan Setton y Pöppel es esa estrechez extrema de la trama, que es la condición que permite que el relato se convierta en un juego de adivinanzas o, como lo llama Hugo Chaparro Valderrama, en un «cruci-trama».

Setton notaba en su conferencia que el *noir* estadounidense reaccionó contra esta artificialidad del policial clásico y se permitió contar historias más complejas. Al hablar de *noir* estadounidense nos referimos a autores como Raymond Chandler, Mickey Spillane y Dashiell Hammett. Hubert Pöppel dice que en el *noir* estadounidense la realidad del mundo entra al relato (2001, p.18), pues el universo representado ahora se deja permear por las ambigüedades del mundo. Pero el *noir* se volcó hacia un pesimismo radical: el detective encuentra la verdad muchas veces, pero la justicia casi siempre es inalcanzable porque la sociedad se encuentra en una situación de desorden irreversible. Al momento de escribir me

hice la misma pregunta que le hice a Román Setton en su conferencia: ¿Cómo hacer una novela policial que sea al mismo tiempo compleja y afirmativa de la posibilidad de la verdad, la justicia y la construcción de una comunidad?

Es difícil aceptar el reto de Setton y pensar la novela policial dentro de sus posibilidades de género literario optimista. Uno de los retos más grandes que me planteó la escritura de *El otro nombre* fue la búsqueda de una justicia y una verdad propias, que fueran posibles según las condiciones de mi contexto y que no implicaran limitar la trama hasta volverla inhumana. Aunque el misterio principal de mi novela no se resuelve, y por lo tanto no se alcanza una justicia, quise proponer una verdad que estuviera en construcción permanente. *El otro nombre* quiere proponer que la verdad no es un destino sino un trayecto. Parte de mi propuesta narrativa para desarrollar el género policial en el contexto colombiano actual fue intentar contar una historia donde el camino hacia la verdad y la justicia fuera una búsqueda permanente, en parte para aludir a la historia de un país que en siglos de guerra ha perdido muchas veces el rumbo pero nunca la esperanza. En términos de los recursos de la historia, quise proponer una investigación sin fin para mostrar que la posibilidad de vivir con otros no es una meta sino un camino que pide trabajo constante.

En lo que concierne al ámbito literario colombiano, creo que el diálogo entre la novela policial y la novela de la violencia ofrece posibilidades interesantes para la escritura. Mi impulso inicial fue distanciarme por completo de la novela de la violencia, escribir algo que no tuviera nada que ver con las guerras. Pero poco a poco me di cuenta de que la circunstancia del conflicto armado se entretrejía con el asesinato en serie de una manera más profunda de lo que yo esperaba. Esto ocurre no solo porque las circunstancias históricas se entrecruzan, sino porque las estrategias narrativas de demonización del victimario también han alcanzado las historias de la guerra. A los guerrilleros, paramilitares y soldados también se los ha llamado monstruos, inhumanos. El uniforme borra con facilidad el nombre propio. Es por esto que, en un par de fragmentos de mi novela, quise extender mi propuesta hasta ellos.

Creo que el género policial puede aprender algo muy importante de la novela de la violencia colombiana. Me refiero a que el género policial puede aprender a preguntarse qué hacer después de la tragedia. En la novela policial se habla muy poco del duelo, y todavía menos de la pregunta casi escandalosa por la posibilidad del perdón. En mi novela quise

incluir esa pregunta, aprendida de la tradición colombiana de la novela de la violencia. Por supuesto, no tengo una respuesta, pero esboqué una partir de la fórmula del perdón que Paul Ricoeur propone en *La memoria, la historia, el olvido*: «La fórmula de esta palabra liberadora, abandonada a la desnudez de su enunciación, sería: vales más que tus actos» (2000, p. 632). Ricoeur nos invita, y también nos reta, a pensar que el victimario es más que lo que ha hecho. Sus acciones dañinas son parte de lo que él es, pero no lo definen por completo. Siempre hay algo más por contar en su historia. No pretendo aquí negar la responsabilidad del victimario. Pretendo más bien ver las complejidades de un hombre culpable para reconocer en él a un ser humano.

6. Una propuesta narrativa

La humanidad del asesino en serie tiene que ser el punto de partida de cualquier discusión. «Humanidad» no significa acá caridad o benevolencia, sino semejanza. El reconocimiento de esa semejanza hace posible el encuentro del lector con el personaje, que es el primer paso para darle un soplo de vida al asesino en serie, que con frecuencia se convierte en un simple villano de cartón. «Humanidad» significa también complejidad moral, ambigüedad en la consciencia de un personaje que no es la encarnación de la maldad pura. Además, «humanidad» significa pertenencia a un grupo social, el mismo grupo al que pertenece la persona que pronuncia el nombre del asesino en serie para reconocerlo como un semejante.

El lenguaje de la monstruosidad no sirve para entender el asesinato en serie. Al contrario, lo convierte en algo todavía más incomprensible, pues lo sitúa por fuera de lo humano. Mi novela propone buscar otros lenguajes, otros nombres, darle vueltas a lo indecible hasta que surja la posibilidad de empezar a entenderlo. La idea de la maldad pura inmoviliza. No hay nada que se pueda hacer ante el mal en sí mismo. Pero se puede hacer mucho cuando se entiende que es un hombre, con un pasado y un nombre propio, el que ha decidido hacer el mayor de los daños. Desde la misma práctica narrativa, *El otro nombre* quiere modificar las maneras en las que se construye el personaje del asesino en serie, redistribuir su lugar en el lenguaje y por lo tanto en la vida.

Bitácora de escritura

A su manera, esta bitácora también es un relato. Antes de empezar a escribirla tuve que preguntarme qué historia iba a contar, de qué forma la contaría y por dónde debía empezar. Sin duda el principio ideal de este relato es el momento en el que comencé a escribir mi novela. Ahora que intento encontrar ese momento me parece que mi proceso de escritura no tiene un comienzo único y exacto. Siempre surge algún recuerdo que me remonta hacia un comienzo anterior, hacia otra cosa que ya estaba ahí cuando yo creía que la escritura comenzaba. Como dice Amos Oz en el prólogo a *La historia comienza*, todos los principios contienen en sí mismos ese continuo remitirse hacia atrás que amenaza con llevar al autor hasta un origen divino e insondable, que puede ser el Big Bang o la primera palabra. Amos Oz diría que por esa razón esta historia, al igual que todas las demás, está obligada a empezar como la Divina Comedia: en la mitad del camino de una vida.

Yo sabía al menos desde el sexto semestre de mi carrera que mi trabajo de grado sería un proyecto narrativo. Esa decisión respondía al mismo deseo de narrar que me había llevado a escribir varios intentos de cuentos desde mis últimos años de colegio. Mi narración más compleja hasta entonces tenía seis páginas y tres personajes, de manera que escribir una novela sonaba como un proyecto ambicioso. Una novela prometía la oportunidad de contar sin que me interrumpieran los silencios que son esenciales para el cuento. El ejercicio me daría la posibilidad de permanecer en una historia, de demorarme en un universo y explorar todos sus rincones hasta agotarlo.

En la clase de proyecto de grado me vi en la necesidad de definir un tema para mi novela. En una noche de indecisión me dispuse a revisar los papeles que se habían acumulado en mi casa durante cuatro años de universidad: montones de trabajos calificados y cuadernos que yo había archivado en un par de cajas negras en el estudio. Allí, debajo de una fotocopia ajada del Beowulf, encontré los apuntes de los dos cursos del profesor Miguel Mendoza que yo había visto al principio de mi carrera. El primero de ellos, *Narrativas del mal*, se preguntaba por la naturaleza del mal y por las estrategias que ideaba el hombre para darle formas materiales a una idea metafísica. Las lecturas de la clase incluían novelas como

Carmilla y *El Exorcista*, textos que nos invitaban a pensar en los demonios, los vampiros y las brujas como personajes literarios que cumplían una función social. El segundo curso, Escrituras del crimen, se ocupaba de manera exclusiva de la novela negra y el relato policial. El itinerario de la clase era un recorrido por la historia del género que iba desde Conan Doyle hasta Bret Easton Ellis, no sin pasar antes por Truman Capote, Ricardo Piglia, James Ellroy y Manuel Vásquez Montalbán. El curso se aventuraba a hablar de las mafias, el espionaje, las técnicas de investigación forense y la toxicología, pero sin duda uno de sus temas centrales era el asesinato en serie.

Al revisar mis apuntes recordé la experiencia de cercanía y quizás incluso de intimidad que yo había tenido al encontrarme con los temas de esas clases. Yo había reconocido mis propias inquietudes en las obsesiones de Miguel, en los problemas que planteaban los textos y en el interés de muchos de los alumnos que veían los cursos conmigo. En Escrituras del crimen vi por primera vez la posibilidad de abordar el asesinato en serie como un tema de investigación literaria. La oportunidad era valiosa y quise trabajarla en algunas ocasiones durante los semestres posteriores. En la clase de Taller de ensayo intenté una investigación sobre el fenómeno de la murderabilia, que es el nombre que recibe la compraventa de memorabilia relacionada con asesinos en serie célebres. Mis ejercicios de escritura en los talleres de narrativa con frecuencia incluían un asesinato o, cuando menos, una investigación.

En el 2015 participé en un taller de escritura en la Universidad Javeriana que dictaba el profesor Santiago Cepeda. El primer cuento que escribí para el taller se llamaba *Swinging Axe Blues*. Era mi versión libre de la historia del Axeman of New Orleans, un asesino en serie que había sido famoso en Louisiana a principios del siglo XX y a quien yo había convertido en un músico de jazz frustrado. Tiempo después, cuando me preguntaba si el asesinato en serie era un tema lo bastante amplio como para convertirse en el problema central de mi proyecto de grado, volví a revisar *Swinging Axe Blues*. Con el olvido a mi favor, releí mi cuento como si yo fuera un tercero, con ánimo crítico. Vi la importancia que yo le había dado al ritmo y a la contundencia de las frases, a la fuerza de los diálogos entre los personajes, a la música. Pero la historia, aunque interesante, permanecía como una excusa en el fondo. Yo quería escribir sobre jazz y sobre asesinatos y había usado la premisa de una historia real para hacerlo. Así había escrito siempre. Mi escritura no tenía otro objetivo que

ser un ejercicio para los talleres. Mis preocupaciones se limitaban a tener un buen tema y a escribir bien, sin importar lo que eso significara. En ningún taller de escritura tuve el propósito de que mis textos fueran una manera de actuar ante los asuntos que trataban. Yo escribía sobre asuntos divertidos y escribir era divertido, punto.

Al margen de un párrafo, escrito en lápiz rojo, encontré un comentario de Santiago: «Está bien, sólo cuídate de no caer en la trampa del gusto: que el fondo, la investigación, no reemplace al relato». El comentario era acertado: mi gusto por los temas que elegía para escribir solía hacer que la historia pasara a un segundo plano. El relato se convertía entonces en un vehículo para hablar de un asunto cualquiera. El comentario de Santiago me confirmó algo que sus clases ya me habían hecho intuir: que uno no podía ser más importante que el otro. De hecho, el asunto y el relato tenían que tejerse juntos. El taller de la Javeriana me había dado varias herramientas para que yo empezara a familiarizarme con el oficio de narrar, pero quizás la más valiosa de ellas había sido la lección de que el acto de contar una historia era en sí mismo un método de investigación.

En los primeros meses del 2017 empecé a asistir a un taller de narrativa en la Universidad de los Andes. Conmigo, el taller completaba cinco estudiantes. Nos reuníamos todos los miércoles a las tres en una salita de juntas donde se escuchaba el chorrear de la lluvia sobre los aleros. Nuestro profesor era Julio Paredes, un escritor y editor colombiano que poco tiempo atrás había publicado una novela policial titulada Encuentro en Lieja.

En lugar de lanzarnos a la escritura como quien empuja a alguien a un cuarto oscuro y cierra la puerta, Julio quería que nos detuviéramos a reflexionar en el proceso que llevaba hasta la escritura. La pregunta central que nos propuso en el taller fue: ¿cómo nace una historia? Durante la mayor parte del curso los estudiantes no trabajamos un texto literario. En cambio empezamos a trazar el camino hacia un texto futuro que podía ser un cuento, una antología de cuentos, una novela u otra cosa. Era un texto desconocido pero soñado, que se volvía más ideal entre más lo planeábamos, hasta que llegó a convertirse en algo parecido a ese libro final que Cortázar supo que nadie nunca podría escribir. Julio Paredes, sin embargo, quiso darnos una brújula para que empezáramos el viaje hacia nuestros textos imposibles. Si no podíamos alcanzarlos al menos era posible que construyéramos algo interesante en el camino.

Julio dividió el taller en tres módulos. En el primer módulo debíamos preguntarnos cuáles eran nuestros motivos para escribir. Si escribir era una manera de ahondar en los asuntos de la vida y una forma de actuar ante ellos, ¿qué asuntos nos interesaba investigar e intervenir? Esos temas harían las veces de núcleos semánticos, como el centro de una telaraña desde donde los sentidos empezarían a tejerse. Yo tenía dos conceptos clave: asesino en serie y novela policial colombiana. Con el tiempo, de esos núcleos se desprendieron otras palabras: verdad, asco, miedo, justicia, curiosidad morbosa, psicopatía, fama, muerte, humanidad, monstruosidad. Ese tejido se convirtió poco a poco en un marco conceptual, un terreno limitado que encauzó mi investigación.

El segundo módulo del taller de narrativa se preguntaba por el argumento de las historias. Para Julio, el argumento eran las coordenadas iniciales del relato, sobre todo un espacio geográfico y un momento histórico. En resumen, definir el argumento era delimitar el lugar desde donde nuestro texto iba a narrar un mundo. Quise situar la narración en un contexto que reflejara la posición desde donde yo misma escribía. Yo abordaría el tema del asesinato en serie desde La Calera, Colombia, en el 2017. Mi perspectiva era la de una estudiante de literatura que tenía un interés por los crímenes violentos y por los criminales célebres que ella misma no sabía explicar. Esa conciencia de mi lugar de enunciación, acompañada de un deseo de honestidad con el lector, fue la que me llevó poco a poco hacia el recurso de la autoficción.

El tercer módulo del taller de narrativa nos ocupaba directamente con la trama. Al construir mi primera historia quise optar siempre por el camino que resultara más sugestivo para tratar los asuntos que motivaban mi escritura. Algunos de esos asuntos, que ya he explicado con más detalle en el marco teórico, nacían de una pregunta por los alcances y los límites de los distintos productos narrativos que representaban al personaje del asesino en serie. Por la autorreflexividad que me exigían mis temas de investigación, decidí que tendría a un personaje lector y escritor. Mi primera versión de la historia tenía por protagonista y narrador a un viejo profesor bogotano que había sido vecino de un hombre llamado Gabriel. Hacía varios años a Gabriel lo habían capturado y condenado por una serie de asesinatos. Ahora el profesor iba a visitar a Gabriel a la cárcel después de mucho tiempo de no saber de él, y se encontraba con un rostro que al mismo tiempo reconocía y desconocía. Ese oscilar

entre el reconocimiento y la distancia era el eje de la historia, en principio porque me permitía plantear la discusión sobre la humanidad del asesino en serie. Nunca pensé en hacer una biografía directa de un asesino en serie, fuera real o ficcional. La razón de esto era que el centro de mi historia tenía que ser la relación entre el personaje narrador y el asesino, pues solo la mirada de otro ofrecía la posibilidad del reconocimiento.

En las últimas semanas del taller llegó el momento de empezar a escribir el texto. Solo entonces me enfrenté al momento de sopesar las primeras letras, de poner algo en movimiento. Como el eje de mi historia era la relación entre dos personajes, quise empezar la novela con una acción simultánea de ambos. Ese primer borrador empezaba con esta frase: «Lo oí salir esa tarde, perderse con la vieja camioneta en la sombra creciente de los cerros».

El primer capítulo de mi novela tenía seis páginas y lo presenté ante los estudiantes del taller de narrativa. Las primeras relecturas, sumadas a los comentarios de Julio y de mis compañeros, me hicieron ver que esas páginas tempranas estaban contaminadas de forma muy notoria de una lectura reciente de *Crónicas de sidario* de Pedro Lemebel. Las descripciones estaban repletas de símiles y detalles, como si yo le tuviera terror a la acción escueta y quisiera llenar todo de arabescos y brillos. Lo que resultó fue un tono impostado, un deseo de imitar el neobarroco que no tenía un propósito en relación con mis temas de investigación y que por lo tanto no prometía sobrevivir más allá de esas seis páginas. El taller terminó y supe que tenía que volver a empezar a escribir.

Archivé las seis páginas pero conservé la historia. Por esos días me concentré en investigar el tema del asesinato en serie desde varias perspectivas teóricas. En ese momento yo sentía que la trama de mi novela ya estaba terminada y que solo hacía falta escribirla. No sabía entonces que siempre hay algo de misterioso en la manera en la que nace una historia.

Al lado de la Alcaldía de La Calera hay una casa de cuatro puertas que rodea un patio de cemento. La casa se construyó alrededor de 1778 como parte de lo que fue la hacienda de don Pedro Tovar y Buendía. Con los años la hacienda de los Tovar se erigió como distrito parroquial, y en el siglo XIX la casa de cuatro puertas se convirtió en la casa cural del recién fundado municipio. A principios del siglo veinte la curia le vendió esa casa a mi tatarabuelo, don Urbano Guerrero, que a su muerte se la heredó a la madre de mi abuela, Ana María Guerrero. En la década de 1960 mis abuelos, Telésforo y Cristina, se casaron y empezaron a

vivir en esa casa en el marco de la plaza principal de La Calera. Allí instalaron una sastrería y una tienda donde vendían ropa, enseres para la casa, juguetes y algunas veces pirotecnia. El local funcionó por muchos años, hasta que mis abuelos supieron que habían trabajado suficiente. A principios del 2017 la casa estaba desmantelada y disponible para quien quisiera tomarla en arriendo. Mi tío decidió que remodelaría el local para convertirlo en el lugar de operación de un gran negocio, quizás un restaurante.

El 6 de julio de 2017 yo estaba en casa y leía alguna cosa. Eran casi las 10:30 de la mañana cuando recibí un mensaje de texto de mi mamá. Se trataba de dos fotos: la primera mostraba algo parecido a una costra marrón y alargada, tendida sobre la tapa roja de un balde. La segunda mostraba la mano enguantada de un obrero. En su palma cubierta de tierra había una docena de dientes humanos, todos amarillos y cubiertos de lodo. Un texto breve de mi mamá acompañaba las fotos: «Mira lo que encontraron en la obra».

Como les suele ocurrir a los lectores de relatos policiales en las novelas y en las películas, ahora la realidad me presentaba un misterio. Yo estaba dispuesta a usar lo que la ficción me había enseñado para investigar el caso. Contacté a mi primo Germán Rodríguez, que es antropólogo forense, y le mostré las fotos. Él me dijo que la costra marrón sobre el balde podía ser una parte de una calota humana. Me pidió que le llevara los dientes para hacer un conteo preciso y determinar si podía haber un cadáver enterrado en el patio de la antigua casa de mis abuelos. Yo le prometí que se los llevaría a la semana siguiente.

Algunos días después fui a la construcción a recoger los dientes. Llevé una caja de latón y un par de guantes desechables. La idea de tocar los huesos con mis manos descubiertas me parecía inapropiada y hasta irrespetuosa. Les pregunté a los obreros dónde habían puesto los huesos que habían encontrado. Uno de ellos me dijo que mi tío había dado la orden de volver a enterrarlos.

Lo primero que hice fue escribirle a mi tío para reprocharle su decisión. Por un lado, no estaba de acuerdo con que él descartara el incidente como si se tratara de algo trivial. Pero sobre todo me dolían mis intereses frustrados: su decisión había impedido que yo siguiera el juego de una investigación policial. Mi tío se negó a discutir el asunto conmigo. Dijo que no tenía por qué darme explicaciones.

Quise encontrar una manera de continuar con la investigación. Mi autoridad en la construcción era nula. Mi mamá, por su parte, había mostrado cierta reticencia a involucrarse en el asunto. Yo percibía ese incidente inconcluso como una de las muchas manifestaciones de la continuidad entre la literatura y el mundo, de manera que muy pronto me di cuenta de que la investigación que se había vuelto imposible en la vida podía ser posible en la ficción.

En el 2016 yo le había propuesto al profesor Santiago Cepeda que fuera el director de mi trabajo de grado. Nos habíamos reunido ya un par de veces y yo le había comentado cuáles eran los ejes investigativos de mi proyecto. A mediados del 2017, pocos días después de que los obreros encontraran los restos en la casa de mis abuelos, Santiago aceptó dirigir mi proyecto y nos reunimos para discutir cómo empezaríamos a trabajar. Le hablé de nuevo sobre mis intenciones investigativas. Le conté de mis preocupaciones narrativas y de las maneras como yo quería intervenir ciertas problemáticas con mi texto. Mencioné apenas el episodio de los dientes en la casa de mis abuelos, que yo percibía como el germen de un relato. Él me dijo que estaba claro que yo había estudiado el tema del asesinato en serie, pero que hasta entonces no le había contado una historia. «Si yo fuera un editor —me dijo—, no compraría tu novela».

En los días siguientes Santiago me envió el formato de una propuesta editorial. El ejercicio me acercaba a la intención que yo tenía de escribir para publicar, de hacer una novela dirigida a un público masivo. La propuesta editorial debía contener una sinopsis de la historia completa, un step-outline de lo que sucedería en cada capítulo, una primera muestra de escritura y una comparación con otros textos de referencia para enmarcar a mi texto futuro dentro de una tradición o un género. Empecé a tejer una ficción a partir de la anécdota del hallazgo de los huesos en la casa de mis abuelos. Me esforcé por recordar que en mi novela no podía haber una reflexión independiente de una historia. La misma narración debía darme las herramientas para reflexionar, para cuestionar y para plantear mis propuestas. Yo quería que mi escritura fuera de manera inseparable relato, reflexión y experiencia sensible. Pensar en las narrativas del asesino en serie sin preguntarse cómo afectaban nuestra experiencia cotidiana era pensarlas de manera incompleta.

Le presenté mi propuesta editorial a Santiago. Esa segunda versión de la historia (¿o es en realidad la primera, pues antes contaba otra historia?) ya se construía alrededor de la

autoficción. Una estudiante de literatura llamada Laura Rodríguez hacía una tesis sobre la literatura policial nórdica. En el transcurso de su trabajo se encontraba con un misterio: unos obreros desenterraban parte de un esqueleto en el patio trasero de la casa de sus abuelos. Santiago me dijo que asignarle un tema de investigación a mi personaje no era un recurso menor. Por supuesto, yo tendría que investigar el tema tanto o más que ella, pero además tendría que construir buena parte de su carácter desde ese interés por la novela policial nórdica. Se me ocurrió entonces que, en función de la autorreflexividad del texto, podía ampliar ese interés de Laura hacia la literatura policial en general.

El relato terminaba poco después de que Laura abandonara la universidad para irse detrás de la investigación infructuosa del misterio del esqueleto. Al final ella se encontraba sin respuestas, en la necesidad de volver a construir su vida desde cero. Santiago comentó que el final de la trama se parecía más a lo que ocurriría en la mitad de una novela. Si esta era la historia del viaje interno de un personaje en el transcurso de una investigación, entonces el relato no podía detenerse justo cuando el viaje empezaba. Santiago ya anticipaba entonces que mi proyecto era en realidad más extenso de lo que yo preveía. Quise aceptar el consejo de que la historia contara una transformación de mi personaje. Me parece que algo de esta intención se tradujo en el texto final, pues Edwin Camacho, uno de mis lectores, describió a El otro nombre en su encuesta como una novela de formación.

A finales de agosto empecé a escribir mi novela por segunda vez, ahora con una nueva trama. La escritura empezó como un proceso cuidadoso en extremo, en parte por el temor que me producía aventurarme a hacer mi primera novela. Me tomé el tiempo de subrayar en otro color cada uno de los adjetivos y los gerundios que usaba para no abusar de ellos. La escritura era lenta y prevenida. Si yo creía que necesitaba leer una monografía científica de veinte páginas para escribir un solo párrafo, lo hacía.

A finales de septiembre de 2017 completé las primeras doce páginas de lo que podría llamarse mi segundo primer borrador. Después de leerlas, Santiago me señaló que algunos fragmentos que ocupaban apenas algunos párrafos podían desarrollarse en varias páginas, en especial aquellas partes donde se presentaba a un personaje por primera vez. Pensé que esa falta de detenimiento en la narración podía deberse a que yo nunca había escrito una novela. En esa nueva versión del comienzo yo todavía usaba los silencios y las omisiones que el

cuento permitía, pero que en la novela daban la sensación de que el autor no quería demorarse en exponer un mundo. Unos días después de reunirme de nuevo con Santiago puse un post-it en la pared de mi estudio. La nota decía: «*A novel is a place to linger*».

Santiago también reparó en la inconsistencia del estilo en ese segundo manuscrito. La voz de la narradora era una cuando hablaba del hallazgo de los restos y otra cuando hablaba de su vida íntima y de su familia. Ahora, vista en perspectiva, me parece que esa incoherencia entre ambas voces tiene que ver con las dificultades que tuve al apropiarme del género policial. Mis lecturas previas de relatos policiales me habían implantado la noción de un narrador frío e imparcial, que aunque fuera un personaje —como Phillip Marlowe— conseguía reconstruir la totalidad de los hechos en una narración que pretendía alcanzar el mayor grado de objetividad. Uno de los primeros retos que me planteó mi novela fue encontrar una voz que pudiera contar una investigación policial desde un registro íntimo, personal.

El segundo borrador de mi novela estuvo listo el primero de diciembre de 2017. Tenía un poco más de cuarenta páginas. Allí parecía que el universo de mi ficción ya empezaba a perfilar sus formas. El estilo de la narración tomó un tono un poco más uniforme. Los personajes empezaron a adquirir una voz y un carácter, en especial Beatriz, la profesora de literatura. El personaje de Beatriz me enfrentaba con el reto de representar a alguien con quien yo, como autora, estaba en desacuerdo. En la versión anterior del texto, Beatriz aparecía como un personaje paródico, casi risible. Ahora creo que esa primera forma de mostrarla respondía a una intención de caricaturizar a quien piensa diferente para simplificar sus argumentos. Santiago me hizo notar esa ignorancia gratuita del personaje. El reto era lograr que Beatriz representara los prejuicios que tiene la Academia contra el relato policial sin hacerla parecer una burla a todos los profesores de literatura. En el segundo borrador, Beatriz dio un paso fuera de su rol de caricatura y se acercó un poco más al lugar de un personaje.

Los comentarios de Santiago a mi segundo borrador me habían sugerido que el rumbo que seguía mi escritura hasta entonces era el indicado. Quise embarcarme sola en lo que restaba del proyecto, que según mis cálculos iniciales no excedería las 120 páginas. Después, cuando todo estuviera escrito, Santiago podría hacer algunos comentarios editoriales y yo

podría hacer las modificaciones finales antes de enviárselo a mis lectores. Pero en los meses siguientes el texto creció de una manera desmedida. No puedo decir que yo no me diera cuenta. La investigación de tantos meses me había dejado con alrededor de 150 páginas de apuntes, montones de páginas sueltas que esbozaban decenas de rumbos posibles para la novela. Lo que sucedió fue quizás que sobreestimé mis capacidades de controlar mi propia creación. En enero y febrero de 2018 sentí más que nunca que la historia se contaba sola. Entre más escribía, más lejos parecía estar del final.

En marzo de 2018 le envié a Santiago y a mis ocho lectores el texto definitivo. Yo había terminado de contar la historia, pero la novela todavía pedía varias correcciones. El manuscrito actual es susceptible de críticas y cambios en varios aspectos. Quizás el más importante de ellos, que señalaron tanto Santiago como los lectores, es que la novela da la sensación de tener una extensión innecesaria. Este problema específico lo abordaré con más detalles en el apartado de la autocrítica. Por ahora creo que es importante señalar que hubo un factor decisivo para que ese borrador se convirtiera en el producto final: el plazo límite para entregar la tesis de grado. El tiempo de la escritura de una novela lo dicta solo la novela misma, y en este caso la ambición del proyecto desbordó las posibilidades de un trabajo de grado. Es posible que *El otro nombre* se convierta en una empresa de muchos años, como también es posible que en algunos meses me decida a enviar la novela terminada a un concurso. Solo la continuación del proceso de escritura sabrá indicarme un rumbo.

Durante aquellos meses en los que escribí lo que hoy es *El otro nombre* llevé varios cuadernos donde anotaba algo casi a diario. Algunas veces eran ideas para la historia, otras veces eran inconsistencias en la cronología o en el carácter de un personaje que había que solucionar. Cada tanto hay páginas enteras donde transcribí fragmentos de textos, citas de películas o estrofas de canciones que me ayudarían a construir la voz de mi narradora y las otras voces con las que dialogaba. Poco a poco me di cuenta de que mi proceso de escritura se parecía mucho al proceso de investigación de mi narradora. Laura no buscaba una verdad, buscaba una historia. Esa era también mi búsqueda como aprendiz de escritora. A diferencia de la mayoría de las novelas policiales, yo no le oculté al lector la respuesta al misterio. Simplemente no la revelé porque yo tampoco la conocía. Yo me enteraba de las cosas casi al mismo tiempo que la protagonista. Yo quería apostarle a cambiar la jerarquía que propone el

género policial clásico, donde el autor conoce y el lector ignora. ¿Qué sucedería si el autor no tenía la solución del misterio, y en cambio participaba también del proceso de la investigación? Yo también caminaba a ciegas, como mis personajes. El proceso mismo de escribir era tantear a oscuras en busca de algo que se pareciera a la verdad.

En mis libretas de apuntes consigné también algunas ocasiones en las que la realidad se entrometió en el camino de mi narración. El miércoles 14 de febrero de 2018 yo escribía un fragmento de *El otro nombre* que es un pequeño ensayo sobre la masacre de Columbine. Al mismo tiempo, cerca de las tres de la tarde, Nikolas Cruz entraba a la secundaria de Parkland, Florida, con un fusil semiautomático Smith & Wesson. Cuando me enteré de que había ocurrido un tiroteo en un colegio del área pensé en dos primas mías que viven en Coral Springs. Una de ellas está próxima a graduarse del colegio. Pronto supe que estaban bien, pero el golpe pegó demasiado cerca. Nicholas Dworet era un muchacho rubio y fornido, que practicaba la natación y había estudiado en Elementary School con mi prima más joven. Nicholas fue uno de los diecisiete estudiantes que murieron en el tiroteo.

El tiroteo en la escuela secundaria de Parkland me confirmó que había, en efecto, una responsabilidad social en contar estas historias. La noticia de la masacre fue un llamado a mi escritura a volver a la realidad, una señal de alarma que me obligó a preguntarme de nuevo por las capacidades de acción que tenía mi narración. Fue una manera de recordar que contar una historia no es solo un problema de tiempos verbales y de puntos y comas. Todo eso es parte del oficio, del *savoir-faire* que es la carpintería de un texto. Pero los tiempos verbales y los puntos y comas solo son importantes en la medida en que están en función de la vida. La escritura solo vale la pena si es una herramienta que ayuda a soportar la circunstancia extraña de ser hombre en el mundo.

Socialización y autocrítica

Alguna vez escuché, quizás en una clase, que algo que ocurre en la imaginación del autor pero no en el texto no ocurrirá nunca en la imaginación de un lector. En ese sentido, mi propuesta narrativa no podía estar completa hasta que atravesara la prueba de las primeras lecturas. Yo quería escribir una novela donde el relato y la reflexión fueran la misma cosa, donde el extrañamiento y la puesta en crisis fueran recursos para cambiar la forma en la que el público percibía unos asuntos que me interesaban. Solo a través de las lecturas de otras personas yo podía saber si mi texto conseguía de hecho producir esas experiencias.

Al encontrarse con un primer grupo de lectores mi novela daría un primer respiro y entraría a la vida. En principio quise proponer la exposición controlada del texto como una actividad en un colegio, quizás dirigida a los muchachos de los últimos cursos. Después de un tiempo concluí que sería mejor invitar a cada lector de manera individual, de forma que si aceptaban participar en el ejercicio fuera por interés y no por deber. Me pregunté dónde y cómo podría encontrar personas que estuvieran dispuestas a leer 164 páginas, que es la extensión del texto en su formato digital. En los primeros días del 2018 la edición impresa del libro existía apenas como una idea.

Revisé uno a uno los nombres de mi lista de contactos. Hablé con algunos familiares y amigos para preguntarles si sabían de alguien que tuviera un hábito de lectura. Me esforcé por encontrar una muestra de lectores tan heterogénea como fuera posible, en parte para simular lo que sucedería si mi novela estuviera a la venta en una librería de cadena. En un esfuerzo por sacar el ejercicio del ámbito de la carrera de Estudios Literarios, decidí que no incluiría a ningún profesor o estudiante de literatura en mi grupo de lectores.

Mi novela quiere presentarse a sí misma como una novela policial y utiliza varios recursos para hacerlo. Uno de ellos es la manera autorreferencial en la que el texto reflexiona sobre el género policial, sus reglas y sus posibilidades. Otros recursos hacen parte del libro como objeto: los colores oscuros que dominan las cubiertas y el lomo, por ejemplo, o el fragmento que figura en la contraportada y hace las veces de abre bocas del misterio. Pero quizás la

forma más contundente de incluir una obra dentro de un género literario es presentarla bajo una categoría editorial específica. Fue por esto que al proponerles el ejercicio a mis lectores les dije que el producto narrativo que iban a recibir era una novela policial. Con esto quería crear unas condiciones similares a las que se producirían si ellos entraban a cualquier librería y encontraban *El otro nombre* en un estante coronado por el rótulo: «Policíaca».

A mediados de enero de 2018 les pedí a quince personas que me ayudaran con el experimento de esa primera incursión de mi texto en el mundo. Unos pocos rechazaron la invitación, bien fuera porque no tenían tiempo o porque no les interesaba someterse al trabajo gratuito de responder tantas preguntas. Once de ellos aceptaron. Al final, por lo impredecible de las circunstancias, solo ocho de ellos terminaron la lectura y respondieron los cuestionarios.

Mis ocho primeros lectores provenían de distintos lugares de la vida. Algunas de sus profesiones tenían una relación directa con los temas que quise abordar en mi novela: Lina Guatibonza es psicóloga y dirige una empresa de poligrafía, Belisario Valbuena es psicólogo forense y fue mi profesor en un diplomado de perfilación criminal, Germán Rodríguez acaba de recibir el título de antropólogo y enfocó su carrera en el área de la bioantropología. Los demás lectores tenían en común un historial mayor o menor de novelas leídas y la disposición para leer una nueva. Eran Juan Fernando Mejía, profesor de filosofía de la Universidad Javeriana; Camilo Castaño, profesor de filosofía del Gimnasio Campestre los Alpes; Edwin Camacho, investigador académico para la Fiscalía y profesor de ciencias políticas de la Universidad Javeriana; Daniela Rojas, estudiante de arquitectura de la Universidad Piloto y Rodolfo Ramos, guardia de seguridad.

Algunos de mis lectores me conocen desde hace muchos años, otros apenas me han visto en persona un par de veces. A todos, sin embargo, los escogí porque sabía que estaban en perfecta capacidad de hacer comentarios a un texto mío sin sesgos o parcialidades importantes. Quise partir del supuesto de que todos ellos irían al encuentro con mi novela de una manera activa, no solo receptiva. Al leer el texto cada uno lo enfrentaría con distintas preguntas y retos. Cada lector tendría que moldear la experiencia que ofrecía la novela para que esta se acomodara a su propia vida. En esa manipulación se pondría a prueba la elasticidad del texto, es decir sus límites y sus posibilidades, sus puntos de quiebre. A

mediados de marzo diseñé los cuestionarios según las preocupaciones que me llevaron a escribir *El otro nombre*. Entonces les envié la novela a mis lectores y les di un plazo de un mes para leerla y resolver las encuestas donde me contarían sobre sus experiencias de lectura.

Después de leer varias veces los cuestionarios resueltos decidí dividir su análisis en dos secciones. La mayoría de los lectores concordaron al señalar algunos de los aciertos y puntos débiles del texto. En primer lugar quiero estudiar esas coincidencias. Luego quiero detenerme un poco en las maneras particulares en las que cada lector se apropió de la novela. Pocas veces es posible hacer un ejercicio de retroalimentación tan detallado como este con un texto literario. Por eso quise aprovechar estos resultados para ver de qué maneras la novela se transformó cuando cada lector la recibió y la volvió a crear desde su posición subjetiva.

La pregunta que quiero formular en este análisis tiene poco que ver con la efectividad de mi texto. Mi propósito no es concluir si la novela fracasó o fue exitosa en relación con un objetivo específico. Un texto literario siempre excede sus propias intenciones en la medida en que su recepción es inevitablemente plural y creativa. Conocer las experiencias de mis lectores a través de las encuestas es una manera de evaluar las posibilidades y los alcances de mi manuscrito tal como está ahora. Al mismo tiempo, las críticas de mis primeros lectores harán las veces de una brújula que me permita buscar mejores recursos narrativos para construir las experiencias que quiero entregarles a mis lectores futuros.

1. Coincidencias entre los lectores

1.1 El placer de la lectura

La pregunta número nueve que figuraba en el cuestionario era: «¿Disfrutó la lectura?» Más allá de saber si el gusto de cada lector aprobaba o reprobaba mi obra, el objetivo de esa pregunta era evaluar si el texto reflejaba una intención que tuve presente desde antes de empezar el proceso de escritura. Yo quería escribir un texto que fuera capaz de abordar problemas literarios para un público amplio y no solo para un público académico especializado. Mi problema de investigación surge de la conciencia de que en Colombia y en otras partes del mundo hay una percepción generalizada sobre un fenómeno social: el

asesinato en serie. Si mi objetivo era retar las narrativas más difundidas sobre el asesinato en serie, era apenas coherente que yo escribiera un texto dirigido a las mismas masas que consumían esas narrativas en la prensa, la radio, el cine, los *best sellers*, los noticieros de televisión y los tabloides.

El género policial se prestaba muy bien para ese objetivo. Aunque el género contiene en sí mismo la posibilidad de plantear las grandes preguntas (por la verdad, la naturaleza del hombre, la moral, la justicia, el orden social, etc.), es raro el relato policial que esté concebido para unos pocos lectores eruditos. En su conferencia *El género negro: entre el pesimismo radical y la utopía ilustrada*, Román Setton dijo que la verdadera literatura social de principios del siglo XX fue el relato policial y no las vanguardias. Gran parte de la literatura de vanguardia estaba hecha para que la apreciara un grupo limitado de intelectuales. Estaba pensada para forjar a un público futuro, de allí su idea de ir en avanzada, y debía incluso incomodar y enfurecer a las masas contemporáneas. El relato policial de la época, en cambio, ofrecía un camino hacia la verdad que cualquiera estaba en capacidad de recorrer. Cualquier lector podía seguir paso a paso el razonamiento lógico del detective y llegar a la misma conclusión que él. Setton concluyó entonces que la verdad que proponía alcanzar el género policial era una verdad democrática, y que esto lo caracterizaba todavía más como un género popular.

Aunque mi propuesta de un camino hacia la verdad me alejaba del relato policial clásico, yo apuntaba hacia una escritura democrática, que fuera accesible sin tener en menos las capacidades de los lectores. Mi propuesta narrativa partió de la idea de que escribir para las masas no es sinónimo de escribir algo irreflexivo o vacío de contenido crítico. El objetivo de *El otro nombre* era intervenir las narrativas que se repetían en los productos de difusión masiva sobre el asesinato en serie. Me pareció que la mejor manera de acercarme a ese propósito era hacer de mi novela un producto de difusión masiva sobre el asesinato en serie, pero un producto que reflexionara sobre su propio estatus de literatura popular y de mercancía.

Las respuestas de mis lectores indican que en cierto modo mi novela se acercó a esa aspiración. Todos ellos admitieron que disfrutaron la lectura, o cuando menos que su experiencia de lectura fue ágil y entretenida. La novela alcanza una forma de escritura

encaminada hacia un público amplio y diverso al que no subestima. En una de sus cartas, Chéjov le recomendaba a un escritor novato «describir (...) de tal modo que el lector sienta que no lleva usted corbata y que tiene el chaleco desabotonado», y le aconsejaba: «concédase un poco de libertad» (2005, p. 67). Esa frescura del tono parece que se logra en *El otro nombre*. Camilo Castaño dijo en su encuesta que disfrutó la «ironía» y las preguntas de la escritura, y Germán Rodríguez comentó que «el tono en el que está escrita le añade drama, picante y sarcasmo al misterio». Los comentarios a veces irreverentes de la narradora parecieron darle más carácter al personaje y más contundencia a las propuestas de la novela. Camilo Castaño también reparó en una coherencia en el estilo de principio a fin, que a mi parecer depende de esa misma sensación de espontaneidad que por momentos consigue generar la voz del personaje principal.

1.2 Los temas

Ante un primer esfuerzo narrativo es importante preguntar si los temas que los lectores perciben como centrales coinciden con los que el autor quiso abordar. La pregunta por los temas puede parecer obvia o demasiado simple, pero lo cierto es que abordar un tema de investigación en una novela es un reto que implica saber elaborar y presentar una historia. Con el ánimo de evaluar de qué manera aparecían en mi novela las preocupaciones que me llevaron a escribirla, incluí esta pregunta en los cuestionarios: «Según su lectura, ¿qué temas aborda la novela?»

Los lectores mencionaron en sus respuestas varios de los temas que orientaron mi escritura. Juan Fernando Mejía, Edwin Camacho y Camilo Castaño identificaron la novela negra, la novela de crímenes o la novela policíaca como uno de los asuntos por los cuales se preguntaba *El otro nombre*, y repararon en el hecho de que las posibilidades del género estuvieran tematizadas y cuestionadas dentro de la historia. Camilo Castaño notó en el texto una preocupación por la muerte inocultable, además de una pregunta por la curiosidad (morbosa) y por el modo en el que esta se puede hacer pasar por responsabilidad ética. Edwin Camacho reconoció la naturaleza literaria de las preguntas más relevantes del texto y escribió que el tema principal de la novela era «el crimen y su relación con la formación literaria». También Edwin dijo que en el texto la lectura funcionaba como una herramienta de

investigación, que es un aspecto central de mi intención de construir una investigación que fuera al mismo tiempo policial y literaria.

Juan Fernando Mejía hizo alusión en sus respuestas a las preocupaciones que encontró en el texto por acercarse a la mente del asesino, por recrear los puntos de vista de la víctima y del victimario y por pensar desde el género policial la situación de la violencia en Colombia. Juan Fernando también se detuvo a mencionar uno de los temas sustanciales que motivaron mi escritura: el impacto de los asesinos en serie en la cultura popular. Daniela Rojas identificó el deseo como uno de los temas fundamentales de la novela. Mi intención al escribir fue que el deseo apareciera en la historia de muchas formas, desde el coqueteo entre Ana y Laura hasta la búsqueda en apariencia insondable que lleva a Luis Alfredo Garavito a violar a un niño y degollarlo. Daniela también encontró en *El otro nombre* la pregunta simultánea por la humanidad de la víctima y por la humanidad del victimario, que es quizás la columna vertebral de mi propuesta narrativa.

Estas respuestas dan cuenta de las ideas que el texto suscitó en la imaginación de mis lectores. Por lo tanto, estas respuestas muestran de muchas formas indirectas las capacidades del texto. A grandes rasgos, me parece que los temas que los lectores identificaron como los más relevantes en la novela coinciden con el tejido semántico que yo quería articular en la historia. Quizás me habría gustado que la pregunta por cómo narrar al asesino en serie apareciera en las respuestas de los lectores de una forma más directa. Ahora parece que esa pregunta se presenta solo de manera oblicua, como si apareciera en los intersticios de otras preguntas y otros temas. Es posible que haga falta desarrollar un poco más la reflexión alrededor de las dificultades que el acto de la escritura les trae a los personajes, tanto a la narradora como a Alberto Carrillo, el periodista que escribe la crónica *El otro nombre*. Si se trabajan con mayor insistencia los obstáculos que enfrenta un escritor al querer narrar a un asesino en serie es posible que esa pregunta específica cobre un mayor protagonismo en la novela.

1.3 La pertinencia de los temas en la vida de los lectores

Después de evaluar si mis temas de investigación aparecían de una manera sugestiva en la historia, quise saber si mi texto conseguía involucrar a los lectores con esos temas. Por esa razón incluí en los cuestionarios la pregunta número tres: «¿Esos temas le parecen relevantes a usted en su vida cotidiana?»

Todos los lectores, sin excepción, contestaron que en efecto los temas que abordaba la novela eran importantes en sus vidas diarias, aunque todos dieron razones distintas. Edwin Camacho y Rody Ramos coincidieron al decir que la intriga y la investigación siempre están presentes de alguna manera en nuestras vidas. Juan Fernando Mejía escribió: «Estos temas son relevantes, aunque no lo parezcan a primera vista. En efecto, la novela logra generar empatía por personas y situaciones en las que todos podríamos encontrarnos aunque no lo admitamos». Y más adelante aclaró: «La novela está escrita, en mi opinión, desde una pasión o interés muy fuerte por los asuntos que trata y parece empeñarse en hacernos compartir dicha pasión. A la vez, la manera de hacerlo es poner muy cerca la experiencia de quien es llevado a escribir sobre esos asuntos, completar el relato, darle sentido, incorporarlo en la vida, narrarlo intentando salir de sí. De ahí los varios usos posibles de la idea del otro nombre».

Las respuestas de Juan Fernando me llevaron a preguntarme por qué la novela logra que los lectores sientan que les hablan de una realidad cercana. No creo que esto ocurra por la frecuencia con la que el texto ficcionaliza casos reales, tampoco por sus diálogos con el periodismo o por su uso de la autoficción. Todos los días leemos historias en el periódico que nos parecen irrelevantes, que no consiguen afectarnos a nivel personal solo por el hecho de que se presentan a sí mismas como reales. Quizás el acierto del texto, como lo intuye Juan Fernando, está en la construcción del personaje de la narradora: ella se involucra de manera tan íntima con su investigación, se deja permear por su tema a tal punto, que el lector también siente un llamado a involucrarse de manera personal. Al poner la experiencia de la narradora tan cerca del lector, la novela apela al lector de manera subjetiva.

Algunas encuestas me mostraron que en más de una ocasión ese llamado personal resultó en que el lector se sintiera incómodo. A Germán Rodríguez, por ejemplo, le incomodó el momento en el que la narradora empieza a sospechar de su tío. Germán escribió: «El momento en el que Laura comienza a comprender que su tío pudo haber cometido un crimen

al encubrir el hallazgo de los restos, me hizo sentir incómodo. La incomodidad no fue por el relato como tal, sino al momento de ponerme en la posición de Laura y sentir que aquella persona admirable y respetable con la que uno convive, puede estar encubriendo algo como un asesinato». A mi parecer, esta incomodidad da cuenta de dos aspectos importantes de la experiencia de lectura de Germán. En primer lugar, muestra hasta qué punto se había involucrado German en la historia íntima de la narradora. El relato de las vivencias de una familia funciona también para situar la narración en una esfera privada que invita al lector a la empatía. En segundo lugar, esa incomodidad de Germán ocurrió cuando la narradora tomó conciencia de que el criminal podía estar en casa. Ese acercamiento de la idea del «criminal» era el objetivo principal de mi propuesta narrativa, pues implicaba que el lector reconociera al delincuente como un miembro de la misma comunidad a la que él pertenece. En esa proximidad indeseada con el hombre que comete un crimen está contenido el reto a las narrativas que insisten en representarlo como una criatura supra o infrahumana, es decir, como un monstruo.

Con respecto a los temas que aborda la novela, Daniela Rojas escribió que: «Me gusta pensar que es una realidad lejana, como actos que se quedan en las fantasías de todos, pero de vez en cuando encontrarme con que no lo es, igual te amplía la visión de lo que te rodea, te cambia la perspectiva y quizás te cuestiona que tan lejos estas de pasar ese límite. Es algo que se piensa de vez en cuando». Daniela se refiere en su respuesta a una incomodidad similar a la que describió Germán. En su caso, la incomodidad tiene que ver con que el texto le presentó como cercana una realidad que ella prefería ver distante. La experiencia de lectura la involucró de pronto de manera personal con el asesinato en serie, un asunto que a ella le parecía ajeno, y acabó por llevarla a cuestionar sus propios límites éticos y morales. Aunque esta es apenas mi interpretación de su respuesta, me arriesgo a decir que de eso se trataba la experiencia de reconocimiento que yo quería producir en mis lectores.

Como ya lo dije en el marco teórico, la preocupación que motivó la escritura de *El otro nombre* fue la conciencia de que el público evita pensar al asesino en serie como un sujeto social. La consecuencia directa de esa percepción es que el asesinato en serie se entiende como una expresión de la maldad metafísica, no como un problema humano que le incumbe a cada miembro de la sociedad. Mi propuesta narrativa quería llevar al lector cuando menos

a sospechar que el asesino en serie es un semejante. De esa manera el lector tendría que empezar a preguntarse cuál es su papel frente a esa forma específica de crimen. Esa reflexión es incómoda, pues en últimas pone en crisis nuestra idea de lo que es humano. Mi novela logró acercarle la realidad del asesinato en serie a Daniela de una manera que resultó incómoda para ella. Quizás ese sea uno de los aciertos más grandes de este experimento, pues es justo allí, en esa incomodidad, donde espero que se produzca la crisis de las narrativas dominantes a la que mi novela apunta.

1.4 Expectativas del género policial

Como ya lo he dicho, al principio de este ejercicio les presenté la novela a mis lectores como una novela policial. Yo sabía que esa acción iba a generar unas expectativas específicas en cuanto al relato. Esas expectativas serían distintas según lo que cada lector entendiera por «novela policial», y según el bagaje de referencias e intertextos con el que cada uno contara. Me propuse conocer en las encuestas las expectativas que yo misma había generado, pero también me propuse averiguar qué había hecho la novela con esas ideas previas de relato policial que tenían los lectores. Para saber todo esto incluí la pregunta: «¿Qué expectativas tenía usted de un relato policial? ¿La novela cumplió con esas expectativas?»

Las respuestas de los lectores fueron muy variadas. En algunos casos la novela sirvió para reafirmar ciertas nociones previas. Edwin Camacho, por ejemplo, tenía una idea de novela policial que se acercaba mucho al *noir* estadounidense: «El relato policial –escribió Edwin-, tal como lo entiendo, es sobre la investigación de un crimen que no siempre puede cumplir su objetivo de resolverlo pero que en el proceso de la investigación descubre aspectos oscuros vinculados al crimen y que vinculan a sujetos e instituciones en apariencia limpios. El relato cumple esta expectativa». Quizás *El otro nombre* cumplió esas expectativas por la manera como la narración presenta a las instituciones públicas, y quizás también por la oscuridad de las acciones del tío de la narradora. Edwin tiene razón al notar que hay muchos aspectos que *El otro nombre* comparte con las premisas del *noir* estadounidense.

En otros casos la novela retó las expectativas de los lectores o las superó. Germán Rodríguez respondió: «Tal vez por el cliché de la novela policial, esperaba un texto lleno de

escenas en laboratorios, oficinas estatales y archivos oficiales, que terminaba con el encarcelamiento del o los asesinos. Afortunadamente, el texto no siguió estos caminos establecidos por tradición, y el final aparentemente inconcluso hace que el lector quede con hambre de un poco más». En este caso, *El otro nombre* consiguió ir más allá del formato punitivo de la novela policial tradicional, que termina con el encarcelamiento o la ejecución del criminal. Esta trasgresión de las expectativas de los lectores me entusiasma, pues sugiere una propuesta distinta. Si el objetivo de la investigación no es capturar y castigar al criminal, ¿cuál puede ser? ¿Qué significa para el género policial una historia donde el asesino es inasible incluso para el lenguaje que quiere nombrarlo?

Para Daniela Rojas, la novela también fue un reto a sus ideas previas del género. Contestó: «Pienso que es mucho mejor que el misterio nunca se revele porque estás jugando a crear caminos en tu cabeza». Daniela tenía el referente de un misterio que siempre se resuelve. En ese sentido, *El otro nombre* tomó un rumbo distinto del que ella esperaba, pues le propuso un juego donde el objetivo ya no era la respuesta sino, como ella misma lo dice, los caminos que se construían en el proceso.

1.5 Incomodidad con el final abierto

Al plantear mis problemas de investigación decidí que mi novela propondría una verdad en construcción perpetua, una búsqueda constante del acuerdo y de la vida en comunidad. Pronto me di cuenta de que mi novela no admitía una respuesta única y total al misterio, y por eso supe que tendría que enfrentarme al reto de escribir un final abierto. Yo anticipaba ya la incomodidad que un misterio sin respuesta provocaría en muchos de mis lectores. Sin embargo, las retroalimentaciones que recibí en las encuestas me mostraron que esa falta de resolución no ocurre en el texto de la manera que yo esperaba. En este apartado quiero exponer mi intención inicial y contrastarla con lo que ocurrió en realidad cuando los ocho lectores terminaron de leer *El otro nombre*.

El objetivo de la novela no era resolver el misterio del cadáver en la casa del río. El misterio, en cambio, debía servir como un catalizador para que la narradora reflexionara sobre el asesinato en serie. De este modo, lo que parecía la historia principal (el misterio de

los restos) debía pasar poco a poco a un segundo plano para darle lugar al verdadero misterio, que era un misterio literario: cómo narrar al asesino en serie.

Esa intención es visible en el texto. Camilo Castaño, por ejemplo, describió la novela como «un esfuerzo narrativo valioso, en el que la descripción y zozobra se mezclan para no resolver una pregunta. O para resolverla más allá de sí misma». Pero la visibilidad de esa intención no bastó para que el paso del misterio aparente al misterio real se diera de una manera continua y fluida. La mayoría de los lectores centró su atención en el misterio del cadáver, y sintieron por lo tanto que la narración abandonaba progresivamente a la historia principal. Belisario Valbuena comentó que

El final es inconcluso y deja un sin sabor, no fue el final esperado, toda la investigación de Laura Rodríguez no arrojó ningún resultado acerca del esqueleto encontrado en su predio

Rody Ramos dijo que “El tema es muy bueno, al principio es muy interesante pero cuando fui avanzando sentí q me fui alejando del tema principal”, y luego especificó: “Hubo un momento en q me sentí muy perdido en la novela con temas de la investigación ya que me parecía que no era necesario narrar toda la historia. Pienso que bastaba con sólo hacer una pequeña reseña del personaje q investigaba en el momento por ejemplo: la historia de Julio Garabito [sic]”.

Los dos lectores tienen razón al advertir que la novela produce el efecto de un descuido de la historia principal para perseguir una serie de distracciones. Santiago Cepeda, que por supuesto también hizo las veces de lector, me hizo caer en cuenta de que no es fácil para un lector olvidar un episodio tan contundente como el descubrimiento de un cadáver, y me dio una sugerencia para que en efecto el foco de la narración pase de un misterio al otro sin que parezca un descuido. Esa sugerencia era cerrar la primera historia con una respuesta poco espectacular, es decir dar una solución al misterio que resultara más bien decepcionante. A la mitad de la novela la narradora puede darse cuenta, por ejemplo, de que los restos llegaron a la casa del río por accidente. De ahí en adelante la expectativa del lector cambiará de objeto y la narradora podrá desarrollar su investigación literaria sin que parezca que olvida el misterio para distraerse con reflexiones innecesarias.

1.6 Relación entre la Historia 1 y la Historia 2

En *Formas breves* (2000, p. 105), Ricardo Piglia dice que un cuento siempre cuenta dos historias: una superficial (Historia 1) y una subterránea (Historia 2). La primera es la trama que el lector identifica a primera vista, los hechos visibles. La segunda es la historia secreta, una trama cifrada que aparece solo en las grietas de la primera historia. El final sorpresivo del cuento clásico se produce cuando la Historia 2 sale a la superficie y concluye la Historia 1. El cuento moderno, en cambio, mantiene la tensión entre las dos historias y nunca la resuelve. El relato secreto se limita en ese caso a aparecer en los sobreentendidos y en los silencios de la Historia 1. Piglia pone como ejemplo del cuento moderno a la narrativa de Hemingway.

En *La novela policíaca en Colombia*, Pöppel explica una teoría casi idéntica que propuso Tzvetan Todorov en *Typologie du roman policier* para entender los mecanismos del relato policial (2001, p. 22). Para Todorov, el relato policial también cuenta dos historias: la Historia 1 es la historia visible, que es la de la investigación. En ella el detective y sus aliados emprenden la tarea de reconstruir la Historia 2. La Historia 2 es la historia secreta, que son los sucesos del crimen. Tal como lo explicaba Piglia, en el cuento policial clásico la Historia 2 solo sale a la superficie al final para resolver el misterio y producir un efecto de *knockout*. En el policial moderno sucede lo mismo que Piglia describía al hablar del cuento moderno, lo mismo que el propio Piglia hizo en novelas como *Blanco Nocturno*: la tensión entre la Historia 1 y la Historia 2 no se resuelve, y eso implica que la investigación no concluye con el relato de los hechos del crimen. En buena parte de los relatos policiales modernos, la investigación no alcanza una verdad total.

En *El otro nombre* estas teorías funcionan igual. La Historia 1 es la investigación, es decir el hallazgo de los restos de la construcción, la búsqueda de Laura y su camino de lecturas hacia una posible resolución. En principio parece que esa investigación va encaminada a resolver el misterio de los restos, pero en realidad va encaminada a reflexionar sobre las dificultades de narrar al personaje del asesino en serie. La Historia 2 es la historia de Gabriel, que no pretende resolver el misterio literario pero sí darle más herramientas a la reflexión que articula a la novela.

Quizás *El otro nombre* se equivoca al no presentar indicios de la Historia 2 a lo largo de la Historia 1. Tanto Piglia como Todorov concuerdan en que esa aparición progresiva de la Historia 2 en la superficie es vital para que el mecanismo del relato funcione, independientemente de si la Historia 2 se revela o no al final. En parte por esta carencia, el final de mi novela da la sensación de que la Historia 1 y la Historia 2 no tienen una relación más que casual. Fue por esto que Belisario Valbuena no vio qué tenía que ver la crónica «El otro nombre» con la trama principal, y me sugirió incluso que cambiara el nombre de mi novela. A Belisario, el paso a la historia de Gabriel le pareció innecesario. A Juan Fernando Mejía esa misma transición le pareció abrupta.

Las críticas de los lectores me demuestran que es necesario trabajar la articulación de las dos historias. Hay varias maneras posibles de conectarlas. Una de ellas es la que me sugiere Belisario, que se acerca bastante a los planteamientos de Piglia y Todorov: a lo largo de la Historia 1 pueden aparecer pistas que construyan una sospecha firme de que un asesino en serie puede ser el autor del crimen de la casa del río. Un posible recurso para que esto ocurra, como dice Belisario, es que aparezcan al menos otros dos cadáveres en circunstancias similares. Mi intención al escribir, sin embargo, era que el tema del asesinato en serie apareciera más por cuenta de la interpretación de la narradora que por los indicios que le otorgaran los mismos hechos. Eso me daba una oportunidad mayor para reflexionar sobre su fascinación por el asesinato en serie y su curiosidad morbosa: la narradora había tomado el hallazgo de los restos como una excusa para investigar lo que ella quería investigar. Ese método de investigación más literario que científico también hace parte de mi propuesta de construcción de una verdad. La investigadora no persigue una verdad positiva sino una historia, pues su pregunta no es quién cometió el crimen sino cómo situar en el lenguaje a la persona que lo cometió.

En ese sentido, es posible que la mejor manera de tejer las dos historias sea concluir la Historia 1 a mitad de camino. De esa manera la segunda historia tendrá espacio para emerger y desarrollarse durante lo que resta de la novela.

1.7 La extensión del texto

A la pregunta « ¿Con qué aspectos del texto estuvo en desacuerdo?», Juan Fernando Mejía contestó: «La única característica que me llamó negativamente la atención fue el uso de citas extensas. Creo que la intención narrativa que se busca con ellas se habría conseguido de forma más contundente con paráfrasis, produciendo otras voces al interior del texto y no simplemente exhibiendo la información». Rody Ramos estuvo de acuerdo con esto, y escribió como una recomendación: «No extenderse tanto en la narración de los temas investigados». También Belisario Valbuena comentó que le resultó «muy larga la explicación al final de la Novela de Gabriel Arturo Rodríguez Molina, no es necesario extender tanto el relato».

Hay varias razones para esto, y los mismos lectores me las hicieron ver. Una de ellas es que la estructura de la historia hace que la atención del lector permanece en el misterio original, o sea el misterio aparente. De nuevo surge aquí el problema de la transición del misterio aparente al misterio real, que no se da con la sutileza necesaria para que el lector sienta que la pregunta por cómo narrar al asesino en serie es el curso lógico que debe seguir la investigación. En cambio, como he dicho antes, el lector siente que la narración plantea un misterio y después lo descuida.

Otra razón para que los lectores percibieran que el texto tenía una extensión innecesaria es la sobreabundancia de citas que aparecen en la narración, además de la extensión de cada uno de estos fragmentos. Juan Fernando Mejía y Rody Ramos repararon en esto en sus encuestas, y Camilo Castaño escribió: «Me enojé cuando veía venir las largas citas». Como le dijo Chéjov a Yelena Shavrova en una carta de 1894: «los detalles, por muy interesantes que sean, fatigan la atención» (2005, p. 67). Las citas que aparecen en *El otro nombre* son demasiado minuciosas y, como recomendaba Juan Fernando Mejía, podrían aparecer más bien en forma de paráfrasis en las reflexiones de la narradora, no solo de forma textual y directa. La mayoría de las citas también pueden ser mucho más breves para que la voz de la narradora no se pierda y sea ella quien lleve en todo momento el hilo de la historia.

A pesar de todo esto, la extensión innecesaria de una novela no siempre se resuelve solo con acortarla o con mutilar algunas páginas. Ninguna cantidad de páginas implica por sí misma una extensión desmedida. A veces mil páginas son necesarias para contar algo. *El otro nombre* es extensa por la forma como está estructurada la historia. Una expectativa que queda en suspenso durante tantas páginas se vuelve extenuante. Lo demás empieza a parecer

una serie de interrupciones, todavía más si se trata de fragmentos de textos imaginarios trasladados sin modificación alguna al cuerpo de la novela. Es sobre todo esa estructura de la historia, y no el número de las páginas, lo que crea la experiencia de agotamiento. Por esto me parece que el proceso de edición no puede limitarse a convertir algunas páginas en párrafos. Es cierto que en varios momentos los detalles sobran, pero también es cierto que unos pocos detalles son muy significativos para la manera como yo quise plantear el asesinato en serie. Pienso, por ejemplo, en el episodio en el que Garavito vomita durante su confesión. Creo que esos detalles se pueden conservar siempre y cuando aparezcan de otro modo. El problema, insisto, radica sobre todo en la estructura de la trama. Además de reducir las citas textuales en extensión y en abundancia, hace falta trabajar en la transición de un misterio al otro que mencioné antes. Si la expectativa del misterio aparente ya está resuelta, la Historia 1 puede enfocarse por completo en el misterio verdadero y el lector puede concentrar su interés en los detalles importantes. Entonces el lector ya no se verá en la obligación de mantener la mitad de su atención colgada de un enigma que parece burlarse de él, pues demora cada vez más su respuesta.

2 Lecturas y apropiaciones

2.1 La curiosidad morbosa

La actitud ante las representaciones explícitas de la violencia varía mucho de una persona a otra. Hay quienes visitan sitios de *gore* en internet para pasar el tiempo, y también hay quienes se tapan los ojos en el cine cuando ven una película de Tarantino. Como mi novela contenía representaciones gráficas de cuerpos muertos y violencia extrema, me interesaban los matices que el morbo pudiera producir en las reacciones de mis lectores. Para explorar un poco este tema, les pregunté en los cuestionarios: «¿Algo en la novela lo hizo sentirse incómodo? Si es así, ¿qué y por qué?»

Contrario a lo que yo esperaba, pocos lectores se refirieron al tema de la violencia explícita en sus respuestas a esa pregunta. Juan Fernando Mejía dijo: «Hablar tanto de modos de morir lo incomoda a uno, pero si ocurre es más una virtud que un defecto del texto», y Daniela Rojas contestó: «Me hizo sentir incómoda lo frágiles que somos, lo vulnerables,

como a final de cuentas somos tanta carne y no más». A estos dos lectores les incomodó que la novela les recordara su propia mortalidad, que es otra de las funciones sociales que cumplen las historias de tripas y de sangre. Juan Fernando, por su parte, quiso ampliar un poco el testimonio de su encuentro con lo sangriento en la novela en su respuesta a otra pregunta. Para él, la aparición de escenas grotescas fue una oportunidad para explorar un asunto que le atrae pero que no siempre se permite examinar. A Juan Fernando le extrañó su propio disfrute del tema. Escribió que había disfrutado la lectura «progresivamente, aunque admito que cuando la estaba disfrutando también me extrañaba que ocurriera eso precisamente con ese tipo de asuntos. Uno no sabe mucho de sí mismo cuando hace el ejercicio de meterse en las oscuras regiones de las mentes criminales. Supongo que esa ambivalencia es parte del placer del género».

En cierta medida, esa reconsideración de la relación propia con las historias de sangre era uno de los objetivos de la novela. Antes de hacer un juicio moral sobre las historias *gore* o los medios amarillistas, la novela buscaba que los lectores se detuvieran a preguntarse si ellos mismos no sentían algo parecido a una urgencia de mirar los cuerpos abiertos, violados, desmembrados. Camilo Castaño, por ejemplo, admitió que tiene muchos reparos contra la prensa amarillista y debió luchar contra ellos para poder encontrarse con mi texto. Parte de mi propuesta narrativa es que las representaciones de lo cruento tienen un valor en tanto cumplen varias funciones sociales. A veces intentan reconciliarnos con la conciencia de nuestra propia mortalidad. Otras veces nos enfrentan a ella de una manera descarnada y brutal. En todo caso, mi novela quería presentar esas representaciones como un tema de investigación válido, sobre el cual es posible reflexionar antes de emitir un juicio de valor.

2.2 La insinuación de un romance homosexual

En este pequeño apartado quiero referirme a una reacción individual que suscitó mi texto. Se trata de la posición que Belisario Valbuena asumió ante la posibilidad de que entre los personajes de Ana y Laura haya ocurrido un romance. Belisario escribió en varias ocasiones en su encuesta que «no me agradó esta insinuación», pues «me pareció innecesario y no tenía relación con los móviles ni con nada que permitiera comprender la historia de ese hallazgo y de ese crimen en la Novela». Es posible que su posición provenga de un rechazo a las

relaciones homosexuales en general, como es posible que no. Esa no es la pregunta que me interesa. Belisario asegura que le molestó esa insinuación porque le pareció que no cumplía ninguna función en la novela. Esta reacción particular me sirve para discutir por qué incluí esas insinuaciones entre Ana y Laura en el texto, y si deberían permanecer o no en las ediciones futuras de la novela.

Los asesinos en serie homosexuales se han representado muchas veces como homosexuales representativos. Muchos artículos sobre Luis Alfredo Garavito muestran la homosexualidad como uno de los motivos de su comportamiento, y al mismo tiempo presentan a Garavito como una suerte de arquetipo de hombre homosexual. Sin duda estas narrativas están en función de una agenda heteronormativa, que pretende presentar a cualquier otra forma de la sexualidad como una perversión o una patología. Este recurso de narrar al asesino en serie homosexual como un homosexual representativo se ha repetido en los productos que cuentan las historias de Aileen Wournos, John Wayne Gacy, Jeffrey Dahmer y muchos más. Mi historia quería *mostrar* que una relación homosexual era viable, es decir retar otra de las narrativas dominantes que han caracterizado al asesino en serie y también al homosexual. En mi novela quise apostarle a la posibilidad de vivir con otros, a pesar del dolor y de los horrores. Quería que en mi propuesta de comunidad cupieran también los sujetos homosexuales, o todos aquellos que aman sin reparar en el género. Se trata de un tema secundario en la novela, pero que está vinculado de manera estrecha a las preguntas fundamentales. La reacción negativa de Belisario me sugiere dos cosas. En primer lugar, que debo trabajar para que la pertinencia del tema de la homosexualidad resulte un poco más evidente en la novela. En segundo lugar, que sin duda una parte del público rechazará la propuesta de comunidad que quise elaborar en mi novela, pues en ella incluyo a varios sujetos que no encajan en la definición que otras personas tienen de lo que es humano.

3 Conclusiones

El otro nombre es una novela en construcción y como tal tiene debilidades, pero creo que está bien encaminada. Las críticas de los lectores me señalan un rumbo de edición y de reescritura bastante claro. La historia consigue abordar de muchas maneras los temas que me preocupaban y logra hacerlo con un tono legible, ameno y relajado. Además, la narración

demostró su capacidad para involucrar a los lectores con los asuntos que trata. Este ejercicio me señaló que hay algunos aspectos concretos a trabajar. Hay que hacer más fluida la transición de un misterio aparente al misterio real, y también hay que fortalecer el desarrollo de ese misterio real para que la pregunta literaria aparezca de forma más clara. También hace falta reducir las citas textuales, hacer más cortos los espacios donde la narración dice (*tell*) para darle más espacio para mostrar (*show*). Mis lectores me hicieron otras sugerencias, como cuidar más la diferencia entre la voz de la narradora y las voces de los demás personajes, trabajar por que los diálogos entre Laura y la profesora de literatura no parezcan tan forzados y procurar que la protagonista no exceda sus capacidades de narradora en primera persona. Estas críticas son puertas que se abren para que mi texto se parezca cada vez más al texto ideal que me propongo.

Anexos

Todos los lectores resolvieron las encuestas de manera digital. Quise conservar aquí la manera en la que cada uno de ellos escribió sus respuestas.

Anexo 1

Nombre: BELISARIO FERNANDO VALBUENA TRUJILLO

Edad: 46 años

Ocupación: PSICÓLOGO FORENSE

El propósito de esta encuesta es conocer su experiencia de lectura. Recuerde que no hay respuestas correctas o incorrectas.

1. ¿Cuál fue su impresión general de la novela?

Es una buena Novela con un contenido muy bien estructurado y agradable de leer. El final no me gustó porque no concluyó la trama inicial de la Novela (el descubrimiento del esqueleto).

2. Según su lectura, ¿qué temas aborda la novela?

El hallazgo de un esqueleto en la construcción de un complejo turístico (terreno de una familia, incluyendo a la protagonista de la Novela) por parte de unos obreros de construcción y el interés que despierta este hallazgo en la estudiante de Literatura Laura Rodríguez (protagonista) que la llevan a estudiar e investigar por su cuenta a los principales “Asesinos en serie colombianos” y encontrar en estas investigaciones algo que le pueda dar la explicación del hallazgo y posible causa de muerte del origen del esqueleto en mención.

3. ¿Esos temas le parecen relevantes a usted en su vida cotidiana?

Si puesto que trabajo en el análisis y Perfilación de crímenes y criminales violentos desde mi experticia como psicólogo forense.

4. ¿La novela proponía algo con respecto a esos temas? Si es así, ¿qué proponía?

Si, proponía el uso de la antropología forense para el análisis de los restos óseos y de la Perfilación criminal de asesinos en serie revisando la historia colombiana sobre este tipo de criminales, sin embargo no se aplicaron los temas en el sentido que no se avanzó con los hallazgos antropológicos forenses para por lo menor identificar a quien correspondían los restos óseos ni cuál fue el mecanismo y causa de su muerte, ni siquiera una presunción de hace cuánto tiempo fue asesinado, así mismo no había elementos para presumir que el autor del homicidio hubiera sido un asesino erial, pues no se vincula el hallazgo del esqueleto con otros (por lo menos 2 más) en similares condiciones.

5. ¿Con qué aspectos del texto estuvo en desacuerdo?

El nombre de la Novela no me parece el indicado porque al final del libro se menciona el título “El otro nombre” infiriendo el título a una crónica del año 2007, el título de la Novela parece una “copia”, además no tiene nada que ver con la trama. Sugiero cambiar el nombre.

- El final es inconcluso y deja un sin sabor, no fue el final esperado, toda la investigación de Laura Rodríguez no arrojó ningún resultado acerca del esqueleto encontrado en su predio, tampoco se dieron elementos para por lo menos sospechar que el autor del crimen haya sido un asesino “serial”.
- Con la inclinación sexual que se puede insinuar entre Laura y Ana, no era necesario ni vinculante con la trama el abordaje de ese tema en la Novela.
- Muy larga la explicación al final de la Novela de Gabriel Arturo Rodríguez Molina, no es necesario extender tanto el relato.

6. ¿Qué aspectos del texto podrían mejorar?

No extender tanto los relatos de los “Asesinos en serie colombianos”, máxime si no hay indicios (siquiera) de que la víctima (los restos oseos) hayan sido producto de este tipo de criminal y se debe concluir que le sucedió al esqueleto del predio para dar un cierre a la trama de la Novela.

7. ¿Algo en la novela lo hizo sentirse incómodo? Si es así, ¿qué y por qué?

Con la inclinación sexual del mismo sexo que se puede insinuar entre Laura y Ana, me pareció innecesario y no tenía relación con los móviles ni con nada que permitiera comprender la historia de ese hallazgo y de ese crimen en la Novela, no me agradó esta insinuación.

8. ¿Qué expectativas tenía usted de un relato policial? ¿La novela cumplió con esas expectativas?

Es una buena novela porque está muy bien escrita en tiempo, lugar, circunstancias, y la investigación acertada de los “Asesinos en serie colombianos” que toma como referencia, la comprensión de lectura se puede realizar fácilmente, el análisis, la reflexión y conclusiones de los relatos descritos, es ágil y agradable de leer. Sin embargo, tenía la expectativa de que la trama se trabajara más al punto de obtener resultados en la investigación forense y por lo menos las luces acerca de el posible o posible autores del crimen, también e dejó un vacío el hecho de que no se vinculara ese hallazgo del cadáver con el modus operandi de otra victimología para por lo menor sospechar que se trataba de un asesino serial.

9. ¿Disfrutó la lectura?

Si la disfruté, fue agradable de leer, aunque reitero que al final le faltó la conclusión.

Este es un espacio abierto para que usted ponga sus críticas y comentarios al texto.

Es una buena Novela, hizo una buena investigación con respecto a los “Asesinos en serie colombianos” y la trama es interesante, le sugiero dar respuesta a qué sucedió con el esqueleto encontrado en la obra? ya que se maneja la intriga inicial con respecto al hallazgo del mismo y sería interesante la conclusión, así mismo que papel juegan los asesinos seriales con ese hallazgo?

Anexo 2

Nombre: Camilo Andrés Castaño Sossa

Edad: 38

Ocupación: Profesor de filosofía

El propósito de esta encuesta es conocer su experiencia de lectura. Recuerde que no hay respuestas correctas o incorrectas.

1. ¿Cuál fue su impresión general de la novela?

Es un esfuerzo narrativo valioso, en el que la descripción y zozobra se mezclan para no resolver una pregunta. O para resolverla más allá de sí misma.

2. Según su lectura, ¿qué temas aborda la novela?

La muerte inocultable, la curiosidad disfrazada de responsabilidad, la desgracia de la enfermedad en la forma de víctimas violadas, desmembradas, desfiguradas; la silenciosa atracción, un puñal o un mensaje cifrado.

3. ¿Esos temas le parecen relevantes a usted en su vida cotidiana?

Los temas de la novela hacen parte de mi vida cotidiana

4. ¿La novela proponía algo con respecto a esos temas? Si es así, ¿qué proponía?

Tenemos una manera particular de entender, vivir y convivir con la muerte. Siento que en la curiosidad de la narradora están dichos la indignación, la morbosidad, el desconcierto y las desviaciones con las que nuestro país enterra a sus muertos. Ni siquiera cuando los “investigadores” más elocuentes e incisivos logran juntar las piezas del rompecabezas, se ocupan de resolver el caso. Es posible que, como en esta novela, el “investigador” reúna todo el material de prueba para terminar de enterrar al muerto... y el vivo al baile.

5. ¿Con qué aspectos del texto estuvo en desacuerdo?

Me apasiona la narración en primera persona. Descubro la paciencia y la humildad de quien es breve, limitado; de quien es una mera perspectiva, la parcialidad de estar parado en algún lugar y, sin embargo, es capaz de crear el universo. Mi principal desacuerdo es la tentación recurrente de la narradora a contarlo todo, estando en todos los lugares. Se dejó seducir, con diferentes recursos, por la obligación de saber, de saber más allá de sí misma.

6. ¿Qué aspectos del texto podrían mejorar?

- a. Evitar largas e innecesarias citas de periódicos locales que desviaron e hicieron, por momentos, que la lectura fuese extenuante. Esas largas citas debilitan el ritmo y descuidan la historia.
- b. La novela exige un trabajo complejo: construir personajes. En la novela no se escuchan voces, se escucha la voz de la narradora en los diálogos con otros, en los periódicos, en el monólogo de los otros personajes.

7. ¿Algo en la novela lo hizo sentirse incómodo? Si es así, ¿qué y por qué?

Lo explícito, me obliga a luchar contra mi desprecio de los noticieros, los periódicos y los periodistas con tinta de sangre. Prefiero ser obligado a crear, siento menos asco con mi

versión de los hechos. Aunque también el muertico quede sin manos ni pies, y le hubiese sacado los ojos con ganchos.

8. ¿Qué expectativas tenía usted de un relato policial? ¿La novela cumplió con esas expectativas?

La novela policial es una burla a la lógica, a la investigación, al orden. Podría ser una moralización del crimen y la victoria de la verdad. Sin embargo, de eso se ocupan los periodistas y los jueces. Por momentos, me sentí en una crónica periodística, al final, me fui a casa con la narradora.

9. ¿Disfrutó la lectura?

Disfruté la lectura, en sus descripciones, ironías y preguntas. La sufrí en sus intentos de pequeño dios omnipresente, capaz de leerle los pensamientos hasta a los muertos. Me enojé cuando veía venir las largas citas.

Este es un espacio abierto para que usted ponga sus críticas y comentarios al texto.

En general, es un ejercicio de escritura limpio y bien elaborado. Responsable y coherente con el estilo desde el inicio hasta el final. Seguramente, la experiencia le permitirá a la autora deshacerse de la excesiva preocupación descriptiva. Así, evitará ahorrarle al lector la obligación de pensar, recrear, imaginar, en fin, involucrarse con la narración. Es posible que, abandonando al lector a su suerte, tenga más libertad para crear los personajes que produzcan el caos, la contradicción, la crisis, la paradoja, la transgresión, el sinsentido, el desconcierto, los imprevisibles que convierten una novela en un universo.

Anexo 3

Nombre: Edwin Orlando Camacho Quintero

Edad: 34

Ocupación: investigador Fiscalía General de la Nación-Docente PUJ.

El propósito de esta encuesta es conocer su experiencia de lectura. Recuerde que no hay respuestas correctas o incorrectas.

1. ¿Cuál fue su impresión general de la novela?

Es una novela de formación que tiene tres elementos para resaltar. Primero, el interés por la novela negra y sus reglas. Segundo, el trabajo con otros géneros que apoyan la trama, como las nota de prensa o las crónicas periodísticas; y tercero, la resolución de la trama a través de herramientas cotidianas de la protagonista, como la lectura y su indagación en la historia familiar.

2. Según su lectura, ¿qué temas aborda la novela?

El crimen y su relación con la formación literaria.

3. ¿Esos temas le parecen relevantes a usted en su vida cotidiana?

Sí. La intriga, en mayor o menor profundidad, con mayor o menor gravedad, siempre está presente en nuestras vidas y también las formas que encontramos para resolverla.

4. ¿La novela proponía algo con respecto a esos temas? Si es así, ¿qué proponía?

Propone que no hay que ser héroes para resolver interrogantes profundos y que una estudiante con las herramientas que tiene a mano puede resolverlos

5. ¿Con qué aspectos del texto estuvo en desacuerdo?

En general, el texto no tiene aspectos que me hayan desagradado. Tal vez las discusiones con la profesora de literatura, pueden parecer forzadas, aunque se entiende que ayudan a caracterizar el momento de búsqueda personal de la protagonista.

6. ¿Qué aspectos del texto podrían mejorar?

Es un texto escrito por una persona joven, y obvio siempre es sujeto de mejoras. Las discusiones de la novela negra nórdica con la profesora pueden desarrollarse de otra forma que fluya más natural con el resto del texto.

7. ¿Algo en la novela lo hizo sentirse incómodo? Si es así, ¿qué y por qué?

No.

8. ¿Qué expectativas tenía usted de un relato policial? ¿La novela cumplió con esas expectativas?

El relato policial, tal como lo entiendo, es sobre la investigación de un crimen que no siempre puede cumplir su objetivo de resolverlo pero que en el proceso de la investigación descubre aspectos oscuros vinculados al crimen y que vinculan a sujetos e instituciones en apariencia limpios. El relato cumple esta expectativa.

9. ¿Disfrutó la lectura?

Sí. Es una lectura ágil. Además, la relación con otros textos trae información adicional al lector.

Este es un espacio abierto para que usted ponga sus críticas y comentarios al texto.

Es un texto interesante porque echa mano de distintos recursos textuales. Además porque recurre a la figura de lector de estos textos también como investigador de un crimen.

Anexo 4

Nombre: Germán David Rodríguez Avellaneda

Edad: 22 años

Ocupación: Antropólogo

El propósito de esta encuesta es conocer su experiencia de lectura. Recuerde que no hay respuestas correctas o incorrectas.

1. ¿Cuál fue su impresión general de la novela?

Fue una novela realmente agradable, de fácil lectura y comprensión. Tiene la afortunada habilidad de intrigar al lector desde la primera página y el tono en el que está escrita le añade drama, picante y sarcasmo al misterio.

2. Según su lectura, ¿qué temas aborda la novela?

De manera muy cálida aborda temas de lo forense (médico y antropológico), lo arqueológico, los problemas éticos y legales del patrimonio arqueológico, los asesinos seriales, la vida de pueblo y los mitos urbanos relacionados con la criptozoología.

3. ¿Esos temas le parecen relevantes a usted en su vida cotidiana?

Como un futuro bioantropólogo colombiano, me parecen relevantes e interesantes. Creo que es importante para la situación del país, que las múltiples áreas del conocimiento y del arte

aborden los temas de patrimonio arqueológico y expongan los dilemas frente al estudio y rescate de los restos humanos.

4. ¿La novela proponía algo con respecto a esos temas? Si es así, ¿qué proponía?

La novela, a mi parecer, propone la inclusión de poblaciones rurales y no citadinas dentro de las dinámicas de asesinatos seriales y criminales, usando casos y referencias reales investigadas que le dan soporte y una sensación de veracidad. Además, el abordaje al tema de los hallazgos de restos humanos no sólo desde lo médico-forense y arqueológico, sino desde la parte más legal y patrimonial, relacionada con la construcción y los terrenos, y la parte histórica, también es una propuesta interesante.

5. ¿Con qué aspectos del texto estuvo en desacuerdo?

Más que estar en desacuerdo con el texto como tal, hubo un término que no me terminó de convencer: cadáver. Al leer el término dentro del texto daba la impresión que los restos hallados presentaban tejidos blandos, cuando no era así. En el ámbito antropológico/arqueológico-forense es común usar el término “cadáver” con restos humanos no esqueletizados/con tejido blando y los términos “esqueleto” y “restos óseos” para los restos corporales esqueletizados/sin tejido blando.

6. ¿Qué aspectos del texto podrían mejorar?

Personalmente, creo que se podría mejorar la explicación y relato sobre cómo Laura analizó la cuarteta básica (sexo, edad, ancestralidad y estatura) del individuo. Aunque ahí explica un método matemático, podría haber abordado el Standards for data collection from human skeletal remains por Buikstra & Ubelaker (1994) para tratar métodos mucho más precisos y sencillos dentro de la novela.

7. ¿Algo en la novela lo hizo sentirse incómodo? Si es así, ¿qué y por qué?

El momento en el que Laura comienza a comprender que su tío pudo haber cometido un crimen al encubrir el hallazgo de los restos, me hizo sentir incómodo. La incomodidad no fue por el relato como tal, sino al momento de ponerme en la posición de Laura y sentir que aquella persona admirable y respetable con la que uno convive, puede estar encubriendo algo como un asesinato.

8. ¿Qué expectativas tenía usted de un relato policial? ¿La novela cumplió con esas expectativas?

Tal vez por el cliché de la novela policial, esperaba un texto lleno de escenas en laboratorios, oficinas estatales y archivos oficiales, que terminaba con el encarcelamiento del o los asesinos. Afortunadamente, el texto no siguió estos caminos establecidos por tradición, y el final aparentemente inconcluso hace que el lector quede con hambre de un poco más.

9. ¿Disfrutó la lectura?

Sí. Como mencioné al principio, es un texto cálido y de fácil lectura, además de la continua intriga que está presente desde la primera página, lo que lo hace muy ameno.

Este es un espacio abierto para que usted ponga sus críticas y comentarios al texto.

Anexo 5

Nombre: Juan Fernando Mejía Mosquera

Edad: 48

Ocupación: Profesor Universitario de Filosofía

El propósito de esta encuesta es conocer su experiencia de lectura. Recuerde que no hay respuestas correctas o incorrectas.

1. ¿Cuál fue su impresión general de la novela?

La novela es interesante, propone al lector un acercamiento a un conjunto de temas e historias por las que muchos podemos sentir atracción o interés y sin embargo no siempre nos permitimos perseguir o examinar. Está bien escrita, es correcta en el manejo del castellano. Se nota que se trata de una autora joven y con talento.

2. Según su lectura, ¿qué temas aborda la novela?

La novela se inscribe en el género de lo que se podría denominar novela negra, de crimen o policiaca. Toca los temas habituales en ellas: la mente del asesino, las pasiones que se conectan con los crímenes, tanto desde el punto de vista de la víctima como del victimario. Sin embargo, además de los temas del género literario, la novela exhibe una gran cantidad de información y conocimiento sobre los asesinos, el mundo de la investigación forense y el impacto de estas figuras en la cultura popular. También encontramos una referencia permanente a la situación de violencia en Colombia.

3. ¿Esos temas le parecen relevantes a usted en su vida cotidiana?

Estos temas son relevantes, aunque no lo parezcan a primera vista. En efecto, la novela logra generar empatía por personas y situaciones en las que todos podríamos encontrarnos aunque no lo admitamos

4. ¿La novela proponía algo con respecto a esos temas? Si es así, ¿qué proponía?

La novela está escrita, en mi opinión, desde una pasión o interés muy fuerte por los asuntos que trata y parece empeñarse en hacernos compartir dicha pasión. A la vez, la manera de hacerlo es poner muy cerca la experiencia de quien es llevado a escribir sobre esos asuntos,

completar el relato, darle sentido, incorporarlo en la vida, narrarlo intentando salir de sí. De ahí los varios usos posibles de la idea del otro nombre.

5. ¿Con qué aspectos del texto estuvo en desacuerdo?

La única característica que me llamó negativamente la atención fue el uso de citas extensas. Creo que la intención narrativa que se busca con ellas se habría conseguido de forma más contundente con paráfrasis, produciendo otras voces al interior del texto y no simplemente exhibiendo la información.

6. ¿Qué aspectos del texto podrían mejorar?

Creo que se puede trabajar en el modo en que se construyen las atmósferas circunstanciales, lo que rodea la acción. También el uso de las frases lapidarias en ciertos momentos, no están mal, pero se pueden trabajar.

7. ¿Algo en la novela lo hizo sentirse incómodo? Si es así, ¿qué y por qué?

Hablar tanto de modos de morir lo incomoda a uno, pero si ocurre es más una virtud que un defecto del texto.

8. ¿Qué expectativas tenía usted de un relato policial? ¿La novela cumplió con esas expectativas?

La expectativa básica se cumple: quieres ver un modo de contar el crimen y la manera en que la mente del investigador reconstruye la mente del asesino. Esta expectativa se cumple con creces pues se realiza además una meditación sobre la naturaleza y las posibilidades de este proceso en la novela y en otros ejemplos del género.

9. ¿Disfrutó la lectura?

Sí, progresivamente, aunque admito que cuando la estaba disfrutando también me extrañaba que ocurriera eso precisamente con ese tipo de asuntos. Uno no sabe mucho de sí mismo cuando hace el ejercicio de meterse en las oscuras regiones de las mentes criminales. Supongo que esa ambivalencia es parte del placer del género.

Este es un espacio abierto para que usted ponga sus críticas y comentarios al texto.

Me parece que lo único que le falta es ganar agilidad en la narración, los períodos o los cambios de escena en que se plantean las situaciones pueden articularse con mayor fluidez. Hay personajes que de pronto desaparecen o pasan a un segundo plano después de haber sido determinantes en la historia, no del asesino sino de la autora-investigadora-protagonista, como los miembros de su familia. Eso significa que su función puede definirse mejor. La opción por la voz del periodista al final es interesante, pero entra de forma un poco abrupta. Es un muy buen manuscrito.

Anexo 6

Nombre: Lina María Guatibonza Soto

Edad: 39 años

Ocupación: Psicóloga y empresaria

El propósito de esta encuesta es conocer su experiencia de lectura. Recuerde que no hay respuestas correctas o incorrectas.

1. ¿Cuál fue su impresión general de la novela?

La primera impresión que tuve fue que era un texto bastante largo por lo cual programe más tiempo del que realmente utilice ya que cabe mencionar que, aunque disfruto mucho leer por tiempo poco realizo esta actividad. Cuando inicie la lectura en dos horas ya había leído la mitad de la misma, es un texto que logra ‘encarretar’ muy fácil al lector. Es una novela

interesante, con varios matices y con historias paralelas para lo cual se requiere un nivel de concentración alto para poder seguir el hilo de la historia y no desviarse.

Fue una lectura amena, con un tema bastante interesante, donde se evidencia el proceso y el detalle que tuvo el autor para poder escribirla

2. Según su lectura, ¿qué temas aborda la novela?

Los temas son: hallazgo de cadáveres, temas médicos, temas forenses, temas investigativos y un poco de información introspectiva e inconsciente por parte del escritor. Hay un tema psicológico interesante y definido

3. ¿Esos temas le parecen relevantes a usted en su vida cotidiana?

Desde el punto de vista de ser madre sí, soy mama de un bebe de 28 meses y al leer la descripción de los casos de los menores y de las jóvenes asesinadas, es importante como siempre he mencionado, cuidar al máximo a nuestros hijos y así mismo poder limitar al máximo factores externos de maldad y de peligro para los mismos. Lastimosamente los asesinatos mencionados en la novela se dan en sitios rurales, pueblos, veredas y no en ciudades

4. ¿La novela proponía algo con respecto a esos temas? Si es así, ¿qué proponía?

Fue una novela donde se mencionada con amplitud temas forenses y era muy descriptiva en temas y factores psicológicos

5. ¿Con qué aspectos del texto estuvo en desacuerdo?

La verdad pensé en el final se llegaba a saber de quién era el cadáver hallado en la finca, siento que quedó inconcluso este aspecto, ya que la investigación que se realizo fue muy amplia.

Quede con la curiosidad de ampliar la información acerca del papa de Laura, ya que se fue un día, pero no se tenían datos adicionales

6. ¿Qué aspectos del texto podrían mejorar?

El detalle tan minucioso de temas forense y de los cadáveres me llevo a impactar en un momento

7. ¿Algo en la novela lo hizo sentirse incómodo? Si es así, ¿qué y por qué?

El final, quería saber de quién era el cuerpo hallado, es un tema de curiosidad

8. ¿Qué expectativas tenía usted de un relato policial? ¿La novela cumplió con esas expectativas?

Si, me parece que abordo los temas que debía abordar de forma amplia, y así mismo poder desarrollar de forma efectiva los mismos y el hilo conductor entre todos

9. ¿Disfrutó la lectura?

Si, tanto que en dos medias tardes logre finalizarla, Fue un espacio ameno y entretenido

Este es un espacio abierto para que usted ponga sus críticas y comentarios al texto.

Definitivamente me quede con la duda de a quien pertenecía el cadáver encontrado en la casa de los abuelos, (jajajaja...perdón la intensidad pero quede inconclusa en el tema)

También identifique ciertos aspectos inconscientes y auto biográficos que se evidencian en la lectura

En términos generales fue una novela muy amena, muy entretenida y con amplia información.

Anexo 7

Nombre: Rody Ramos.

Edad: 26

Ocupación: Guarda de seguridad

El propósito de esta encuesta es conocer su experiencia de lectura. Recuerde que no hay respuestas correctas o incorrectas.

1. ¿Cuál fue su impresión general de la novela?

El tema es muy bueno, al principio es muy interesante pero cuando fui avanzando sentí q me fui alejando del tema principal.

Cuando volvió al tema principal retome nuevamente el interés y me gustó mucho.

2. Según su lectura, ¿qué temas aborda la novela?

Investigación, misterio.

3. ¿Esos temas le parecen relevantes a usted en su vida cotidiana?

Si porque uno a diario investiga algo ya sea consciente o inconscientemente.

4. ¿La novela proponía algo con respecto a esos temas? Si es así, ¿qué proponía?

Si, la investigación realizada. Y proponía investigar para poder saber de quien era el cadáver.

5. ¿Con qué aspectos del texto estuvo en desacuerdo?

Que hubo un momento en q me sentí muy perdido en la novela con temas de la investigación ya que me parecía que no era necesario narrar toda la historia. Pienso que bastaba con sólo hacer una pequeña reseña del personaje q investigaba en el momento por ejemplo: la historia de Julio Garabito.

6. ¿Qué aspectos del texto podrían mejorar?

No extenderse tanto en la narración de los temas investigados.

7. ¿Algo en la novela lo hizo sentirse incómodo? Si es así, ¿qué y por qué?

Que en un momento de la novela me sentí muy alejado del tema central por la narración extendida de temas de la investigación. Me pareció que hubieras recortado y pegado de algún lugar de internet algunas historias.

8. ¿Qué expectativas tenía usted de un relato policial? ¿La novela cumplió con esas expectativas?

La verdad no tenía ninguna expectativa.

9. ¿Disfrutó la lectura?

A pesar de que en algún momento de la novela me sentí aburrido si la disfrute bastante ya que obtuve mucho conocimiento que no tenia bien claro respecto a algunos temas y gracias a la investigación profunda que se realizo logre enterarme de cosas y detalles que ignoraba.

Este es un espacio abierto para que usted ponga sus críticas y comentarios al texto.

Se extendieron mucho en la narración de los temas investigados.

Anexo 8

Nombre: Daniela Sofía Rojas U

Edad: 22 años

Ocupación: Estudiante de arquitectura

El propósito de esta encuesta es conocer su experiencia de lectura. Recuerde que no hay respuestas correctas o incorrectas.

1. ¿Cuál fue su impresión general de la novela?

Es una novela que no es difícil de leer, no se torna aburrida pues es un tema que causa curiosidad porque pareciera que es parte de nuestra naturaleza.

2. Según su lectura, ¿qué temas aborda la novela?

Criminalística, maltrato, abuso sexual, desorden mental, violencia, crimen, detectivismo, deseo...

3. ¿Esos temas le parecen relevantes a usted en su vida cotidiana?

Me gusta pensar que es una realidad lejana, como actos que se quedan en las fantasías de todos, pero de vez en cuando encontrarme con que no lo es, igual te amplía la visión de lo que te rodea, te cambia la perspectiva y quizás te cuestiona que tan lejos estas de pasar ese límite. Es algo que se piensa de vez en cuando.

4. ¿La novela proponía algo con respecto a esos temas? Si es así, ¿qué proponía?

Quizás entrarte por un par de horas en la vida de ambos lados de la historia, estas víctimas se convierten en números, cifras nada más y no debería ser así, al igual que casi que los asesinos dejan de ser humanos.

5. ¿Con qué aspectos del texto estuvo en desacuerdo?

Con que la investigación fuese siempre tan inalcanzable, como esas fantasías infantiles que no se cumplen.

6. ¿Qué aspectos del texto podrían mejorar?

No sé.

7. ¿Algo en la novela lo hizo sentirse incómodo? Si es así, ¿qué y por qué?

Me hizo sentir incomoda lo frágiles que somos, lo vulnerables, como a final de cuentas somos tanta carne y no más.

8. ¿Qué expectativas tenía usted de un relato policial? ¿La novela cumplió con esas expectativas?

Si, pienso que es mucho mejor que el misterio nunca se revele porque estás jugando a crear caminos en tu cabeza.

9. ¿Disfrutó la lectura?

Sí, es una forma particular de escribir y hablar sobre el tema.

Este es un espacio abierto para que usted ponga sus críticas y comentarios al texto.

Me gustan todos los datos que traes al relato. También me gustó leerla imaginando siempre que eras tú, eso le dio un toque diferente.

Bibliografía

Benjamin, W. (1979). *One-Way-Street and Other Writings*. NLB.

Butler, J. (2012). *Can one lead a good life in a bad life?* Recuperado a partir de

https://thats1.files.wordpress.com/2012/10/butler_adorno_prize.pdf

Chéjov, A. (2005). *Sin trama y sin final*. (P. Brunello, Ed.). Barcelona: Alba Editorial.

Oz, A. (2008). *La historia comienza*. Barcelona: DeBolsillo.

Piglia, R. (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

Pöppel, H. (2001). *La novela policíaca en Colombia*. Editorial Universidad de Antioquia.

Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica de

Argentina. Recuperado a partir de [https://es.scribd.com/doc/103224505/La-Memoria-](https://es.scribd.com/doc/103224505/La-Memoria-La-Historia-El-Olvido-Paul-Ricoeur)

[La-Historia-El-Olvido-Paul-Ricoeur](https://es.scribd.com/doc/103224505/La-Memoria-La-Historia-El-Olvido-Paul-Ricoeur)

Schmid, D. (2005). *Natural Born Celebrities. Serial Killers in American Culture*.

University of Chicago Press.

Setton, R. & Godsland, S. (2017) *El género negro: entre el pesimismo radical y la utopía*

ilustrada. Conferencia llevada a cabo en el VIII Congreso internacional de literatura

Medellín Negro. Fiesta del libro y la cultura, Medellín.

A pesar de que me resulta imposible citar la totalidad de las lecturas que contribuyeron a la escritura de mi novela, quiero hacer mención de los textos que más me ayudaron en el proceso. Algunos los cito en la novela de manera directa, otros no, pero creo que todos tuvieron un papel importante en la construcción del manuscrito final.

Arsenault, M. (2004, marzo 7). *Into another world: Craig Price's Story*. Providence

Journal. Recuperado a partir de

<https://web.archive.org/web/20100206021548/http://www.projo.com/extra/2004/craig-price/content/part1.htm>

Chandler, R. (2001). *Adiós, muñeca*. Madrid: Alianza Editorial.

Chandler, R. (2011). *The Big Sleep*. Project Gutenberg Canada eBook. Recuperado a partir de <https://gutenberg.ca/ebooks/chandlerr-bigsleep/chandlerr-bigsleep-00-h.html>

Chesterton, G. K. (2001). *El candor del Padre Brown*. Editorial Norma.

Christie, A. (s/f). *The Thirteen Problems*. PerfectBound.

Cruz Niño, E. (2013). *Los monstruos en Colombia sí existen*. Bogotá: Grijalbo.

Doyle, A. C. (2003). *Todo Sherlock Holmes*. Cátedra.

Ellroy, J., & Penzler, O. (Eds.). (2010). *American Noir*. Barcelona: Navona Negra.

Harris, T. (1988). *The Silence of the Lambs*. New York: St. Martín's Griffin.

Indridason, A. (2001). *La mujer de verde*. Barcelona: RBA.

Indridason, A. (2002). *La voz*. Barcelona: RBA.

Mankell, H. (2013). *Huesos en el jardín*. Tusquets Editores.

Piglia, R. (2006). *Plata quemada*. Anagrama.

Piglia, R. (2010). *Blanco Nocturno*. Anagrama.

Sanabria Medina, C. (Ed.). (2016). *Patología y antropología forense de la muerte*. Bogotá: Forensic Publisher.

Stevenson, R. L. (1994). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Editorial Norma.