

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



No una, sino muchas máscaras: Análisis de la representación de la identidad
performativa en la novela gráfica *Ciudad de Payasos*

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPÁNICA

AUTOR:

RAFAEL GARCÍA RONCALLA

ASESORA:

Dra. CARLA LILIANA SAGASTEGUI HEREDIA

Lima, Octubre, 2018

Agradecimientos

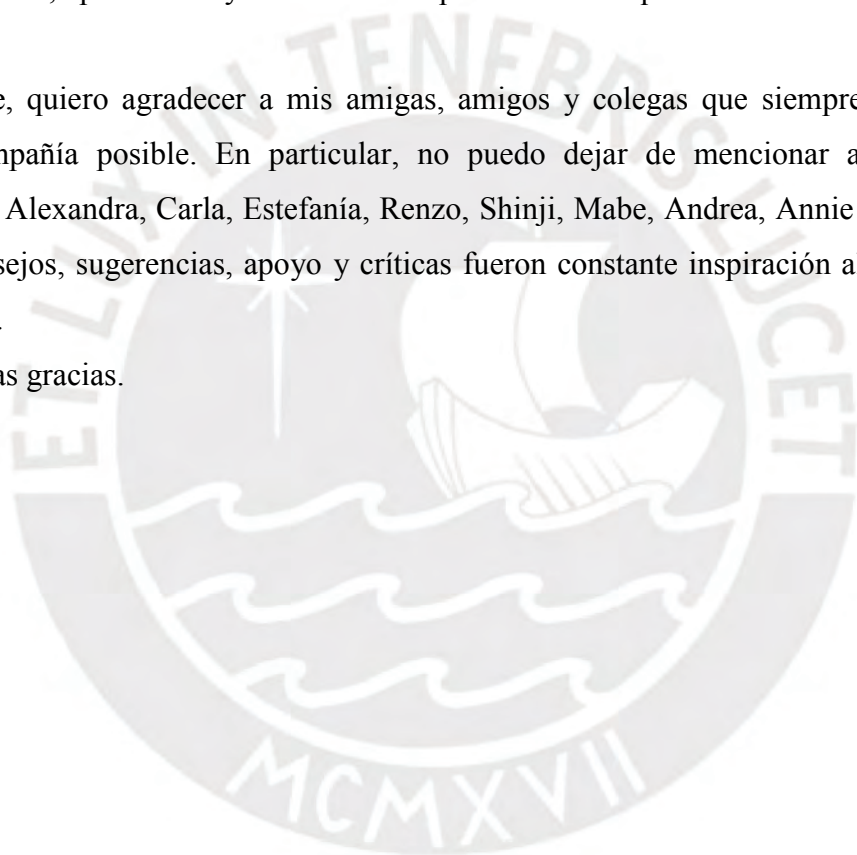
Esta tesis hubiera sido imposible de completar sin tres grupos de personas que siempre me acompañaron en esta travesía y a quienes les debo todo.

En primer lugar, quiero agradecer a mi familia, especialmente a mi mamá, mi viejo y mi abuela, que siempre me apoyaron y creyeron en mí: sin ustedes, realizar mis estudios y esta tesis hubiera sido imposible, y nunca podré agradecerles lo suficiente.

En segundo lugar, quiero agradecer a mis profesoras y profesores que siempre supieron guiarme por este camino tan laborioso y complejo, pero tan gratificante, que son los estudios literarios. Menciono especialmente a mi asesora Carla Sagastegui cuyos conocimientos, paciencia y ánimos siempre evitaron que esta investigación se extraviara.

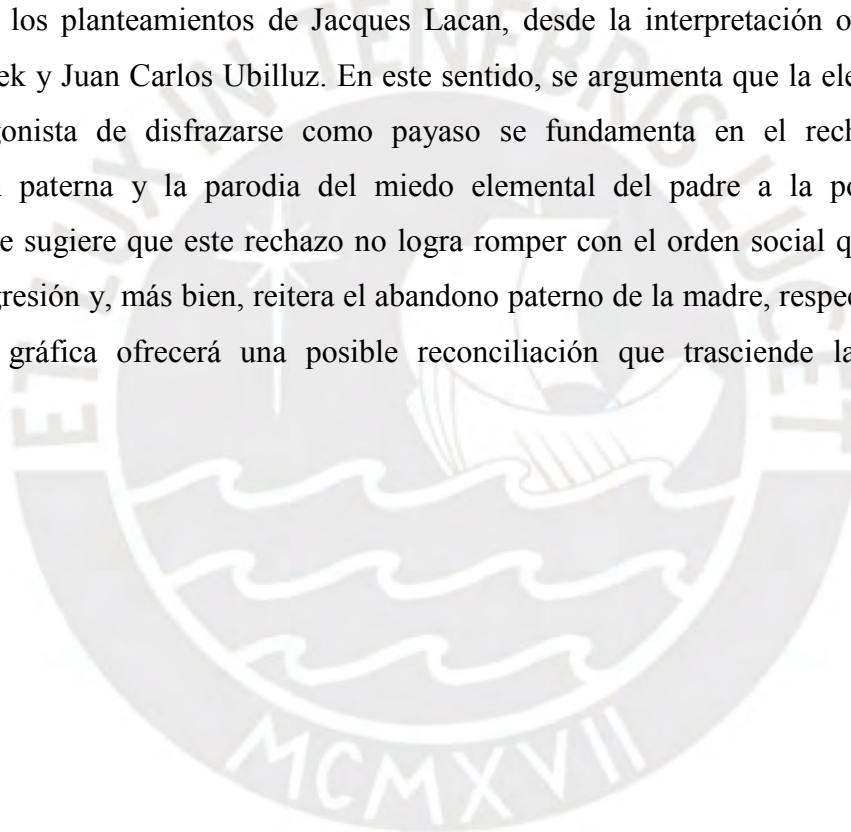
Finalmente, quiero agradecer a mis amigas, amigos y colegas que siempre fueron la mejor compañía posible. En particular, no puedo dejar de mencionar a Gonzalo, Alejandra, Alexandra, Carla, Estefanía, Renzo, Shinji, Mabe, Andrea, Annie y Fiorella, cuyos consejos, sugerencias, apoyo y críticas fueron constante inspiración al momento de escribir.

Muchísimas gracias.



Resumen

La presente tesis analiza la aún poco estudiada novela gráfica *Ciudad de payasos* de Daniel Alarcón y Sheila Alvarado, concretamente la representación de la identidad performativa del protagonista, Óscar. Se propone que en el proceso de adaptación de cuento a novela gráfica se evidencia la estructuración de la identidad como una performance en el sentido precisado por Judith Butler, al revelar cómo el tránsito identitario del protagonista está marcado por la reiteración de diferentes conjuntos de normas según la posición que ocupa el protagonista en el orden simbólico. El sustento de dichas performances tiene su centro en la figura paterna, sea tanto en la identificación con esta como en su rechazo. Para explicar la naturaleza de esta relación se utilizan los planteamientos de Jacques Lacan, desde la interpretación ofrecida por Slavoj Žižek y Juan Carlos Ubilluz. En este sentido, se argumenta que la elección final del protagonista de disfrazarse como payaso se fundamenta en el rechazo de la trasgresión paterna y la parodia del miedo elemental del padre a la pobreza. No obstante, se sugiere que este rechazo no logra romper con el orden social que sustenta dicha trasgresión y, más bien, reitera el abandono paterno de la madre, respecto del cual la novela gráfica ofrecerá una posible reconciliación que trasciende la narración original.



Índice de contenidos

| | |
|--|----|
| Índice de figuras | 5 |
| Introducción..... | 6 |
| 1. <i>Ciudad de payasos</i> en el contexto de la novela gráfica..... | 15 |
| 1.1. El nuevo sujeto de la novela gráfica | 16 |
| 1.2. Propuesta autorial y características formales | 21 |
| 1.3. La función de la imagen en <i>Ciudad de payasos</i> | 28 |
| 2. El recorrido identitario de juventud de Óscar..... | 35 |
| 2.1. La identificación con el deseo paterno en el nombre Chino..... | 37 |
| 2.2. La socialización del goce como Piraña..... | 42 |
| 2.3. La pérdida de la identidad en el robo traumático..... | 49 |
| 3. La transformación de Óscar en payaso..... | 55 |
| 3.1. La sombra del padre y la pérdida de la primogenitura..... | 57 |
| 3.2. El payaso en la ciudad..... | 62 |
| 3.3. El payaso interior | 72 |
| Conclusiones..... | 84 |
| Bibliografía..... | 88 |

Índice de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 35 | 24 |
| Figura 2. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 78-79 | 27 |
| Figura 3. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 39 | 33 |
| Figura 4. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 77 | 36 |
| Figura 5. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 44-45 | 39 |
| Figura 6. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 46 | 41 |
| Figura 7. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 80-81 | 45 |
| Figura 8. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 103 | 48 |
| Figura 9. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 120-121 | 52 |
| Figura 10. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 16-17 | 59 |
| Figura 11. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 33 | 65 |
| Figura 12. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 50-51 | 68 |
| Figura 13. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 53-54 | 70 |
| Figura 14. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 70-71 | 75 |
| Figura 15. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 126-127 | 78 |
| Figura 16. Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado. <i>Ciudad de payasos</i> , pp. 130-131 | 80 |

Introducción

“Frente a sus limitaciones para reproducir fielmente la realidad, la historieta crea y desarrolla sus propios recursos. Y esos recursos constituyen su propio lenguaje”

Juan Acevedo. *Para hacer historietas*.

“Si bien esta historia siempre ha sido especial para mí, es aún más especial ahora que se ha convertido en una novela gráfica con la colaboración de mi querida amiga Sheila Alvarado. Creo que, de alguna manera, ésta podría ser su forma verdadera y definitiva”

Daniel Alarcón. *Ciudad de payasos*.

Los cómics o historietas han tenido uno de periplos artísticos más significativos del siglo XX. Por ser una de las primeras formas de cultura popular masiva a comienzos de este, el cómic fue considerado por mucho tiempo como un arte menor en el mejor de los casos y como una degradación de la cultura en el peor. No obstante, la conceptualización del cómic como producto de consumo infantil fue desafiada por la aparición de la novela gráfica, una nueva forma de producción de cómic que buscaba rescatar el valor artístico en la producción autorial antes que en la creación de personajes prototípicos. En palabras de Santiago García:

Ahora, sin embargo, nos encontramos con lectores adultos que esperan la llegada de nuevos cómics no con la intención de aumentar una colección iniciada cuando tenían quince años, sino porque su lectura les resulta tan apetecible como la de la última novela de Paul Auster, Michel Houellebecq o Roberto Bolaño, como la última película de Paul Thomas Anderson, J. J. Abrams o Lars von Trier (2013: 14-15).

De esta manera, la novela gráfica se ha convertido en el formato predilecto del cómic contemporáneo, tanto por su prestigio como por la ampliación de las posibilidades artísticas que ha supuesto el paso de un cómic controlado por las editoriales a uno controlado por sus autores.

Esto no ha pasado desapercibido en el espacio peruano, donde la producción de cómics, aunque modesta, ha aumentado significativamente en los últimos años. Si bien cubrir cabalmente dicha producción supera los límites de esta tesis, es posible ver la emergencia de autores como Rodrigo La Hoz, David Galliquio, Jesús Cossio, Agueda Noriega, Eduardo Yaguas, Lucero Huamani y Miguel Det como representantes de

nuevas propuestas en el espacio peruano del cómic peruano. Novelas gráficas como *Rupay*, *Conversaciones en la ciudad de cartón*, *Islas*, *Hablemos claro: de bullying, sexo y otras yerbas*, *Barrunto*, *Estética Unisex* o *Multitudes* representan los caminos por los que se perfila la evolución del cómic peruano. En este sentido, entre la producción de esta década destaca particularmente la novela gráfica *Ciudad de payasos*.

Originalmente un cuento de Daniel Alarcón publicado en la colección *Guerra a la luz de las velas* en el 2006, la novela gráfica es resultado de la colaboración entre Alarcón, quien edita y adapta el texto, y Sheila Alvarado, ilustradora y escritora peruana. Esta novela gráfica representa una rareza en la producción del cómic peruano al suponer la cooperación de un escritor y una artista reconocidos, pero que previamente no han trabajado haciendo cómic, y por su recorrido editorial, dado que, si bien el cuento original fue escrito en inglés y luego traducido al español, la novela gráfica sigue el sentido inverso al haber sido editada primero en español y luego traducida al inglés, esta última nominada al premio Eisner en la categoría de Mejor adaptación de otro medio. En esta se narra la historia de Óscar, quien debe reorganizar su vida en un contexto de caos político tras la muerte de su padre, de quien no tenía noticias desde que lo abandono a él y a su madre. A partir de este suceso se comenzarán a intercalar episodios del pasado y el presente de la historia, comenzando con la migración del padre de Pasco a Lima, quien luego llevará a su esposa (la madre de Óscar) y a su joven hijo a la ciudad. En esta, el padre se dedicará a la construcción como fachada de los robos de las casas en las que trabajaba, mientras que la madre trabajará como empleada doméstica para la familia Azcárate. Justamente, esta familia conseguirá una beca para que Óscar estudie en el Colegio Peruano-Británico, donde el protagonista sufrirá la discriminación por parte de sus compañeros por vivir en San Juan de Lurigancho, razón por la cual será apodado Piraña. A raíz de esto, el protagonista decidirá ayudar a su padre en sus robos como una forma de venganza contra sus compañeros, pero esto fracasará tras el robo de la casa familiar de los Azcárate, luego de lo cual Óscar renunciará a ayudar más a su padre, mientras que este último abandonará al protagonista y su madre.

Muchos años después, al morir el padre, Óscar, ya convertido en un periodista profesional, debe lidiar con la emergencia de una nueva familia compuesta por su madre, la amante de su padre (Carmela) y los hijos de esta con su padre, debido a que, a sus ojos, esto disuelve lo que quedaba de su familia. Dicha disolución causará una gran confusión en el protagonista quien se encontrará vagando por la ciudad en el proceso de

resolver esta situación. Parte de este proceso será el encargo en el periódico en el que trabaja de llevar a cabo una investigación sobre payasos callejeros. Esta investigación se volverá una obsesión para el protagonista, quien, al conocer a un payaso callejero llamado Toño en un bar, se unirá a este y a su compañero Jhon para recorrer la ciudad recolectando dinero disfrazado como payaso. Gracias a esto, el protagonista, tras separarse de Jhon y Toño, podrá buscar y confrontar a su madre vestido de payaso para preguntar por su padre. A pesar del arrepentimiento del protagonista y de prometer a su madre que no la abandonará, este finalizará el relato diciendo para sus adentros que sabía que el payaso dentro él estaba mintiendo.

Antes de proseguir, considero importante caracterizar el estudio que se ha hecho previamente de la obra de Daniel Alarcón¹ antes de plantear mi propuesta. Es así que, para entender la narrativa de Alarcón y las propuestas de análisis de esta, es necesario primero entender la posición que ocupa su obra dentro del contexto de la literatura latinoamericana y peruana. Esto sirve para establecer las claves de lectura y las relaciones que se entablan en su producción. Por un lado, este autor es colocado usualmente dentro del corpus peruano, a pesar de que la mayoría de su producción ha sido originalmente escrita en inglés. Para Adélaïde de Chatellus, esto se entiende a partir de que, “la totalidad de la obra de Alarcón hasta la fecha, tiene como trasfondo la realidad histórica de Perú, y más particularmente la guerra entre el Estado peruano y Sendero Luminoso [...] nacido en Lima, Alarcón creció en Alabama, se dice de herencia literaria rusa y escribe en inglés... sobre Perú” (2015: 58). El mismo Alarcón reconoce esta situación liminal como evidencia en una entrevista con Marisel Moreno y Thomas Anderson:

If people want to call me a Latino writer, that’s fine. It is funny because if in Peru they called me “American author Daniel Alarcón,” that would kind of sting a little bit. Similarly, you know, I was named in the “Best 20 Under 40” by The New Yorker and Best American novelist by Granta, and then for a university in the United States to disown me, and basically say that I’m a Peruvian author, and sort of put me on the “no fly list” or something, it just feels kind of disrespectful (Alarcón 2014: 201)

Así, lo más adecuado, parecería considerar a Alarcón como un autor peruano-americano, cuya temática gira principalmente en torno al Perú. Esto implica que,

¹ Si bien parte de mi propuesta original era presentar los estudios hechos sobre ambos autores, mi búsqueda de investigaciones previas sobre Sheila Alvarado no arrojó resultado alguno. Esto debería suponer motivo de preocupación para los investigadores de la ilustración local, dada la calidad de la amplia obra de Alvarado. En este sentido, espero que aquellos investigadores que se dediquen al estudio de esta novela gráfica no se encuentren con este escollo a futuro.

incluso en la definición más restringida de lo que implica la producción peruana, la obra de Alarcón no se puede entender fuera de las referencias y la relación con el Perú por las evidentes conexiones temáticas que el mismo autor establece.

En este sentido, dentro de la literatura crítica, se identifica que los principales temas de Alarcón son la migración y la ausencia. Es cierto que en su novela *Radio ciudad perdida* se puede decir hablar de “una historia de amor trágica” (Wendorff 2009: 112) o de “una novela especialmente preocupada por explorar ciertos estilos de filiación a través de una compleja estructura de relaciones amorosas y familiares” (Castañeda 2013: 1127), pero estos elementos solo surgen a partir de la clara ausencia debido a la guerra interna y en el contexto migratorio. En particular, “the migrant characters experience a double displacement: physically from a geographic location and symbolically from a national public discourse” (Cuya 2016: 8). Rescato esto en particular dado que, si bien *Radio ciudad perdida* es un producto autónomo de la colección de cuentos *Guerra a la luz de la velas*, los vasos comunicantes que se pueden establecer entre ambas obras son prácticos para entender los temas que caracterizarán a la colección de cuentos en la que aparece “Ciudad de payasos”.

De esta manera, si los personajes migrantes de *Radio ciudad perdida* representan las historias silenciadas de muerte y migración, así como el fracaso de la reconstrucción de parte del pasado (Cuya 2016: 9), en *Guerra a la luz de las velas* se tiene, en la pluralidad de las historias, un intento de construir esta voz y este pasado, en tanto “que la forma del cuento esté al servicio de la representación de la identidad del migrante” (Cairati 2014: 119). En esta colección, el espacio se expande hasta fuera del Perú, con más de un cuento que tiene lugar en los EE.UU., pero siempre desde esta perspectiva del migrante. En este sentido, cabe preguntarse qué características de la colección de cuentos aparecen con más claridad en el cuento “Ciudad de payasos”. Curiosamente es la misma característica que diferencia esta colección de cuentos de *Radio Ciudad Perdida*: la descentralización del tema del Conflicto Armado Interno. Esto no quiere decir que el CAI no tenga un lugar importante dentro de la colección, pero, a diferencia de *Radio ciudad perdida* en donde toda la acción se estructura a partir de este núcleo temático, aquí se tienen cuentos que tan solo se relacionan de manera tangencial con este tema. Esto se aprecia en particular en los cuentos “Ausencia” y “Suicidio en la Tercera Avenida” que, más allá de que los personajes sean peruanos, no parece que se relacionen con los demás relatos del libro. Es así que el hilo conductor de las historias se vuelve lo que Oswaldo Estrada llama “los ciclos de violencia y otredad” (2013: 96)

en los que “cada cuento dramatiza distintos estados de injusticia y desigualdad, exclusión, batallas personales y masivos conflictos sociales” (2013: 96).

De esta manera, la lectura de “Ciudad de payasos” de Estrada se basa en que “la normalización de la violencia y discriminación social llega a sus límites [...] el chivo expiatorio es un payaso callejero que representa a los pobres y marginados” (2013: 94). Esta lectura está basada en una alegorización del rol del payaso callejero que representa a estos sujetos como “otros” marginales en los que se concentran los abusos sociales presentes en la sociedad limeña. Sin embargo, esta lectura no plantea una explicación clara respecto de la transformación de Óscar en payaso y tampoco reconoce la agencia de estos sujetos marginales, quienes, como en el caso de Toño, son capaces de sobrevivir precisamente gracias a la adopción de esta identidad.

Por otro lado, Stacey Balkan sugiere una conceptualización semejante en tanto los payasos siguen en esta posición marginal, pero diferente respecto de la especificidad de esta marginalidad:

The „clowns“ to whom Alarcón (and his narrator) refer are literal clowns – migrants who have found employment and a bit of anonymity as street performers and they also are figurative clowns: the displaced metropolitan migrants who are the objects of mockery and scorn by the neo colonial aristocracy of a thriving postmodern Lima [...] when Oscar [...] joins the strange menagerie of street performers, he find both anonymity and (as the displaced *indio*) seems to actualize his sense of self to perform the masquerade. (2012: 6)

La autora, sin negar la posición marginal del payaso callejero que señala Estrada, reconoce la posibilidad de reinención del personaje. Si bien esto es planteado como un proceso de invisibilización de lo indio (Balkan 2012: 6), es importante reconocer que el sujeto está ejerciendo una agencia clara. De forma semejante, Alfredo Quintanilla sostiene la presencia de una “profunda intuición de la cultura limeña como una del enmascaramiento de sus protagonistas [...] si no se enmascaran los inmigrantes son avasallados de inmediato, ignorados, reducidos a la nada” (2010). En este sentido, los tres autores que trabajan el cuento ven en la figura del payaso una marginalidad extrema que puede ser elegida deliberadamente para protegerse/invisibilizarse. Sin embargo, se echa en falta un análisis claro del proceso que lleva a la adopción de esta identidad, así como una propuesta que elabore cómo se puede entender este proceso. Considero que este análisis es posible a partir del cuento, pero que es mucho más claro en la novela gráfica, gracias a la propuesta visual de la misma.

Finalmente, Carlos Villacorta González plantea una lectura semejante a la asumida en esta tesis en la que sí se logran establecer con claridad los nexos entre la historia personal del personaje y la decisión final de elegir el disfraz: “Óscar asume la identidad del payaso como una forma de protegerse tanto de la ciudad como de la situación familiar a la que se enfrenta [...] el disfraz le permite apropiarse de la ciudad, es decir, escribir en ella su nuevo yo, aquel que se diferencia de la figura del padre” (2017: 167). No obstante, precisamente los cambios y diferentes énfasis que se efectúan en la novela gráfica, llevará a que la postura de que “ser payaso no deja de ser una identidad individualista en un mundo competitivo que no permite la construcción de lazos que no sean los económicos de compra-venta o de comprador-objeto de consumo” (168) no se logre sostener del todo al también asociarse la figura del payaso a la de una articulación social en el episodio del desfile de los lustrabotas, y la relación con los payasos Toño y Jhon. Si bien lógicamente estas relaciones están enmarcadas dentro de los lazos económicos mencionados por Villacorta, en la novela gráfica se visibilizan relaciones sociales que, incluso al no escapar del todo de estos lazos económicos, pueden revelar la posibilidad de una organización social distinta.

Por otro lado, en lo que respecta a la novela gráfica, la mayoría de trabajos se han centrado ante todo en el peso que tiene la representación gráfica de la ciudad de Lima, es decir, en la introducción del espacio a partir del cómic. Así Cynthia Vich ha publicado dos trabajos en torno a la novela gráfica: “De disfraces, reinventiones e inciertos refugios: una lectura de Lima a partir de Ciudad de Payasos de Daniel Alarcón” y “De cartografías, alegorías y testimonios gráficos: *Ciudad de payasos*, entre texto e imagen”. Si bien ambos trabajos rescatan aspectos distintos de la función de la imagen en la representación de la ciudad, estos se complementan al tomar como punto de partida el análisis de la situación del sujeto en la ciudad, tomando a esta última como un espacio no subjetivizado:

En varias ocasiones, el diálogo concertado entre texto e imagen desfigura la ciudad en clave ominosa: el espacio urbano se marca con notable violencia y teatralización. Las descripciones cuasi-cinemáticas de una ciudad apocalíptica abundan en el texto y cobran dimensiones cósmicas a través de la gráfica (2012)

Esta postura se enfatizará en su segundo trabajo donde la caracterización de la imagen parece perder este nivel de representación teatral y más bien:

Todo este conjunto gráfico parece tener como objetivo la creación de una crónica visual de la ciudad, un testimonio gráfico y metafórico que busca

dejar anclado en la imaginación del lector para así guiar la elaboración de un particular mapa simbólico de Lima. (2015: 282)

Esta concepción de la imagen funcionaría si es que la representación de la ciudad se mantuviera constantemente anclada en referentes visuales claros que permitan al lector ubicarse espacialmente, pero esto no necesariamente funciona así siempre. Más aún, como se demostrará más adelante, a pesar de la presencia de referentes visuales claros y reconocibles, en la novela gráfica también prima la indeterminación espacial que establece una relación confusa con la ciudad que parte precisamente de la subjetivización espacial presente por el origen de la imagen.

Fabiana Caballero postula más bien “la representación de Lima como una ciudad anárquica y corrupta en „Ciudad de payasos“, que dará pie a la respuesta de una subcultura de infracciones y doble moralidad” (2016: 2), partiendo de una lectura basada en las categorías de suplemento obscuro y trasgresión inherente de Slavoj Žižek, en la que la representación de la ciudad evidencia la corrupción moral y el funcionamiento ideológico del goce trasgresor. Es así que las lecturas de Vich y Caballero privilegian el análisis de la irrupción del espacio y lo interpretan como uno de los nuevos elementos constituyentes de la nueva obra, lo cual, por demás, es lógico si se tienen en cuenta que uno de los componentes fundamentales que introduce el cómic es la espacialización del relato. No obstante, para efectos de este trabajo, ambas posturas son insuficientes al no tomar en cuenta que la formación de la imagen, y con ella la representación de la ciudad, tienen su origen en la subjetividad del personaje. En este sentido, no es que Lima aparezca representando tan solo una crónica urbana o el funcionamiento ideológico de la ciudad, sino que estos aspectos aparecen a partir de una mirada particular que tiene su origen en el protagonista, Óscar.

En este sentido, *Ciudad de payasos* es una obra significativa cuyo mérito artístico no está en cuestión, sea tanto por su base en un cuento de alto grado estético como por su reconocimiento como un cómic altamente logrado, hecho que por sí solo podría justificar la investigación en torno a esta. No obstante, la justificación principal de esta tesis se basa en dos aspectos principales. El primero es la importancia que ha (re)cobrado la cuestión identitaria en el contexto de la elaboración de esta tesis, aspecto que atraviesa la novela gráfica. Incluso si es que se argumenta que esta pregunta es pasajera en el contexto mundial, la pregunta sobre la identidad siempre ha sido, y muy probablemente seguirá siendo, una cuestión fundamental en los estudios peruanos, particularmente en el ámbito de las artes y la literatura. Por otro lado, se considera que

la aún escasa producción académica en torno al cómic peruano, sobre todo desde la literatura y sobre el cómic contemporáneo, amerita un trabajo de la envergadura propuesta. Dada la cada vez más amplia producción en torno a este medio por tanto tiempo descuidado, se hace imperativo profundizar los estudios en este campo artístico, y *Ciudad de payasos* representa un buen punto de partida.

De esta manera, el objetivo central planteado es analizar cuáles son los mecanismos de producción de la identidad del sujeto, los cuales propician que esta sea plenamente performativa. En esta pregunta se plantea qué tanta agencia real posee el sujeto para transformarse a sí mismo, y cuál es el resultado final de esta experimentación con la identidad en relación consigo mismo y su contexto. Para ello, se propone analizar los medios de producción de sentido, gráficos y textuales, específicos de la novela gráfica *Ciudad de Payasos*, así como comparar las diferencias entre el cuento y su adaptación como novela gráfica. A través de esto se podrá estudiar la forma que adopta la performance del protagonista en los diversos momentos de la novela gráfica, analizar los diversos discursos, en relación con el contexto familiar y social, en los que se enmarca la performance del protagonista y qué identidades adopta el protagonista a partir de ello, así como cuáles son los mecanismos psicológicos que entran en juego en la adopción o imposición de las diversas identidades.

Es así que, a partir del análisis planteado en esta tesis, se busca demostrar que la novela gráfica *Ciudad de payasos* introduce nuevos sentidos que previamente no estaban o simplemente estaban implícitos, latentes, en el cuento. Específicamente, argumento que fundamentalmente lo que aparece en el cómic es la enfatización de la construcción de la identidad como un proceso performativo basado en la identificación y el rechazo del padre. Lo que se introduce en la articulación de la imagen y el texto es la mirada de un Otro que juzga y observa al protagonista, que replantea o desmiente lo que el texto sugiere. Así, la elección final del protagonista de asumir el disfraz de payaso se recontextualiza en el relato, y toma la forma de un rechazo del padre y de su miedo elemental a la pobreza, al tiempo que supone la imposibilidad de articular una respuesta que desestructure el orden simbólico que sustenta el deseo trasgresor del padre, pero que posibilita la reconciliación del protagonista con su madre. La propuesta de esta tesis se basa en el uso del psicoanálisis lacaniano, particularmente la articulación de la identidad y del trauma, y la propuesta de Judith Butler sobre la identidad como una performance, a través de los cuales se analiza cómo se articula el proceso de formación de la identidad en esta novela gráfica.

De esta manera, en el primer capítulo se tratarán los aspectos formales de la obra: primero, se explicará de qué manera se inserta *Ciudad de payasos* en el contexto de la novela gráfica enfatizando la emergencia de los personajes subjetivizados y de la figura del autor en este medio; luego, se plantearán los cambios específicos que se introducen en la adaptación de cuento a novela gráfica tanto en la edición del texto como en las adiciones que se implican en la imagen; y, finalmente, se explicará cómo se articula el funcionamiento específico de la imagen en esta novela gráfica a través de la identificación de la mirada construida en el registro gráfico con la entidad del ideal del yo.

En el segundo capítulo, se analizará el proceso de formación de identidad en la infancia-adolescencia de Óscar a través de su identificación con la figura del padre. En primer lugar, se analizará cómo se establece el proceso de identificación entre el apodo familiar del protagonista, Chino, con el padre. En segundo lugar, se analizará cómo, a partir de su inserción en el Colegio Peruano-Británico, se produce un proceso de desplazamiento de Chino a Piraña a raíz de la imposición de este apodo para discriminar y denigrar al protagonista, y cómo esto profundizará la identificación con el padre. En tercer lugar, se analizará de qué manera el robo de la casa de la familia Azcárate constituirá un trauma que producirá un rechazo de parte de Óscar de su padre y de su goce trasgresor, lo cual dejará a este sin otro punto de identificación.

Finalmente, en el tercer capítulo, se analizará el proceso de formación de la identidad en la adultez de Óscar tras la muerte de su padre a partir de su desidentificación con la figura paterna y el mandato del goce trasgresor. En primer lugar, se analizará la situación de dislocación tras la muerte del padre, la función que cumplirá este en el resto del relato y la forma concreta en que la pérdida de su lugar como primogénito produce la crisis personal del personaje. En segundo lugar, se analizará cómo se representa la figura del payaso en el espacio social y cómo se relaciona Óscar con estos antes de asumir este disfraz, en lo que se verá que el payaso expresará marginalidad y potencial subversión del orden social. En tercer lugar, se analizará cómo Óscar emplea el disfraz-identidad de payaso para articular una respuesta a la figura del padre y cómo logra parodiar el miedo elemental que justifica la trasgresión paterna sin lograr trascender el orden simbólico patriarcal, lo cual lo llevará a replicar el abandono paterno de la madre, aunque la novela gráfica, a través de su última imagen, planteará una posibilidad de reconciliación y resolución del conflicto familiar.

1. *Ciudad de payasos* en el contexto de la novela gráfica

En el presente capítulo se analizan las características formales de *Ciudad de payasos* en tanto novela gráfica. Para ello, se examinará cómo se inserta esta obra en el contexto de la novela gráfica y se describirán sus características formales para facilitar el análisis que se trabajará en los siguientes capítulos. Si el tema principal de la tesis es cómo se representa la identidad performativa en *Ciudad de payasos*, la pregunta clave de este capítulo es *cómo se usa el lenguaje del cómic en este género particular* para representar la historia de Óscar. Así, lo que se busca responder es de qué forma *Ciudad de payasos* es una novela gráfica, qué uso se hace de la narrativa gráfico-secuencial en contraste con el texto base de Daniel Alarcón y cuáles son los mecanismos de representación presentes en el uso de la imagen.

Estas consideraciones son doblemente importantes al tratar una obra como *Ciudad de payasos* al ser una adaptación directa, hecha por el mismo autor, de un cuento. Dentro de los estudios en torno al cómic, se ha vuelto un tópico señalar cómo la novela gráfica se ha vuelto una forma de legitimar los cómics, lo que Christopher Pizzino llama un discurso de *Bildungsroman*: “This discourse claims that comics have changed over the past few decades [...] from a medium intended only for children to one sometimes fit for adults” (2016: 30). Efectivamente, la novela gráfica otorga legitimidad a un medio que previamente era raramente considerado artístico o literario, pero al mismo tiempo “aparece como un nombre que provoca desconfianza generalizada, incluso, y tal vez más que en ningún sitio, entre sus propios practicantes [autores de cómics]” (García 2014: 23). Santiago García logra enunciar de manera elocuente la raíz de esta desconfianza a dicha etiqueta: “el bienintencionado empeño en considerar el cómic como literatura [...] no ha hecho sino perjudicar la consideración en que se tiene el cómic, ya que ha facilitado que se le juzgue utilizando criterios propios de la literatura, *en lugar de criterios específicos del cómic*” (2014: 27, mis cursivas). Es precisamente esta exigencia de que el cómic sea analizado como tal, bajo sus propios criterios, lo que revela que la novela gráfica se constituye como un género a partir de que permite construir una postura autorial. Esta posición se debe entender desde la función de autor en el sentido foucaultiano en tanto que “para un discurso el hecho de tener un nombre de autor [...] indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana [...] sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto” (2013: 298-299). Dicho autor se formará a través de la creación de personajes plenamente subjetivizados, que inicialmente fueron

representaciones de los mismos autores de las obras, los cuales evidenciaban una profundidad psicológica que trasciende el modelo épico del personaje en el cómic de masas previo, sea el del álbum europeo o el del *comic book* estadounidense. Con ello no busco deslegitimar un grupo de cómics u otro, sino más bien intento describir la forma a través de la cual la novela gráfica se ha diferenciado de la producción previa y cómo se relaciona con esta. Justamente, lo que ha logrado la novela gráfica es ampliar el espectro de posibilidades de representación en el cómic al permitir la emergencia del autor, el cual tiene más control y libertad respecto de la obra que crea.

En este sentido, encuentro el comentario de Daniel Alarcón en torno a la novela gráfica significativo: “Más allá de los ocasionales *Condorito* o *Ásterix*, nunca leí cómics cuando era niño. De hecho, nunca pensé seriamente sobre esta forma de arte hasta el 2003, cuando una amiga me prestó una copia de *Gorazde: zona protegida*, de Joe Sacco [...] nunca había visto nada igual. Sin este contacto con los trabajos de Sacco, las novelas gráficas probablemente no me hubieran interesado en lo absoluto” (2012: 138). Más allá de lo que podría parecer una descalificación del cómic no-novelado en favor de la novela gráfica, lo que me interesa rescatar es la experiencia de Alarcón como lector no especializado de historietas, quien encuentra en este tipo de cómic una forma novedosa de narrar y contar². Es precisamente esta posibilidad lo que la novela gráfica como género logra: producir una nueva experiencia no posible fuera de las posibilidades de representación del cómic. Esta es la postura operativa de esta tesis en torno a *Ciudad de payasos*, ya que, al volverse novela gráfica, se introducirán nuevos significados y sentidos que solo se vuelven posibles en el lenguaje de la novela gráfica. Así, se buscará identificar estos aspectos en esta obra en particular para dar pie al análisis en los siguientes capítulos.

1.1. El nuevo sujeto de la novela gráfica

La novela gráfica es un género relativamente nuevo en la historia del cómic. Su origen se puede rastrear a la década del 70 con el surgimiento del fanzine underground en el mundo del cómic anglosajón. En este sentido, no es casualidad que una de las obras

² No quisiera dejar de mencionar el rol de productor ejecutivo que tiene Alarcón en el podcast *Radio Ambulante*, lo cual me parece revelador respecto de la apertura del escritor a nuevas formas de producir y contar historias.

fundamentales del género, *Maus* de Art Spiegelman, tenga su origen en este tipo de publicaciones³. Al respecto, Santiago García apunta lo siguiente:

El *underground* abrió pues una vía *alternativa*, otra forma de entender los cómics, desde la producción hasta la distribución y el consumo, desde la economía hasta la ética y la estética [...] el cómic de autor, derivado de la estirpe *underground*, ha ido ganando peso desde los años 80 [...] la novela gráfica ha sido simplemente la formalización de ese proyecto cómic de autor que venía gestándose como *cómic alternativo* desde los 80. (2013: 13-14)

Así, en este proceso se constituirán las características principales del género: la construcción de una voz o propuesta autorial y el énfasis en la psicología/subjetivización del personaje. Dichas características se constituyen paralela y codependientemente en tanto, siguiendo el análisis que hace Michel Foucault de la función de autor, “lo que se designa en el individuo como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es sino la proyección, en términos siempre más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes, de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas” (2013: 301). Esto significa que la unificación entre un estilo gráfico identificable y una forma de narrar el cómic basada en la subjetivización de los personajes es lo que permitirá justamente la emergencia de lo que se puede denominar un autor de cómics, más concretamente, un autor de novelas gráficas. De esta manera, es posible entender que estos elementos, que generalmente fueron excluidos en la producción del cómic de masas, se establezcan de forma clara en el cómic autobiográfico, como por ejemplo en *Persepolis* de Marjane Satrapi, *Fun Home* de Allison Bechdel o el ya mencionado *Maus* de Spiegelman. Esto no significa que la novela gráfica se limite a la producción autobiográfica, sino que más bien que la producción autobiográfica permitirá la identificación de una entidad autorial concreta, pues, si “la función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad” (Foucault 2013: 299), estas novelas gráficas identificarán a un sujeto creador con una forma concreta de circular en el mundo. La autobiografía permitió, literalmente, la autorización de un sujeto al presentar su proceso de transformación en autor. No obstante, como ya se mencionó, la autobiografía no es la única forma de llevar a cabo este proceso de autorización o el autor el único personaje en el que se evidencia este

³ Todos los capítulos de *Maus*, salvo el último, fueron publicados previamente en la revista independiente *Raw* dirigida por el mismo Spiegelman.

funcionamiento; la autobiografía es simplemente el género en el que revela con mayor claridad este proceso de producción de autores en los inicios de la novela gráfica, mas no el único tipo de novela gráfica como evidencian otros referentes de novela gráfica en el cómic de superhéroes como *Watchmen* o *The Dark Knight Returns*.

Frente a lo anterior, si bien pareciera que esta interpretación se centra principalmente en el paso de la producción del cómic superheroico a la novela gráfica autobiográfica, este patrón de la invisibilización de la voz autorial también está presente, por ejemplo, en la producción de los álbumes europeos. Es significativo que, incluso en casos en los que se puede reconocer un estilo gráfico y personajes concretos, como puede ser el caso de *Ásterix*, creado por René Goscinny y Albert Uderzo, la permanencia de la narración, o más exactamente *del sujeto de la narración*, en un estadio épico dificultó identificar a los productores del cómic como autores⁴. En este sentido se puede caracterizar esta forma épica a partir de la propuesta de Mijaíl Bajtín⁵: “El mundo épico conoce un solo y único lenguaje ya establecido. Por ello, ni la concepción del mundo, ni el lenguaje, pueden servir como factores de delimitación y constitución de las imágenes de los hombres, de individualización de las mismas” (1989: 480). Esto último también es identificado György Lukács en su caracterización del personaje épico:

En sentido estricto, el héroe de la epopeya no es nunca un individuo [...] lo completo, lo cerrado del sistema de valores que determina el cosmos épico crean un todo demasiado orgánico para que alguna de sus partes se vuelva tan cerrada y dependiente de sí como para descubrirse una interioridad, es decir, devenir personalidad” (2010: 61).

De esta manera, personajes como Tintín, Superman o *Ásterix* entran en este modelo épico que no admite individualizaciones al insertarse en estos mundos de valores cerrados. Justamente, si “el individuo épico, el héroe de la novela, es producto de la extrañeza con el mundo exterior” (Lukács 2010: 60), la posición de Óscar en *Ciudad de payasos* representa un ejemplo particularmente claro de este proceso individualizador y, desde la posición de Lukács, enajenador de dicho mundo.

⁴ Es significativo que el cómic sigue siendo producido hasta el día hoy, tras la muerte de Goscinny y el retiro de Uderzo, siendo este último quien cedió la autoría del personaje.

⁵ En relación con esto, es sintomático que Umberto Eco, en el que probablemente es uno de los primeros textos de análisis contemporáneo sobre el cómic en *Apocalípticos e Integrados*, identifique la posibilidad de que los cómics trasciendan este modelo épico: “Aún en el ámbito de una narrativa popular, como los cómics, se dan casos en que un personaje aparentemente esquemático, presuntuosamente convencional, se convierte en algo más, en un hombre, en un modo de situaciones morales concretísimas” (2015: 255).

Lo anterior no implica que no hayan existido excepcionalmente cómics que presenten una marcada voz autorial o personajes con profundidad psicológica de manera previa a la aparición del cómic underground o la novela gráfica; antes bien, lo que esto evidencia es como la novela gráfica radicaliza este proceso de autorización y se constituye como una nueva forma de concebir el cómic al convertir estos aspectos en la base de una poética particular:

El lenguaje del cómic se reivindica como un medio válido para contarse a uno mismo, pero también para tratar de averiguar no solo cómo cuento sino, además, cómo me represento [...] El “yo” monolítico de la narración al ser traducido al lenguaje gráfico, puede descomponerse en un amplio espectro de posibilidades icónicas que vayan desde la reproducción pseudofotográfica hasta la máscara de esencia simbólica. (Trabado 2013: 19)

Este proceso es análogo al identificado por Julia Kristeva, que también se puede relacionar con la propuesta foucaultiana, en torno a la aparición de la novela europea:

El nacimiento del autor coincide pues con el nacimiento de la novela; la epopeya no tiene autor y el trovador se halla a medio camino entre el locutor y el vendedor. La novela se estructura alrededor de un „yo” asumido por una persona que se afirma en el proceso de escritura. (1981: 140)

Así, se vuelve a evidenciar porque la autobiografía fue inicialmente el género en el que se inició este proceso autorización. Si bien no necesariamente la producción de estos historietistas que crean novelas gráficas tenía el objetivo de producir autores⁶, lo cierto es que el acto de producción de estas narrativas dio pie a la emergencia de estas entidades autoriales que, incluso, si aún se encuentran en una posición precaria respecto de su propia legitimidad, se han vuelto fundamentales para ampliar las posibilidades de representación en el cómic.

Es justamente este énfasis en la representación del “yo” uno de los rasgos claves de *Ciudad de payasos*. Incluso si esta impronta es una herencia del texto original de Alarcón, el trabajo de edición profundiza aún más la focalización de la narración en el protagonista, como se verá más adelante, al tiempo que el dibujo de Alvarado enfatiza este aspecto en su representación del universo ficcional. Esto complementa la lectura de

⁶ Pizzino señala como incluso un autor de la talla de Art Spiegelman aún encuentra dificultades respecto de cómo asumirse y ubicarse a partir de su producción artística: “Spiegelman draws himself as a diminutive, threatened figure overwhelmed by his situation [...] the most acclaimed and widely respected comics maker in the era of the graphic novel, Spiegelman renders himself with no fixed place, an instant away from a nasty fall” (2016: 7). Si bien Pizzino argumenta que los cómics, y los autores de estos, aún se encuentran en una posición de ilegitimidad, considero que esto solo revela como aún no termina el proceso de autorización señalado y no necesariamente implica la invalidación del mismo.

Cynthia Vich respecto de qué es lo que cambia en el proceso de adaptación del cuento a novela gráfica: “Esta transformación genérica hace que la historia narrada le ceda el protagonismo a la elaboración de un retrato de la ciudad de Lima que se apoya sobre todo en su dimensión visual” (2015: 271). Es cierto que la imagen introduce fuertemente a la ciudad, pero centrarse en este aspecto desatiende la preeminencia que tiene Óscar en la narración textual y gráfica. En el planteamiento de Vich, se privilegia la espacialización lograda a través de la adaptación al formato gráfico, pero no se integra de manera clara este aspecto con la presencia de un protagonista profundamente subjetivado. Así, si la ciudad se despliega ante el lector, no es solo porque el protagonista está inmerso en ella, sino porque este la ve al tiempo que se ve a sí mismo. Lima no está presentada como un espacio objetivo y autónomo, sino como un espacio de la subjetividad del personaje. Uno de los momentos que evidencia esto de manera más clara es el final del cómic en el que la secuencia del reencuentro con la madre termina con el personaje inmerso en la ciudad al alejarse de la madre (Alarcón y Alvarado 2012: 128-131, Figura 16). Aquí, no es la ciudad la que tiene un rol protagónico, sino la elección final del protagonista de abandonar a su madre, lo cual es representado a través de la unión entre la ciudad y el personaje.

Otros ejemplos que evidencian esta preeminencia de la subjetividad en relación con la ciudad son el recuerdo del primer encuentro con Carmela (112-113), el trabajo que hace Óscar con los payasos (83, 85, 87) o la narración previa al encuentro con Toño (68). Todos estos ejemplos traen a colación un aspecto fundamental que se desarrollará a lo largo de este análisis: cómo la adaptación del cuento, es decir, la inserción de la imagen y la edición del texto del cuento, han alterado el relato original. Es en este proceso que emerge la entidad o voz autorial de la novela gráfica. Si bien las especificidades de esto se verán más adelante, lo que quisiera rescatar es que, si hay una propuesta autorial en *Ciudad de payasos*, esta se construye a través de la integración del trabajo de Daniel Alarcón y Sheila Alvarado. Es la colaboración entre ambos artistas, como lo describe el propio Alarcón, lo que permite la emergencia de los nuevos sentidos presentes en la novela gráfica. Así, los comentarios de Alarcón al respecto son reveladores:

Si bien esta historia siempre ha sido especial para mí, es aún más especial ahora que se ha convertido en una novela gráfica con la colaboración de mi querida amiga Sheila Alvarado. Creo que, de alguna manera, ésta podría ser su forma verdadera y definitiva. Ciertamente, es mucho más reflexiva, más deliberada: la historia original fue escrita a

una velocidad vertiginosa, en tanto que esta versión ha sido elaborada durante mucho más de un año. Cada imagen *ha sido debatida y discutida*; cada página ha sido diseñada y rediseñada. En algunos casos llegamos a tener quince versiones de una misma página. (2012: 137, *mis cursivas*)

Por un lado, se aprecia con claridad que Alarcón coloca a Alvarado en el mismo nivel de autoridad que a sí mismo no solo al reconocerla como su colaboradora, sino al evidenciar el dialogismo en el proceso de producción y selección de las imágenes. Por otro lado, también es significativo cómo se reconoce esta adaptación como la forma verdadera y definitiva de la historia, debido al mayor grado de reflexividad en torno a la creación y estructuración de la obra. Considero que estas afirmaciones no solo validan la lectura de *Ciudad de payasos* como una obra con sus propias características de representación y no solo como la ilustración del cuento, sino también plantean que la obra debe ser leída justamente a partir de la colaboración entre Alarcón y Alvarado que crea una sola entidad autorial responsable de texto e imagen, así como de la articulación de estas. Es cierto que la base es el cuento escrito por Alarcón, pero esta base ha sido editada y adaptada en función de las necesidades planteadas por la imagen. La decisión de mantener el texto con pocos cambios no es un intento de defender la preponderancia del cuento por sobre la novela gráfica, sino como una decisión estilística tomada en conjunto como afirman ambos autores en una entrevista con Henry Spencer: “Sheila Alvarado: Queremos que el texto se mantenga y queremos fluir a través de las páginas; eso fue importante [...] yo no quería que se recontara (el cuento). O sea, lo hemos tenido que hacer, obviamente, porque la adaptación lo necesitaba, pero tratamos de hacer lo mínimo” (Alarcón y Alvarado 2010). Así, *Ciudad de payasos*, y las diferencias que establece frente al texto original, solo puede ser entendida a partir de estos aspectos. La nueva forma en que se configura la subjetividad del personaje y la manera en que se configura la propuesta autorial debe leerse desde este trabajo colaborativo. Así, es evidente de qué forma se inserta esta adaptación en el contexto de la novela gráfica al usar el medio del cómic para contar una historia basada en un personaje no-épico y explorar su subjetividad a través de la articulación de una propuesta autorial basada en la colaboración entre Alarcón y Alvarado.

1.2. Propuesta autorial y características formales

A partir de lo anterior, es claro que *Ciudad de payasos* es una novela gráfica en tanto presenta la construcción de una propuesta autorial para el cómic basada en la

subjetivización del medio. No obstante, aún queda la pregunta de cuál específicamente es esta propuesta o, dicho de otra manera, cuáles son los cambios específicos que se introducen en la adaptación de cuento a novela gráfica. Por un lado, es posible ver la intervención de Alarcón en la edición del texto del cuento y cómo ello crea una nueva lectura del texto. Esto se vincula con el registro gráfico para crear un nuevo tipo de narración; así, la gráfica no “complementa” este nuevo texto, sino que se articula con este para crear una narrativa gráfica secuencial específica. De manera semejante, el arte de Alvarado en esta obra se diferencia con claridad de su propuesta gráfica usual: en esta, por lo general, se privilegia el uso del color y el estilo pin up de trazo pulido, como se puede apreciar en su serie *Limeña Girl*, mientras que en *Ciudad de payasos* se emplea una paleta monocroma y un trazo más irregular. Es cierto que el primer estilo es más propio de la ilustración y el segundo, de la novela gráfica, pero, al leer la obra, es claro que la elección del estilo cumple una función concreta al guardar una relación estricta con la narración que se propone; en este sentido, la pregunta no es cómo cambia el estilo de cada artista individualmente, sino cómo las elecciones estilísticas se conjugan para crear la propuesta estética concreta de la novela gráfica.

A partir de esto, para entender la adaptación es importante tener claro cómo se estructura el cuento. Este se plantea como una narración en primera persona con un fuerte foco narrativo en Óscar. El relato está construido a partir de doce bloques de narración que no están centrados en momentos narrativos concretos y que oscilan entre varias etapas de la vida de Óscar. Es muy común que un fragmento comience narrando un aspecto del presente narrativo e introduzca un episodio del pasado para terminar en el presente narrativo sin buscar evidenciar este cambio. Sobre el paso de un fragmento a otro, estos cambios pueden ser sumamente bruscos. A pesar de esta inestabilidad temporal, es posible identificar dos líneas temporales claramente marcadas: primero, la vida del protagonista en Lima hasta el robo de la casa de los Azcárate y, segundo, todo aquello que sucede luego de la muerte del padre hasta el último encuentro con la madre. El único episodio que se ubica fuera de estas líneas temporales es el episodio que gira en torno a la ex enamorada de Óscar que hacía zancos. Por otro lado, la narración se caracteriza por el empleo de enunciados breves y precisos que evocan la profesión periodística del protagonista, “el vecindario seguía creciendo. Cada día llegaba más gente, como lo hicimos nosotros, con maletas, cajas y esperanzas, a forjarse una vida en la ciudad. Habíamos tenido suerte. Nuestra casa era pequeña, pero bien construida” (Alarcón 2006: 45), y, por lo general, hay una gran atención al detalle y a la descripción

de acciones del protagonista o de otros personajes: “No buscaba nada en particular. Ya nos habíamos llevado si equipo portátil y su reloj despertador. Encendí la lámpara. En el clóset había media docena de zapatos y camisas blancas y azules de cuello duro. Las acaricié todas” (73).

A partir de lo dicho previamente, es posible ver que, en la adaptación, una de las primeras cosas que resalta es la constante omisión de información sobre otros personajes o detalles que sí están presentes en el cuento. Por ejemplo, al comienzo del cuento, la descripción física de la madre y la intencionalidad de sus gestos se omiten, “su rostro estaba hinchado, pero ya había dejado de llorar [...] mi madre me miró a los ojos como queriendo que yo entendiera claramente lo que me había dicho” (36); así como el nombre del editor, el jefe de Óscar. Si bien esto se puede atribuir a un deseo de evitar redundar en el texto lo que es evidente en la imagen, esto crea una narración en primera persona aún más cerrada sobre sí misma como demuestra el contraste en las diferencias entre el cuento y la novela gráfica en la representación del episodio del payaso en la combi. Por un lado, en el cuento se enfatizan dos rasgos en la descripción que no son tan prevalentes en la novela gráfica: el patetismo del payaso y la burla colectiva por su desgracia. Este patetismo se expresa gráficamente con la sucesión de tres imágenes del payaso cada vez más mojado y manchado por los globos de agua de los que no logra protegerse y a través de la línea “el payaso, con su plástica voz de payaso, intentaba vendernos caramelos de menta y su sonrisa era pura fuerza de voluntad” (Alarcón y Alvarado 2012: 37). En este caso, el aspecto gráfico logra suplir las descripciones del cuento como “pobre payaso”, “levanto la mirada con impotencia”, “este patético espécimen limeño”, las cuales remarcan el abuso y la posición de inferioridad del personaje. No obstante, esto igual se contrasta con la ausencia de la burla de los niños que atacan al payaso y la risa de los pasajeros del bus. En el dibujo, se puede ver a los niños sonreír (35, Figura 1), pero no se enfatiza el canto de “¡Payaso mojado!” presente en el cuento, y las figuras de estos son imprecisas y, en algunos casos, tan solo siluetas en los techos; también, los pasajeros del autobús son presentados de forma más ambigua, ya que la mayoría tienen una expresión de desaprobación antes que de celebración y están aún más desdibujados que los niños, apenas unos rostros con facciones casi inapreciables. Estos cambios producen un corte en la atmósfera más carnavalesca del cuento: en lugar de que todos participen en la celebración de la humillación del payaso y sean parte de su denigración, hay una clara separación entre el carnaval de la calle y el interior del bus. Este último espacio es importante, ya que casi

todo lo que concierne a este momento se omiten en el cómic tanto gráfica como textualmente, por ejemplo al borrarse la empatía que siente el protagonista con el payaso (Alarcón 2006: 44) y el discurso de este último para vender los caramelos de menta. Así, es posible ver cómo la yuxtaposición entre la indeterminación gráfica y las omisiones en el texto crean un narrador y protagonista más enajenado, en tanto separado, del mundo frente al narrador del cuento, sobre todo en su relación con el resto de personajes.



Figura 1

En este sentido, otra característica de la articulación entre texto e imagen es la indeterminación espacial. Por ejemplo, en el encuentro con los hermanos, se hace la aclaración en el cuento de que Óscar reconoce a sus medios hermanos en el velorio posterior al encuentro en el hospital, lo cual además implica un salto temporal más marcado (35), mientras que en la novela gráfica, no solo no se menciona este hecho en la narración textual o gráfica, sino que en lugar de presentar un velorio tan solo se tiene un espacio negro con un rectángulo blanco que parece representar una puerta de la que emana la luz que proyecta la sombra de Óscar y el resto de su familia (Alarcón y Alvarado 2012: 16-17, Figura 10). De manera semejante, la secuencia en la que Óscar deambula por la ciudad vestido como payaso es igual de indeterminada por el fondo negro sin referentes (108-109) y enfatiza la aparente enajenación del protagonista causada por la adopción de la identidad de payaso⁷. Incluso cuando se llega a establecer

⁷ Sobre la relación que establece el Óscar con la identidad de payaso, revisar el tercer capítulo

la localización geográfica específica, el distrito de La Victoria, no hay marcas o elementos en el dibujo que especifiquen el espacio hasta que el policía entabla conversación con Óscar (110). Naturalmente, este aspecto no está generalizado: hay múltiples escenas con referentes no ambiguos (o menos ambiguos) como el Jirón de la Unión durante el desfile de los lustrabotas (48, 50). Sin embargo, esta ambivalencia entre determinación e indeterminación es parte de la propuesta de representación de la Lima de *Ciudad de payasos*: una ciudad que por momentos es patentemente concreta, sólida e identificable, pero que, de un momento a otro, carece de referentes y se pierde en la indeterminación.

Así mismo, una consecuencia crucial de la edición del texto en la novela gráfica es la estructuración y disposición de las viñetas en las páginas (o de las páginas-viñetas). Este es uno de los rasgos más distintivos de la novela gráfica: la aparente ausencia de viñetas o, de manera más clara, la preferencia por viñetas que abarcan todo el espacio de la página o, en ocasiones, dos páginas. No obstante, también hay páginas con una alta densidad de viñetas que contrastan claramente con esta preferencia por el formato grande. Este contraste se puede ver, por ejemplo, en la secuencia en la que, luego de la entrega del obituario de su padre, se tiene a Óscar saliendo del periódico en la calle con una gran cantidad de texto y una imagen a doble cara de una ciudad (22-23), lo cual es inmediatamente seguido por la disposición del texto de la narración en los ladrillos que coloca el padre (25). Esta estructuración a dos páginas, o una página, es uno de los modos más comunes de plantear las escenas en este cómic: el texto enmarcando la imagen y esta última presentada en toda su amplitud posible sin bordes o espacios entre viñetas.

Esto no significa que no se haga uso de viñetas más demarcadas, pero incluso cuando se tiene una alta densidad de viñetas, estas viñetas no demarcan, como sería usual, el paso de una acción a otra, sino que, por lo general, segmentan la acción de la viñeta mayor (la que ocupa toda la página) y llama la atención sobre ciertos elementos de esta viñeta. La alternación entre estas páginas de viñetas amplias con planos igual de amplios y páginas con viñetas que fragmentan o delimitan la acción generan una constante irregularidad en el ritmo que obligan a detenerse con cuidado en los detalles de cada página. Más aún, estas viñetas pueden ser parte de la diégesis gráfica, como en periódicos (20), ladrillos (25), carteles de protesta (33), paredes de una casa (94, 113) o ventanas de un micro (100-101), lo cual remarca su presencia como parte de una estructura gráfica previa. Con todo esto, es posible ver que en *Ciudad de payasos* la

estructura de estas grandes unidades gráficas crea, usualmente, una narración más pausada y reflexiva que la que se encuentra en el cuento. Siguiendo la propuesta de Scott McCloud, al captar tiempo y espacio en la viñeta como una unidad (2014: 100), las viñetas en *Ciudad de payasos* llevan al límite de amplitud ambos aspectos, al presentar espacios amplios, y tiempos largos y detenidos a través de estas secuencias. Por supuesto que hay excepciones en la narración, como la vertiginosa carrera por la aparición de los lustrabotas liderados por el payaso en zancos (Alarcón y Alvarado 2012: 50, Figura 12), pero incluso este momento se contrasta, en la página contigua, con el payaso y su séquito abarcando toda la página e, incluso, invadiendo parte de la anterior (51, Figura 12). Así, incluso en los momentos más dinámicos, por lo general hay un contrapunto que obliga a adoptar una lectura más calmada, incluso más pausada que la del cuento, si se tiene en cuenta la densidad de elementos que están presente en cada viñeta, en conjunción con el texto.

Finalmente, otro de los aspectos fundamentales en la constitución de la propuesta de la novela gráfica es su estilo gráfico. Como ya se mencionó, este estilo de trazo más irregular supone una desviación del estilo usual de Alvarado, pero esto no debe confundirse con una representación gráfica con un tono apagado o moderado. Llamar la propuesta gráfica de Alvarado realista no llega a ser del todo exacto, ya que se tienen escenas como la protesta de los obreros textiles (66-67) o el ataque de los pirañitas (78-79, Figura 2) que bordean lo onírico y lo monstruoso. Incluso escenas menos desmesuradas, como la combi-carpa (65) o la ex enamorada de Óscar en zancos (52-53), plantean un registro que rebasan el realismo presente en el texto original. Lo más exacto sería hablar de un registro que combina elementos realistas y oníricos, estos últimos no presentes en el texto original, es decir, un registro que representa la ficción a través de imágenes realistas y no realistas, pero no abstractas (se puede reconocer la referencia a la piraña sin dificultad, incluso si es una figura monstruosa). Este representación gráfica contribuye con “la creación de una crónica visual de la ciudad, un testimonio gráfico y metafórico que busca quedar anclado en la imaginación del lector” (Vich 2015: 282), pero siempre con la aclaración de que esta es una representación basada en la mirada del protagonista que se trasplanta a la del lector.



Figura 2

Este estilo transmite una constante inestabilidad en la representación. Un contraste interesante es el momento en que Óscar piensa en “una pasarela de prostitutas” en la que su padre pudo haber conocido a Carmela (Alarcón y Alvarado 2012: 62-63). Las mujeres imaginadas por el protagonista están dibujadas con una línea clara, definida y relativamente detallada, mientras que los edificios parecen bocetos, ya que son dibujados con una línea irregular y repetitiva que da una sensación de irrealidad frente a las mujeres imaginadas. Este tipo de contrastes entre un dibujo más pulido y otros más desiguales permiten diferenciar las cualidades y la relación que tiene el protagonista con estos elementos. En el ejemplo ya mencionado, esto revela y enfatiza cómo el protagonista está ensimismado en sus pensamientos sobre la relación de su padre con Carmela y más bien está dissociado de la acción específica que lo llevo a la calle, buscar una prostituta, lo cual, además, evidencia cómo la búsqueda de la prostituta es un acto completamente regido por la lógica del deseo impuesta por el padre⁸. Todo esto lleva a que el estilo gráfico tienda a la inestabilidad, a una representación por momentos más tosca, pero que puede llegar a ser más uniforme y pulida para generar o evidenciar contrastes específicos. Esto será combinado con el constante uso del claroscuro para crear viñetas de composición compleja incluso cuando no haya muchos elementos en esta.

⁸ Sobre la relación del deseo paterno y el protagonista, revisar el segundo capítulo.

A partir de todo lo visto, se puede decir que la novela gráfica propone una lectura más fraccionada del texto, no solo porque el texto mismo se fragmenta a lo largo del libro y de las viñetas, sino también por la elección de viñetas extensas que llegan a abarcar el tamaño de toda la página. La densidad de elementos en estas viñetas y el estilo empleado obligan al lector a pausar y observar los detalles presentes, lo cual dilata el ritmo de la narración y crea una lectura mucho menos inmediata que en el cuento, en el que las pausas y segmentaciones son menos explícitas o intrusivas. Esta lectura más dilatada obliga al lector no solo a leer la narración del protagonista, sino a ver el mundo como es visto por este, lo cual tendrá consecuencias concretas en la interpretación del mismo.

1.3. La función de la imagen en *Ciudad de payasos*

Luego de presentar los aspectos formales de esta novela gráfica, así como los cambios que implicó su tránsito de cuento a cómic, se puede llegar a responder una de las preguntas fundamentales planteadas previamente: ¿qué consecuencias trae la introducción de la imagen en este relato? Dicho de otro modo, ¿qué nuevos sentidos introduce el cómic en la narración a través de su registro gráfico? La respuesta es doble: el cómic introduce, o más bien evidencia, el cuerpo y el espacio, siendo esto último el foco de la mayoría de los análisis hechos previamente sobre *Ciudad de payasos*. En este sentido, la importancia del espacio se encuentra en dos aspectos: por un lado, dibujar un personaje, por lo general, implicará dibujar un escenario en el cual este se desenvuelva, mientras que, por otro lado, la hoja de papel o la pantalla de la computadora en la que el artista trabaja siempre es un espacio en sí mismo, cuyas características no pueden ser eliminadas en el momento de la publicación (Baetens y Frey 2015: 167). En cuanto al cuerpo, en lugar de roles o agentes abstractos a los que solo se tiene acceso a través del pensamiento plasmado a través del lenguaje, en el cómic el lector se confronta con el cuerpo y, usualmente, rostro del personaje, los cuales se vuelven ineludibles en la graficación (174).

Estas precisiones pueden ser evidentes, pero son fundamentales para analizar cualquier cómic o historieta: son estos espacios y estos cuerpos los que sustentan el desarrollo de la acción. Desde Superman, pasando por Tintín o Astroboy, y llegando hasta los autores ficcionalizados como Art Spiegelman o Marjane Satrapi, es posible observar que estos personajes y sus historias tan solo existen como cómics al ser contextualizados y materializados, es decir, espacializados y corporalizados. Más aún,

estas consideraciones se vuelven aún más fundamentales al tenerse en cuenta lo expuesto previamente en torno a la novela gráfica, ya que esta traerá la subjetivización al cómic y esto caracterizará de forma particular estos aspectos claves. Por un lado, “cuando el cómic [...] se noveliza y deviene en fanzine, replica el deseo de la fenomenología del cuerpo, en particular el de Merleau-Ponty, por devolver la unicidad de cuerpo y subjetividad” (Sagastegui s/f: 4), es decir, con el tránsito al fanzine y a la novela gráfica, el énfasis ya no está en los cuerpos prototípicos de superhéroes o aventureros, con subjetividades aún no constituidas, sino en cuerpos individuados y subjetivizados. De igual manera, los espacios ya no son la ciudad prototípica o los espacios de aventura idealizados del cómic épico, sino que el cómic se volverá a los espacios de la memoria, espacios complejos y en tensión, o, incluso más a menudo, se tendrá acceso a los espacios de lo mundano, de lo plenamente cotidiano.

Todo esto apunta a la particularidad de la construcción del sentido en la novela gráfica, en tanto que lo que se termina de subjetivizar a través de la imagen es la mirada misma, la perspectiva del lector. Esto es análogo al concepto de Merleau-Ponty de la mirada encarnada: “Considero mi cuerpo, que es mi punto de partida acerca del mundo, como uno de los objetos de este mundo. *La consciencia que tenía de mi mirada* como medio para conocer [...] *creo engendrar la perspectiva percibida* con la proyección de los objetos sobre mi retina” (1975: 90, mis cursivas). Es decir, en la novela gráfica, la mirada que se construye ya no aparenta una mirada objetiva, pretendidamente objetiva por demás, sino que se constituye a partir de la subjetividad que engloba todo; más aún, es una subjetividad inscrita en el mundo, no separada del mismo. En el caso particular de *Ciudad de payasos*, es claro que esta subjetividad está mediada por el protagonista, narrador de su propia historia; sin embargo, queda la pregunta de qué es lo que el registro gráfico abarca de la subjetividad. En este sentido, si se asume que la narración de Óscar es la base sobre la que se construye el mundo narrativo, es necesario asumir que el registro gráfico emana y se sustenta a partir de esta narración. Con esto no se busca eliminar al sujeto autorial que articula escritura e ilustración en la forma del cómic, pero es importante reconocer que, en tanto adaptación, hay una base narrativa que sustenta y dirige la representación de esta historia. A partir de lo anterior, mi propuesta es que el registro gráfico en *Ciudad de payasos* es una representación de la visión que Óscar hace de sí mismo a través del Otro. Desde una perspectiva psicoanalítica, sería posible decir que el registro gráfico emerge desde el ideal del yo, de la identificación simbólica: “la identificación simbólica es la identificación con el lugar

desde el que nos observan, desde el que nos miramos de modo que nos resultamos amables, dignos de amor” (Žižek 2001: 147). Este término tiene su origen en la obra de Sigmund Freud, el cual aparece por primera vez en *Introducción del narcisismo* (1914):

Las mismas impresiones y vivencias, los mismos impulsos y mociones de deseo que un hombre tolera o al menos procesa conscientemente, son desaprobados por otro con indignación total o ahogados ya antes de que devengan concientes [...] podemos decir que *uno ha erigido en el interior de sí un ideal por el cual mide su yo actual*, mientras que en el otro falta esa formación de ideal. *La formación de ideal sería, de parte del yo, la condición de la represión.* (2000: 90, mis cursivas)

Más adelante, en *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921), se reiterará el uso del término y se sintetizarán sus funciones:

Ya en ocasiones anteriores nos vimos llevados a adoptar el supuesto de que *en nuestro yo se desarrolla una instancia así*, que se separa del resto del yo y puede entrar en conflicto con él. La llamamos *el „ideal del yo“*; y *le atribuimos las funciones de la observación de sí, la conciencia moral*, la censura onírica y el ejercicio de la principal influencia en la represión. (Freud: 2001: 103, mis cursivas)

A partir de ello, a pesar de que Freud no establece diferencias estrictas entre yo ideal, ideal del yo y superego, Jacques Lacan reinterpreta estos términos desde su reelaboración de la teoría psicoanalítica basada en los registros de lo simbólico, lo imaginario y lo real, e introducirá claras diferencias entre los tres términos:

„Ideal ego“ stands for the idealized self-image of the subject [...]; Ego-Ideal is the agency whose gaze I try to impress with my ego image [...]; and superego is this same agency in its vengeful, sadistic, punishing aspect. The underlying structuring principle of these three terms is clearly Lacan’s triad Imaginary-Symbolic-Real: ideal ego is imaginary [...] the idealized mirror-image of my ego; Ego-Ideal is symbolic, the point of my symbolic identification, the point in the big Other from which I observe (and judge) myself; superego is real. (Žižek 2007: 80)

Más específicamente, para Lacan el ideal del yo será “el otro en tanto hablante, el otro en tanto tiene conmigo una relación simbólica y sublimada, que en nuestro manejo dinámico es a la vez semejante y diferente de la libido imaginaria” (1986: 215). Más aún, Lacan afirmará esta relación desde la lógica de la visión: “El sujeto *ve su ser en una reflexión en relación al otro*, es decir, en relación al *Ich-ideal* (ideal del yo)” (1986:193, mis cursivas). De esta manera, lo que se articula en el registro gráfico será aquello que no huye a la mirada del Otro, de ahí que en diversos pasajes el registro gráfico establezca nuevas relaciones que no estaban implícitas en la narración del cuento. También, esto explica la fuerte focalización sobre Óscar, en tanto que, si el

relato está articulado gráficamente desde esta perspectiva, la función de la imagen será otorgar al lector una mirada más crítica del personaje. Así, mientras que la narración textual original es la narración de Óscar de sí mismo, la articulación de esta con el registro gráfico revelará la existencia de un Otro que observa al protagonista, un Otro cuyo origen emerge del mismo Óscar, el cual puede estar implícito en el texto original, pero que en el cómic se transforma en una mirada encarnada a partir del dibujo que revela y enfatiza aquello que Óscar no asume en la narración.

Todo esto debe ligarse con un aspecto clave de la narración: en *Ciudad de payasos* la historia está basada sobre la (re)construcción de un trauma doble, el robo de la casa de los Azcárate, y la pérdida de la primogenitura tras la muerte del padre y la asumida disolución de la familia del protagonista. Ambos sucesos son las claves de lectura de las dos líneas narrativas de la novela gráfica, del pasado y presente narrativos respectivamente. Para el desarrollo de ambas líneas narrativas a través de una representación gráfica, se vuelve necesario constituir “la instancia a través de la cual nos observamos y juzgamos” (Žižek 2001: 151), ya que este sería el único punto de referencia posible desde el cual el sujeto podría observar su propia historia críticamente. Más aún, en la medida en que “el ideal del yo dirige el juego de relaciones de las que depende toda relación con el otro” (Lacan 1981: 214), es claro que este último debe tener un papel central en la representación de un plano que necesita de un otro que observe. Esto no significa que este ideal del yo es una entidad ajena al protagonista, antes bien es un resultado de su propio desarrollo psíquico: este ideal del yo estará marcado fuertemente por las relaciones entabladas con los otros sujetos. La pregunta que se deberá contestar a través del análisis concreto de la novela gráfica es de qué forma concreta se expresa esta relación con el Otro en el nivel de la representación gráfica. Esto no es algo fácil de responder en tanto implica entender el contraste que existirá entre texto e imagen, al mismo tiempo que implica analizar cómo se conjugan estos aspectos en los diferentes momentos de la historia de Óscar, ya que los dos momentos narrativos responden a situaciones distintas, pero claramente marcadas por el mismo sujeto: el padre.

Un momento concreto en el que se puede apreciar el lugar desde el que se construye esta representación gráfica basada en el ideal del yo es la escena en la que Óscar adopta la identidad de Piraña. En esta página, se ve a Óscar parado de espaldas sujetando una máscara de piraña sobre un fondo negro (98, Figura 3). La relación que se establece entre el diálogo interior, “No, tienes razón, pensé. Soy Piraña, conchetumadre.

Ese es mi puto nombre.”, y la imagen del protagonista sujetando la máscara estructura una contradicción fundamental, ya que, se establece la afirmación de sí mismo a través de un nombre que gráficamente es una máscara, por definición, una identidad falseante. Así, el protagonista esencializa esta identidad al asumirla como su nombre, mientras que el dibujo revela la falsedad de esta enunciación. No hay que perder de vista que los “verdaderos” pirañas no están usando un disfraz en su representación gráfica: esos sujetos *son* criaturas monstruosas en el registro gráfico (Alarcón y Alvarado 78-79; Figura 2), mientras que Óscar simplemente tiene una máscara que ni siquiera lleva puesta. Esta contradicción solo puede ser revelada a través de la imagen, ya que, al estar basada en la instancia desde la cual el sujeto se juzga y observa, el registro gráfico no puede evitar evidenciar, o en todo caso anunciar, la incongruencia entre lo que Óscar enuncia en su deseo de ser piraña⁹ y la configuración específica que tendrá este deseo en el acto de aceptar robar con el padre. Lo revelador de esto es que evidencia como la identidad en este cómic funciona performativamente, lo cual se entiende a partir de la caracterización planteada por Judith Butler:

Actos, gestos y deseo producen el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Tales actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados– son *performativos* en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son inventos fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos (2001: 167).

Si Óscar no lleva puesta esta máscara durante los robos es porque la identidad que busca afirmar a través del robo no está dirigida hacia su padre o sus cómplices porque no es parte de la organización social que ha llevado a la emergencia de esta identidad. No tendría sentido evidenciar esta identidad de Piraña con los otros ladrones al no ser es un significante relevante en su relación con estos sujetos. Además, el acto de robar fallará en constituir a Óscar como Piraña de manera efectiva al arrepentirse el protagonista tras el robo de la casa de los Azcárate, familia con la que trabaja la madre de Óscar y que facilitaron que este estudie en el colegio Peruano-Británico.

⁹ Sobre la identidad de piraña, revisar el segundo subcapítulo del segundo capítulo



Figura 3

A partir de lo dicho, es posible afirmar que los espacios y cuerpos que se introducen en la narración a través de la imagen están regidos por la subjetividad del protagonista narrador Óscar y que esto se expresa desde la entidad del ideal del yo. Dado que desde esta entidad se constituirá el registro gráfico, inevitablemente este podrá contradecir o recontextualizar de manera particular el texto. Esto construye una obra gráfica secuencial que presentará constantemente dos perspectivas de un mismo hecho, lo cual permitirá evidenciar la construcción performativa de la identidad, que no es necesariamente aceptada en el plano completamente textual, así como revelar los espacios en los que estas identidades entran en crisis.

En conclusión, ha sido posible observar de qué manera particular *Ciudad de payasos* se estructura como una novela gráfica. Esto no solo se debe a la denominación de esta como tal por parte de los autores, sino más bien porque es posible identificar la forma concreta en la que esta obra participa del proceso iniciado en el ámbito del cómic underground en el cual los cómic se novelizaron al emerger la figura del autor. Así, si bien la impronta subjetivadora está presente en el cuento que se adapta a novela gráfica, en dicho proceso de adaptación, es decir en la edición del texto original y la elaboración del registro gráfico, se profundiza y reexamina la subjetividad del personaje. Concretamente, se enfatiza la enajenación del personaje; es decir, se enfatiza su dislocamiento respecto del contexto social y familiar. Así, se tendrá un enfoque mucho más centrado en el personaje a través de la desaparición u ocultación de otros

tanto en lo textual como lo gráfico. Todo lo anterior se logra a través de una propuesta aún más fraccionaria de la historia narrada: si el cuento parece más un flujo de conciencia con pocas pausas e interrupciones mínimas, el cómic dilata la narración forzando al lector a un nuevo modo de lectura que aumenta el tiempo que se pasa con el personaje. Finalmente, la articulación de la imagen y el texto produce un efecto de espacialización, ya analizado por Cynthia Vich, y uno de corporalización, tanto en la representación de los personajes, como de la misma mirada. Por ser una novela gráfica, esta mirada que se tiene del protagonista está plenamente subjetivizada, concretamente, al identificarse dicha visión con la entidad del ideal del yo. Esto último presupone que se establece un Otro que es el punto de identificación desde el cual se puede ver a sí mismo Óscar. Uno de los efectos concretos que tendrá esto será, por ejemplo, la revelación del funcionamiento performativo de la identidad del protagonista.

Así, a partir de lo presentado hasta este punto, se pueden entender los cambios introducidos en el proceso de adaptación de cuento a novela gráfica, de un relato puramente textual a uno gráfico-secuencial. Estos aspectos serán claves para entender el análisis propuesto en los siguientes capítulos, así como una referencia necesaria para entender la nueva propuesta que se establece en esta novela gráfica. Por lo tanto, luego de la reflexión en torno a estos nuevos sentidos, se pasará al análisis respecto a la manera en la que se constituye el proceso de construcción de identidad de Óscar, qué justifica o causa dicho proceso y, finalmente, en qué resultan los diversos cambios de posición del protagonista a lo largo de la narración que se sintetizarán en la elección final por la identidad de payaso.

2. El recorrido identitario de juventud de Óscar

A partir de la explicación en torno a las características formales y la función de la imagen en *Ciudad de payasos*, se puede responder adecuadamente la pregunta fundamental de este capítulo: cómo se constituye la identidad de Óscar en el relato de su niñez en la novela gráfica. Esta parte del relato funciona como una explicación de la personalidad del protagonista y su progresivo alejamiento de sus padres que forma la base de la narración tras la muerte del padre. Como se explicó previamente, el relato en esta novela gráfica es fragmentario, ya que se intercalan los diversos episodios de la historia en el nivel del discurso, lo que produce un efecto de yuxtaposición entre los sucesos del presente y del pasado; de esta manera, los acontecimientos del presente funcionan como detonantes que llevan a la evocación del pasado. Esta yuxtaposición de escenas cumple dos funciones desde una perspectiva psicoanalítica. Por un lado, evidencia el carácter narrativo del trauma, el cual existe como una narración que justifica y explica el presente desde el que se cuenta. Por otro lado, si “la propia forma de la narración pone de relieve la existencia de un antagonismo reprimido” (Žižek 2011: 16), la intercalación explicita la relación entre pasado y presente, y cómo la figura del padre es el nexo entre ambos niveles narrativos. En este sentido, si el objetivo es explicar el proceso que culmina en la adopción de la identidad de payaso, la niñez-adolescencia es el primer momento-espacio que debe ser analizado por su conexión con el presente que permite esclarecer justamente dicho presente.

El protagonista de *Ciudad de payasos*, al hablar de su niñez, describe lo que se puede considerar como un progresivo descentramiento, entendido esto como “la indecidibilidad sobre el lugar en el que radica mi auténtico sentido” (Žižek 2011: 158). Esto se da en el marco de un deslizamiento de la identidad de Chino, identificación que es en sí misma plural y múltiple, a la de Piraña. Además, esto debe entenderse dentro de la propuesta lacaniana del funcionamiento de la identidad como identificación y como esta fracasa en crear una identidad estable (Stavrakakis 2007: 62). Dicho deslizamiento está marcado por tres momentos fundamentales de interpelación respecto de esta identificación: la conversación del protagonista con su madre sobre Pasco, la experiencia de discriminación en el colegio y el robo de la casa de los Azcárate. Estos tres momentos definen en gran medida el proceso de la adopción de una identidad basada en la enajenación, en tanto es una identidad propuesta desde fuera del propio protagonista. Por la forma específica de novela gráfica, no debe perderse de vista que estos tres momentos se explicitan gráficamente, lo cual trae consigo no solo la narración

del protagonista, sino su corporalidad situada espacial y temporalmente en un registro paralelo. Como ya se explicó previamente, esto trae una yuxtaposición y contraste, dado que, si bien proceden de la misma fuente, ambos registros representan desde puntos de vista distintos, constituyendo el registro gráfico la mirada desde la que Óscar se juzga.

Ahora bien, este deslizamiento propuesto no implica una desaparición de la identificación como Chino, sino más bien una superposición de la identificación como Piraña que busca subsumir esta identidad. Esto se puede explicar a partir de que el significante Chino es lo que se puede denominar como *point de capiton*, ya que este funciona como “el elemento que representa la instancia del significante dentro del campo del significado [...] no es más que pura „diferencia”” (Žižek 2001: 140). Como será posible observar a continuación, Chino es el nombre alrededor del cual se estructura toda la significación identitaria. El momento que evidencia esto es la viñeta en la que se explica el nombre Chino en relación con el apodo Piraña (Alarcón y Alvarado 2012: 77, Figura 4).

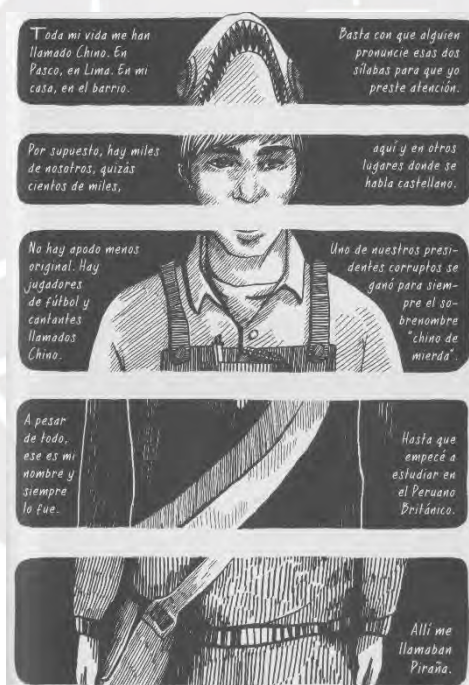


Figura 4

En esta página-viñeta se tiene un cuerpo dividido en cinco secciones con vestimentas o disfraces distintos en cuatro de ellas; en orden estos son piraña, albañil, presidente y escolar. Aquí, aparece una paradoja cuando Óscar dice que “basta que alguien pronuncie esas dos sílabas para que yo preste atención. Por supuesto, hay miles de nosotros, quizá cientos de miles [...] no hay apodo menos original” (77, Figura 4), para inmediatamente después reafirmar que es su nombre y siempre lo fue. La

pluralidad significativa del significante Chino y su designación específica en relación a Óscar remite con facilidad a lo dicho previamente sobre el *point de capiton*; específicamente, a la idea de que es justamente en su pura diferencia, en la medida de que es “la palabra que, *en tanto palabra*, en el nivel del significante, unifica un campo determinado, constituye su identidad” (Žižek 2001: 136). Chino, en su aparente imposibilidad de fijarse como una identidad estable por su pluralidad, constituye el centro de la identidad de Óscar. Justamente, lo central en esta página es cómo este centro de significación se desplaza a Piraña en el momento en que entra al colegio Peruano Británico. Cómo sucede esto y qué implicancias tendrá será la materia a tratar a lo largo del capítulo; al final de este, será posible ver que el deslizamiento se interrumpe en el robo de la casa de los Azcarate y que esto tendrá consecuencias fundamentales para la estructuración de la subjetividad del personaje.

2.1 La identificación con el deseo paterno en el nombre Chino

En primer lugar, la fijación del significante Chino se evidencia en la conversación que tiene este con la madre respecto de Pasco al ligarse este significante como una desidentificación con la madre y una identificación con el padre. Esta conversación tiene lugar mientras Óscar recuerda la vida de su madre, mientras piensa en que ahora ella vive con Carmela. Es significativo que el recuerdo comienza con una frase con la que se deslinda de su madre: “Solo una vida como la suya te podía preparar para una humillación como esa” (Alarcón y Alvarado 2012: 43). Más aún, la gráfica enfatiza esto con Óscar enmarcado en una viñeta desde la que no solo está claramente separado de la viñeta en la que las dos mujeres comparten una cama, sino que su posición da la impresión de tener una visión privilegiada de esa escena. A continuación, la secuencia narrativa que se presenta a doble página se estructura como una serie de contraposiciones. En la primera página, el protagonista explica la relación entre sus padres:

Mi madre era una niña cuando conoció a mi viejo [...] para mi padre Lima era su patio de recreo, *el lugar donde podía convertirse en la persona que siempre había imaginado ser* [...] mi madre no aprendió nada de eso. Esperó que Hugo volviera y le propusiera matrimonio (44, Figura 5, mis cursivas).

Esta relación planteada por el protagonista no solo crea una relación de sumisión de la madre al padre, tanto por la infantilización como por su pasividad, sino que también marcará la diferencia fundamental entre su madre y su padre: si él ve Lima como el

espacio de la potencialidad, donde podrá actualizar su deseo, para la madre Lima es un lugar ajeno, al que no pertenece y dónde no hay mayores posibilidades para ella que ser empleada del hogar. Esto se integra con la gráfica que explicita la forma específica del aprendizaje del padre basada en la bebida y las relaciones sexuales, y enfatiza la relación del padre con la ciudad: en la sexta viñeta, su silueta domina el espacio geográfico, literalmente se ha hecho un lugar propio en la urbe al ser parte de la línea que delimita la viñeta. Además, esta imagen precede el dibujo inferior en el que don Hugo parece presentar a ambas mujeres, lo que será un preámbulo de la situación en la que se encontrarán en el futuro al vivir juntas, lo cual también se representará al final de la página.

Es importante recalcar lo dicho en el capítulo anterior: la representación gráfica no constituye una visión objetiva de la realidad; es el protagonista quien crea esta contraposición, quien relega a la madre a un rol en el que su deseo está siempre supeditado al del padre. Este aspecto no solo surge de que la entidad narrativa sea subjetiva, sino también de lo que se dijo al comienzo: esta narración es el intento de explicación del trauma, el intento de darle sentido a la intrusión de los elementos traumáticos y tanto el registro lingüístico como el gráfico participan de esto. Así, se está frente a elementos que buscan mantener una coherencia, mientras se obvian aquellos que no garantizan la uniformidad de la explicación narrativa del trauma. No solo esto, sino que es importante resaltar que la operación del narrador implica la creación de un discurso de conocimiento sobre su madre y esto constituirá la base de una relación de dominación: Óscar es el sujeto letrado que puede producir un discurso de conocimiento sobre su madre, a quien, por la estructura de la narración, se le está vedada el habla sobre sí misma.

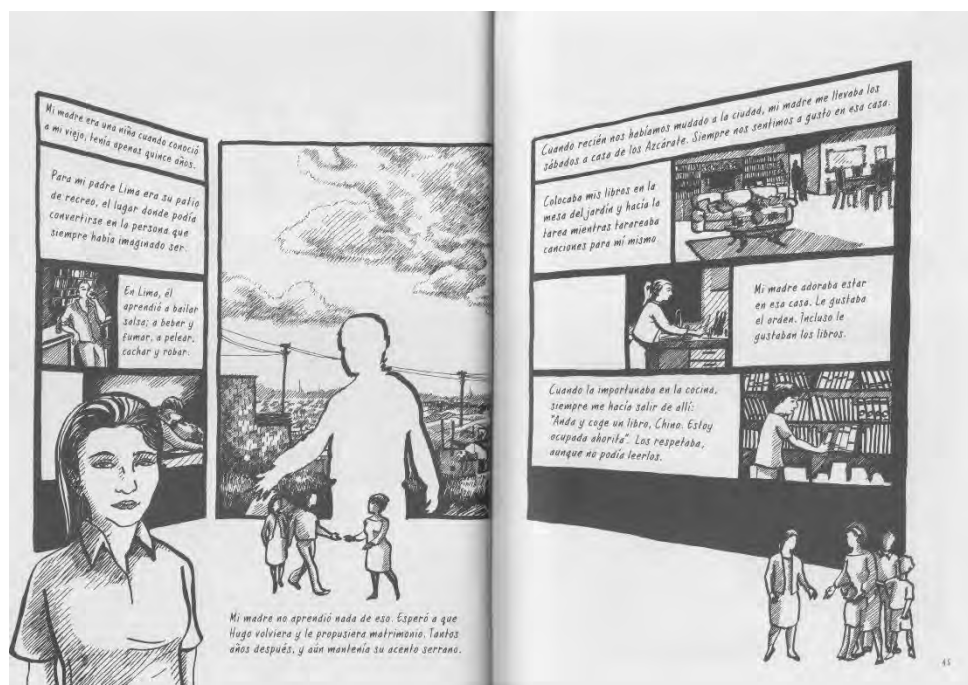


Figura 5

Si en la página anterior se tenía la contraposición entre madre y padre, en la siguiente se tiene el contraste entre hijo y madre. Aquí, Óscar se presenta a sí mismo haciendo la tarea y leyendo los libros de los Azcárate, mientras que su madre es presentada llevando a cabo las tareas del hogar. Esta contraposición es llevada al límite en la narración: “Los respetaba, aunque no podía leerlos” (45, Figura 5). Este enunciado es doblemente distanciador en tanto podría sugerir analfabetismo de parte de la madre o una simplemente imposibilidad de leerlos por estar trabajando. Esto construye la casa de los Azcárate como un lugar deseable para ambos personajes: en los dos casos como un espacio de producción, pero la naturaleza de esta producción será claramente diferenciada y jerarquizada: el trabajo doméstico por un lado y la labor intelectual por otro. No obstante, si en la narración la diferencia es clara y evidente, en la gráfica, más bien, se revela la similitud entre madre e hijo, al presentarlos en la misma postura y actitud, a pesar de llevar a cabo actividades distintas. Esta similitud sugiere no solo una tensión entre la narración textual y el registro gráfico, sino una tensión subyacente a toda la narración de Óscar: a pesar de querer adoptar una posición objetiva, o por lo menos descriptiva de su madre, para distanciarse de esta, constantemente se revela la similitud y vínculo entre estos personajes. Así, este será el marco del conflicto que se plantea respecto de si Óscar extraña Pasco o no a partir de la pregunta de la madre de por qué vinieron a Lima.

Dicho conflicto se plantea de una forma dicotómica: la madre extraña e idealiza Pasco, mientras que Óscar no tiene ningún apego real por el pueblo minero. Este contraste se puede enmarcar dentro de la castración simbólica, en tanto se imposibilita la identificación con el objeto del deseo materno de forma explícita (Ubilluz 2010: 24). Claramente, este no es el momento concreto en la vida Óscar en que sucedería la castración simbólica, pero sí es el primer momento en la historia del protagonista en que se logra articular o, al menos, evidenciar la alienación del protagonista respecto del deseo materno: “-¿Extrañas Pasco? -No. ¿Tú lo extrañas, Ma? -Por supuesto, ¿cómo puedes preguntarme eso?” (Alarcón y Alvarado 2012: 46). Más aún, la madre extrema esta separación al hacer una clara identificación del hijo con el padre, y el deseo de este: “-Él es diferente. Y tú, Chino, tú eres igualito a tu padre” (46). En este sentido, Óscar puede entender el anhelo de la madre por la ciudad de Pasco y, en el registro gráfico, este puede literalmente ver el anhelo de la madre y su identificación con la ciudad dejada atrás en la unificación diálogo de la madre con este espacio en una sola viñeta, pero esta escena está inevitablemente escindida del protagonista, el cual tan solo puede observarla desde fuera en el espacio blanco perteneciente a la casa de los Azcárate y, de forma más general, a la ciudad de Lima, la cual se constituye desde las páginas previas como el espacio paterno.

Esta situación entra en el esquema clásico del paso del orden imaginario al orden simbólico tal como lo explica Juan Carlos Ubilluz: “El padre, con su ley, prohíbe al niño identificarse con el deseo materno [...] De hacer valer su Nombre, el padre se convierte, para el niño, en un nuevo objeto de identificación, a saber, en el ideal de yo” (2010: 24). Dentro del psicoanálisis lacaniano, este desarrollo es normal y necesario a fin de superar la relación narcisista con la madre; sin embargo, lo que es importante de notar es que el significante Chino termina claramente relacionado con el padre y, tal vez incluso más importante, con su deseo. Concretamente, si en esta secuencia se planteará la pregunta de por qué Chino es como su padre, sería necesario plantear una inversión, semejante a la operación que Žižek realiza con el antisemitismo (2001: 137), de la enunciación materna; en este caso, “tú eres igualito a tu padre porque él es diferente de mí”.

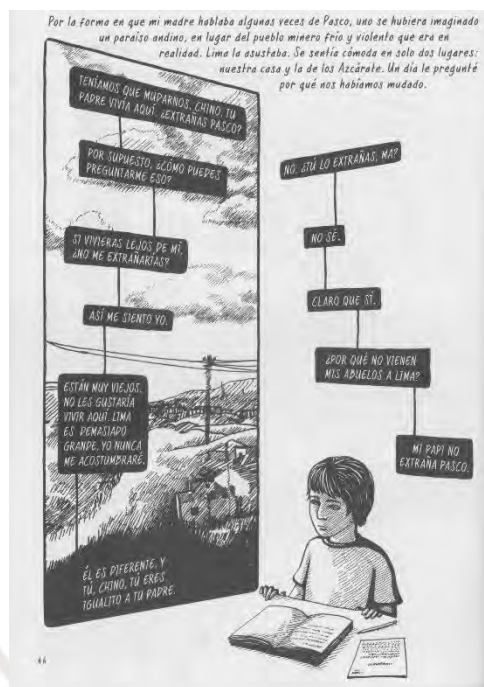


Figura 6

Lo que se omite verbalmente, pero se explicita visualmente con la separación entre la viñeta del diálogo de la madre y el espacio blanco en el que está Chino, es el final implícito del enunciado: el “diferente de mí” de la madre. Para el lector, es evidente este “diferente de mí” desde casi el comienzo del relato en el que Óscar habla de Pasco y el abandono de ese “lugar aislado y pobre en una fría puna andina” (Alarcón y Alvarado 2012: 26). Incluso si Óscar justifica esto basándose en su posibilidad de haber recibido una educación y tener un trabajo estable (28), su situación de extravío en el presente narrativo no evidencia esta realidad. En este sentido, es más clara la adopción de una postura, sino idéntica, por lo menos semejante a la del padre. Para ambos, “no había futuro en Pasco” (27), lo que los coloca otra vez en contraste con la madre quien nunca se acostumbrará a Lima (46). Lo que aún no es claro para Chino en este momento, a pesar del episodio en que el padre intenta robar la caja de un pasajero al llegar a Lima con su familia (31), es que el deseo paterno pasa por la trasgresión, “por la „pendejada“, es decir, por el rechazo subterráneo de un sistema legal sentido como abusivo, ilegítimo y corrupto”, específicamente, por “una vivencia de poder, de sentirse por encima, definitivamente superior a los otros” (Portocarrero 2004: 542). Las implicancias de esto serán claras recién con la identificación de la figura de Piraña; sin embargo, es sugerente que el espacio a través del cual Óscar se contrasta con la madre no solo sea la casa de los Azcárate, sino el escritorio desde el que hace sus tareas para el colegio. Esto no solo anticipa el fallo de la identidad de Piraña, sino que ofrece la vía

por la que optará luego de este fracaso: la educación universitaria y la inserción en el mundo letrado que, sin embargo, tampoco funcionará y llevará a la posición de payaso.

2.2 La socialización del goce como Piraña

El comienzo de los estudios de Óscar en el Colegio Peruano Británico, marcado por el rechazo del resto de estudiantes por la diferencia de clase social entre el protagonista y sus compañeros, implicará la aparición de un nuevo apodo-nombre: Piraña. La identidad de Piraña, impuesta desde fuera, en tanto nuevo significante, logrará desplazar el nombre Chino en este nuevo entorno social e incluso en la subjetividad del personaje. Este hecho implicará una reintroducción al orden simbólico que ya no pareciera estar regida del todo por la identificación con la figura paterna, sino más bien con la identificación, impuesta de un rol social en la escuela. Sin embargo, como se hará evidente, para Óscar ser Piraña implicará profundizar la identificación con el padre. Esta coincidencia justamente pasa por la colaboración de este con los robos planeados por el padre que el protagonista reconfigurará como una forma de venganza contra sus compañeros. Es, en pocas palabras, el intento de instaurar un orden trasgresor que subvierta un orden social percibido como injusto por el protagonista.

De esta manera, el recuerdo del ingreso al colegio es precedido por la explicación de los nombres Chino y Piraña. Dado que lo concerniente al nombre Chino ya fue analizado, es necesario centrarse en este nombre de Piraña. Este es un apodo sumamente significativo al encarnar un tipo muy particular de marginalidad, ya que esta denominación¹⁰ surge a partir de la modalidad de robo que empleaban los niños que vivían en la calle (Ordoñez 1994: 18) desde finales de los 80 en adelante en la que estos atacaban en grupo un blanco (transeúnte o auto) hasta desvalijarlo por completo. Si bien la representación y conversación en torno a estos grupos usualmente enfatizaba el aspecto criminal y de peligrosidad de estos sujetos por los robos que cometían, normalmente asociados al consumo de drogas, lo cierto es que los pirañitas se encontraban entre los sectores más marginales y desprotegidos de la ciudad de Lima.

¹⁰ Rastrear el origen del término piraña, o pirañita, es una tarea compleja y que escapa al espacio de esta tesis por las particularidades que presenta esa investigación. Por un lado, no hay una investigación comprensiva sobre el origen del término, ni un intento de analizar la fuerte carga que tiene el uso del mismo. Hasta dónde se ha podido comprobar, el origen del término podría ser tanto las investigaciones periodísticas realizadas por Beto Ortiz a finales de los 80 o ser un término usado al interior de las pandillas juveniles cuyo uso luego se generalizó. En todo caso, lo importante a notar es que la interpretación atribuida al término no puede ser sustentada de manera concreta, por lo que se recurre a la propuesta en la novela gráfica y al contraste con el trabajo socio-antropológico realizado sobre los grupos pandilleros.

Así, este es un apodo que denota, como señala Óscar, una fuerte carga de peligrosidad, pero al mismo tiempo una marginalidad y otredad extremas.

Significativamente, la explicación que enuncia Óscar respecto de qué es un pirañita está presentada como una enunciación periodística que, a pesar de pretender ser realista-objetiva, se articula con una escena gráfica cargada de irrealidad (Alarcón y Alvarado 2012: 78-79, Figura 2). Esta contraposición juega con el punto de vista colectivo subjetivizado a partir de la experiencia del robo. La viñeta privilegia la mirada de las víctimas que ven descender a estos híbridos humanos-piraña-insecto, quienes no aparecen como parte de la ciudad, sino como invasores ajenos. La total deshumanización y homogenización en la representación gráfica cumple el rol de enfatizar la total otredad de estos sujetos y evidencian cómo entran estos en el registro simbólico. Llamar o identificar a alguien como piraña/pirañita es transformar al sujeto en un Otro que solo implica peligro, negándole una subjetividad (Torres 2005). En este aspecto, la representación en la novela gráfica va más allá, puesto que este enjambre invisibiliza las dinámicas sociales de la pandilla y las que se ejercen sobre esta. La animalización de estos sujetos, o más bien la explicitación de esta animalización, impide introducirlos en cualquier dinámica social: en tanto monstruos son totalmente ajenos al mundo social. Así, esta elaboración hecha por el narrador genera otra contraposición entre esta perspectiva del sujeto dominante encarnado en el narrador que puede emitir un discurso subalternizante sobre los pirañas y el relato íntimo que detalla como el protagonista pasa de ser Chino a ser Piraña.

En la primera página del relato sobre el ingreso al colegio (Alarcón y Alvarado 2012: 80), se presenta una situación de relativa armonía: Óscar reconoce que si bien se ve como sus compañeros (esto es enfatizado por la viñeta en la que no se ve rostros, sino solo cuerpos uniformados), este no se siente parte del grupo. Esta situación parece tonarse positiva en el momento en que un compañero lo invita a jugar fútbol e intercambian nombres, con el protagonista remarcando que, a pesar de que su nombre es Óscar, lo llamen Chino. Hasta este momento parece que el partido va a cumplir con su función de homogeneizar las relaciones sociales, ya que la viñeta repite el esquema de cuerpos uniformados sin rostros; sin embargo, el idilio se rompe en el momento en que uno de los jugadores reclama una falta contra él y pregunta de dónde es Óscar. Este momento revela un aspecto crucial que el dibujo oculta: por lo menos un compañero sí percibe una diferencia entre Óscar y el resto. Ni en el cuento, en el que tan solo se dice que eventualmente igual habrían descubierto el distrito de Óscar porque eventualmente

verían que micro tomaba, ni en alguno de los dos registros de la novela gráfica, se evidencia cuál es esta diferencia que marca al protagonista antes de que este diga de dónde es. Parece implicarse que la forma de jugar fútbol es la clave, ya que Óscar, en el cuento, afirmaría que en San Juan este suceso no hubiera sido considerado un foul, pero esta precisión ya no está presente en la novela gráfica. Esto lleva, necesariamente, a la siguiente formulación: o hay una diferencia concreta que escapa al conocimiento del narrador o hay una intención de éste ocultar esta diferencia en la nueva narración. En cualquiera de estos casos, lo fundamental es que esto permite evidenciar una vez más la subjetivización de ambos registros de representación y cómo estos revelan la reestructuración que se plantea en la narrativa, ya que en ningunos de estos se puede representar dicha diferencia. Así, explicitada esta diferencia social a sus compañeros, ya no hay marcha atrás: Óscar revela su distrito de procedencia y su nueva identidad es inmediatamente adjudicada con un simple “Aaaaaah... ¡Habla, Piraña!” (Alarcón y Alvarado 2012: 81, Figura 7).

Todo este proceso es presentado sutilmente en la progresión de las viñetas: si al comienzo Óscar y el compañero pertenecen al mismo espacio, al momento del *foul* este último cae fuera de la viñeta, en la cual comienza a predominar el color negro. En la siguiente, con el compañero completamente fuera de la viñeta y con el fondo completamente negro, se evidencia la total diferencia que se ha impuesto entre ambos sujetos. Más aún, mientras que antes la viñeta parecía constreñir simplemente el espacio de juego, ahora esta tiene el efecto de constreñir al sujeto; Óscar ha quedado aislado y singularizado en este espacio negro, mientras que el compañero es parte del espacio no limitado de la cancha. Esta delimitación y diferencia marcarán las dos últimas viñetas: un Óscar lúgubre responde de dónde viene, mientras el compañero alegre sabe que ha restaurado su posición de dominio. Es importante señalar que la posición de los personajes en el desarrollo de esta escena pareciera construir, en primera instancia, la superioridad de Óscar. Si uno se basa en la narración y el dibujo, el reclamo del compañero parece más bien ridículo, pero este al final logra restaurar su posición de superioridad a través de la adjudicación del apodo. Incluso la posición final de las viñetas resalta esto, creando una aparente paridad de alturas, a pesar de que el compañero debería seguir en el suelo.

en los compañeros, ser Piraña en este contexto aliena al personaje de la comunidad como se evidencia en la viñetación y estructuración de la página: el personaje con su máscara, separado de sus compañeros, quienes luego están independizados en otras viñetas mientras él se mantiene solo en la viñeta principal y se introduce en una sombra que lo oscurece progresivamente (90). La dinámica entre los dos espacios en los que luego se desarrollará la acción, colegio y casa, son interesantes, ya que en ambos se concentra la función del significante Piraña; en ambos casos, adjudicarle el nombre a Óscar implicará el falseamiento del término. Ni en el colegio, ni en la casa del compañero en el que trabajan Óscar y su padre, puede haber un pirañita, al menos ese es el subtexto que sustenta la deslegitimación del término. Justamente, esta idea es la que permite excluir a Óscar a través de llamarlo Piraña: llamarlo así es denotar su radical excentricidad en este contexto. La raíz de la malcriadez de Andrés señalada por su madre no está en llamar Piraña a Óscar; la falta de educación es hacerlo en su casa. Desde la perspectiva de la madre de Andrés, el problema estaría en adjudicarle un nombre aparentemente falso a un chico que estudia en el Peruano-Británico como su hijo y que es amigo de los Azcárate.

Gráficamente, Piraña es un disfraz en todo sentido de la palabra: a diferencia de las figuras monstruosas del comienzo del relato, en este caso es simplemente una máscara que Chino lleva. Esto no debe entenderse como una esencialización de la identidad de Chino sobre la que una máscara es colocada ocultando una identidad auténtica, sino más bien como la superposición de Piraña sobre esta. Es útil pensar en la concepción performativa del género que plantea Judith Butler:

La dimensión performativa de la construcción es precisamente la reiteración forzada de normas. En este sentido, no se trata solamente de que haya restricciones a la performatividad; antes bien, es necesario reconcebir la restricción como la condición misma de la performatividad [...] La restricción no necesariamente es aquello que fija un límite a la performatividad; la restricción es, antes bien, lo que impulsa y sostiene la performatividad (2002: 145).

En este sentido, debe entenderse la decisión del protagonista de tomar el apodo, y con este la identidad de Piraña, y hacerlo propio al ayudar en los robos de su padre, como un intento de recuperar la agencia y posición que se le ha sido negada durante todo el tiempo que ha estudiado en el Colegio Peruano-Británico. Dicha negación parte del hecho de que el protagonista no ha tenido la oportunidad de autoafirmarse en sus propios términos y, en conjunción a esto, es totalmente excluido del grupo social: “En

más de doce meses, nunca me habían invitado a la casa de un compañero” (Alarcón y Alvarado 2012: 90). En la medida de que Óscar optó por decir “no, tienes razón [...] Soy Piraña, conchetumadre. Ese es mi puto nombre.” (98, Figura 3) está tomando una decisión performativa respecto de su identidad, una decisión en cuanto esta afirmación funciona como el acto que lo ayuda a definirse como sujeto; no obstante, es un acto que refuerza el discurso en el que se inserta el personaje. En este sentido importante plantear la reiteración de la Butler respecto de que “la performatividad no puede entenderse fuera de un proceso de iteración [...] y no es una repetición realizada *por* un sujeto; esta es repetición es lo que habilita al sujeto y constituye la condición temporal de este sujeto” (2002: 145). Eso significa que no existe esta afirmación de una identidad previa al acto reiterativo y al discurso que construye las coordenadas de las performance, por lo que Chino solo puede afirmarse como Piraña precisamente porque está participando del acto de robar, el planeamiento del robo específicamente, y porque dicho acto se inserta en la práctica discursiva que se puede adjudicar a un ladrón como lo es un pirañita. Así, de parte de Chino, no hay una risa subversiva, una práctica que ponga de relieve la dimensión arbitraria de efecto de la identidad que se le ha impuesto (Butler 2001: 177), sino una reiteración que transforma a Chino en el Piraña que sus compañeros han nombrado, incluso si es en los términos que parece elegir el personaje. Más aún, esta enunciación performativa se contrasta con la propia performance de Andrés. Al decir que “con su elegante terno se había transformado y estaba listo para aparecer fotografiado en las páginas sociales” (Alarcón y Alvarado 2012: 97), Óscar evidencia el funcionamiento de esta dimensión performativa que el mismo encarnará al ejecutar el robo y, más adelante en la historia, a través del disfraz de payaso. Así, tomar la máscara de Piraña, volverla su nombre, incluso sí es para vengarse, es aceptar esta identidad impostada, aceptar dicho lugar en el orden simbólico. Sin embargo, también se debe apreciar cómo esta posición de Piraña se imbricará con el deseo del padre ya implicado en la identidad previa de Chino.

Si bien Óscar sabe desde los doce años que su padre se dedica al robo (57), será recién en su segundo año de colegio que este lo proponga „trabajar“. Como ya se presentó, la perversidad del padre encuentra eco en la categoría de sujeto criollo trabajada por Gonzalo Portocarrero, puntualmente en la interpretación de Juan Carlos Ubilluz, en la que “la subjetividad criolla „moderna“ se afianzó en una posición cínica, es decir, en una posición que niega la existencia del gran Otro” (2010: 40). Este cinismo es la característica preeminente del padre: cuando Chino plantea que sabe que el trabajo

es el robo de las casas, el padre sonríe, mira a su hijo y lo abraza diciendo “no te preocupes, Chino. T  y yo somos simples obreros. Esta ciudad es inmensa, y pasan cosas muy locas, ¿okey?” (Alarcón y Alvarado 2012: 91). La imposibilidad de afirmar el acto que van a cometer o incluso de justificarlo, como si hace  scar para sí al afirmar cuanto placer le producirá robarles a sus compañeros (91), evidencia el goce c nico del acto. El padre sabe que no debe robar, pero lo hacen porque, y este es el implícito que válida el acto, en Lima el goce es lo que prima. Sin embargo, a pesar de que se ha apreciado como el hijo se identifica con el deseo del padre, hay que especificar que es en este punto de la narración que se evidencia la divergencia entre estos personajes.  scar está guiado por un deseo de venganza que tiene su raíz en una cierta concepción de justicia; mientras que el padre roba porque, en palabras de su hijo, “la pobreza lo espantaba, y ese espanto justificaba todo lo que hacía” (103, Figura 8). Esta es la trampa del cinismo: el imperativo de gozar y participar en el sistema no entra en conflicto con la desidentificación con este sistema; mientras el sujeto participe de este, no importa si es que hay una creencia o no en este (Ubilluz 2010: 32-33).

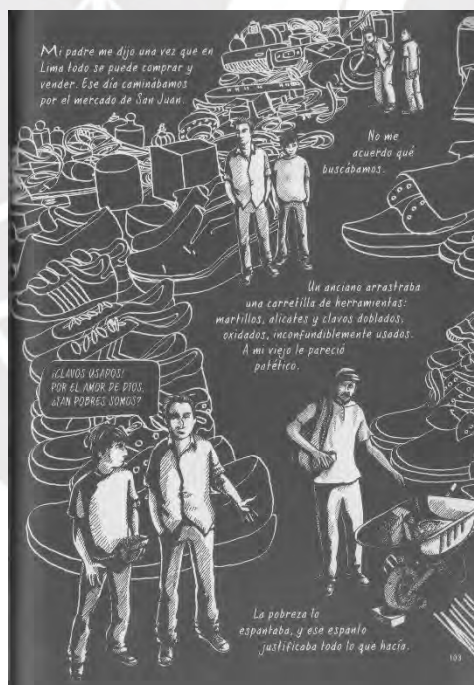


Figura 8

Así, a pesar de que se profundiza aún más la identificación con la figura paterna y el deseo de este, la situación revelará la diferencia fundamental entre la visión c nica del padre y la no c nica de su hijo. El hijo aún participa de la idea de “el Otro como ficción simbólica, como entidad que establece una dialéctica entre la singularidad subjetiva y la colectividad” (Ubilluz 2010: 31); esencialmente,  scar aún busca ser

reconocido por este gran Otro. Esto se puede ver con claridad en el primer robo del que participa Chino: frente al deseo de su hijo de llevarse el terno del compañero de clase que lo molestaba mientras trabajaba en su casa, la respuesta del padre es simplemente “eso no se puede vender” (Alarcón y Alvarado 2012: 105), lo cual precisa que el funcionamiento del robo es simplemente la riqueza material negando cualquier otro motivo como el deseo de venganza de Óscar. Más aún, se profundiza el desinterés del padre, puesto que ni es consciente de esa situación, ni le interesa el deseo de su hijo, ni sabe que es su cumpleaños (la excusa que Óscar da para robar el terno). El narrador remarca “se había olvidado. Se fue dejándome solo en la habitación oscura” (105). Se sugiere que el reclutamiento del hijo al negocio de albañil, y de robo, es algo que sirve tan solo a la conveniencia del padre. Esto se confirma con que la revelación de que “el botín fue repartido, pero ni mi madre ni yo vimos nada de él, con excepción del terno de lana gris” (116).

En resumen, a pesar de haber sido un apodo introducido en un contexto completamente ajeno en el que termina siendo marginado por su origen social, volverse Piraña hace que el protagonista se identifique de manera más plena con el padre. Esto, no obstante, llevará a que Óscar descubra, poco a poco, la visión cínica de su padre, al punto de que él mismo no es un cómplice en los actos delictivos, sino que funge más como un subordinada que es usado por el padre para enriquecerse. Este conflicto se radicalizará en el sitio del último robo que cometerán: la casa de los Azcárate.

2.3 La pérdida de la identidad en el robo traumático

Al final de esta parte de la narración, se vuelve evidente que el núcleo del trauma de Óscar es violentar la casa de los Azcárate al intentar asumir la identidad de Piraña con el objetivo de vengarse de sus compañeros. A pesar de que él se reconoce en deuda con esta familia tanto por la beca que permite su educación en el colegio, como por el trabajo de su madre y por la amabilidad que siempre le demostraron, Óscar no evitará o detendrá el robo de la casa. En un sentido psicoanalítico, esta casa es el espacio de la idealización imaginaria en la medida de que es el punto de encuentro entre el deseo materno y el deseo de Óscar. Como se ha demostrado previamente, la casa de los Azcárate es el espacio en el que Óscar puede definirse como Chino en diferenciación con su madre: el deseo de retornar a Pasco contrapuesto con su desinterés respecto de su lugar de origen. A pesar de ello, esta casa es el lugar dónde el deseo coincide, ya que en ambos casos la casa de los Azcárate es donde ambos pueden identificar la

contraposición de sus deseos y por ser un espacio de seguridad. Es por eso que se manifiesta la repulsión que el protagonista siente hacia sí y hacia su padre por empujarlo a este acto; este robo lo lleva a un quiebre completo con la identidad de Piraña. A partir de este suceso, Óscar nunca podrá volver a ser Piraña.

En este sentido, la pregunta fundamental sería por qué el robo de la casa de los Azcárate constituye un momento tan traumático que da fin a esta primera búsqueda identitaria. La respuesta que se puede esbozar es que el proceso identitario hasta este momento ha implicado una progresiva desidentificación con todos los grupos y espacios en los que Óscar ha habitado y una mayor identificación con la figura paterna o, al menos, con la trasgresión que implica esta. Si bien su deseo de robar está sustentado en el deseo de venganza, es a través de la identificación con los actos del padre, es decir, los robos, que el protagonista puede articular su venganza. Desde la madre, hasta el colegio, e incluso pasando por el barrio, de quienes no se sabe nada porque no hay sujetos de este espacio que entren en el relato de la novela gráfica, no queda nada con lo que el protagonista pueda identificarse, salvo el padre y la casa de los Azcárate. Como se ha visto, se sugiere en varios momentos que Óscar ha crecido y se ha formado intelectualmente en este espacio. No sería inapropiado decir que a partir del estudio y la lectura en esa casa, el protagonista logró llegar a la identificación con el nombre Chino, por lo menos en el aspecto de la diferenciación respecto de la madre. Lo que el robo termina implicando es la elección entre la posibilidad de una identidad aparentemente autodeterminada como Chino, debilitada por la enajenación constante en su entorno social, o la sumisión a la identificación con el padre, sumisión al goce trasgresor basado en el cinismo paterno que lo lleva a violentar su propio espacio de identificación. Precisamente por eso, este momento constituye la actualización del trauma: si es en esta casa que Óscar reconoció su deseo como diferente del de su madre, que además implicará la identificación de Chino con el padre que luego se transformará en una identificación de Piraña con el Padre, en este punto se desarticula la identificación con el deseo paterno. La trasgresión de este espacio, la traición personal que implica robar ese hogar, lleva a Óscar a abandonar la identificación con el padre (mientras que en la narración el padre abandona a su familia) pero también implica la imposibilidad del funcionamiento del apodo de Chino.

De esta manera, en el hogar de los Azcárate se constituye el elusivo *objeto a*. Por ello, hay una imposibilidad no solo de representar el trauma de manera gráfica, sino de representar el lugar del trauma: “This is *objet a*: an entity that has no substantial

consistency, which in itself is „nothing but confusion“, and which acquires a definite shape only when looked at from a standpoint slanted by the subject“s desires and fears” (Žižek 2007: 69). A partir de esto, es posible entender por qué no es posible dar un correlato visual de lo que Óscar narra. Tan solo es posible graficar la escena de manera indirecta, a través de referentes que cercan y rodean la escena: tanto las memorias de la niñez, la violencia contra el guachimán y los diversos electrodomésticos representados como objetos descontextualizados de la escena en la que son robados. Esta abstracción del acto real-concreto no es ajeno a la narración, la cual encuentra diversas formas de desligarse del robo: “Conduje a Felipe y a mi padre por toda la casa como un guía turístico” (Alarcón y Alvarado 2012: 120). El núcleo del trauma se evidencia en la única línea que evidencia el acto que se está llevando a cabo: “Sus pertenencias me resultaban tan familiares que *sentía como si me estuviera robando a mí mismo*. Era espantoso y lógico a la vez” (118, mis cursivas). Si en la narración esto hace referencia al hecho de que los Azcarate no podrán saber con seguridad quien los robó puesto que todos los trabajadores en la casa serían sospechosos, en un sentido psicoanalítico el horror proviene de la trastocación del lugar conocido, de la transformación de este en un espacio ominoso (*unheimlich*) como consecuencia de las acciones del protagonista. Óscar, en su intento de ser Piraña, ha desestructurado su propia identificación a través del robo. En sí, esto no se debe directamente al robo de los objetos, es por esto que son representables, sino, sobre todo, la consciencia de haber violentado este espacio tan valioso para el protagonista como para su madre. Más aún, no es casualidad que Óscar, casi al final de la novela y ya disfrazado como payaso, se refiera a esta casa como “mi hogar sabatino, el espacio que mi padre y yo habíamos violado” (125). Lo que se revela en esta frase es el contenido erótico que revela el goce de la trasgresión del padre con el que Óscar no puede identificarse más. La obscenidad del acto no se contiene solo en la violentación del espacio, sino en el éxito del robo y la falta de sospecha: la falta de castigo justifica el cinismo del padre, así como la supuesta inexistencia de un gran Otro. No obstante, el registro gráfico revela que el juicio del Otro igual está presente en el ideal del yo. Óscar no puede evitar verse a sí mismo atrapado en una celda proyectada por la luz (121, Figura 9). Precisamente, si la narración enuncia la multiplicidad de sospechosos, la imagen revela que al principal culpable a ojos de Óscar: él mismo.



Figura 9

Por otro lado, es un acto absolutamente lógico en tanto que la casa de los Azcarate es la última ligazón del protagonista con el mundo de lo diurno, de lo que no pertenece al significante Piraña. La casa de los Azcárate es el espacio dónde Óscar nunca fue Piraña y solo fue Chino, donde no se le enajena del espacio de socialización. Esto no significa que este sea un espacio no problemático, como evidencia que la identificación con los libros y el acto de estudiar supongan un rechazo de la madre, pero es el espacio donde Óscar en tanto sujeto no es cuestionado. En todo caso, lo dicho pareciera expresarse de la siguiente forma: solo si Óscar roba la casa, entonces será Piraña. No robar la casa sería la renuncia efectiva y clara de esa identidad, al mismo tiempo que sería el acto que marca el intento de recuperar la identidad previa. Sin embargo, esta formulación deja abierto el problema de que Óscar efectivamente roba la casa con la banda de su padre, pero renuncia a la identidad de Piraña sin volver a su identidad previa. Tras el acto de robar esa casa, se ha escindido efectivamente el sujeto tanto del padre como de la madre.

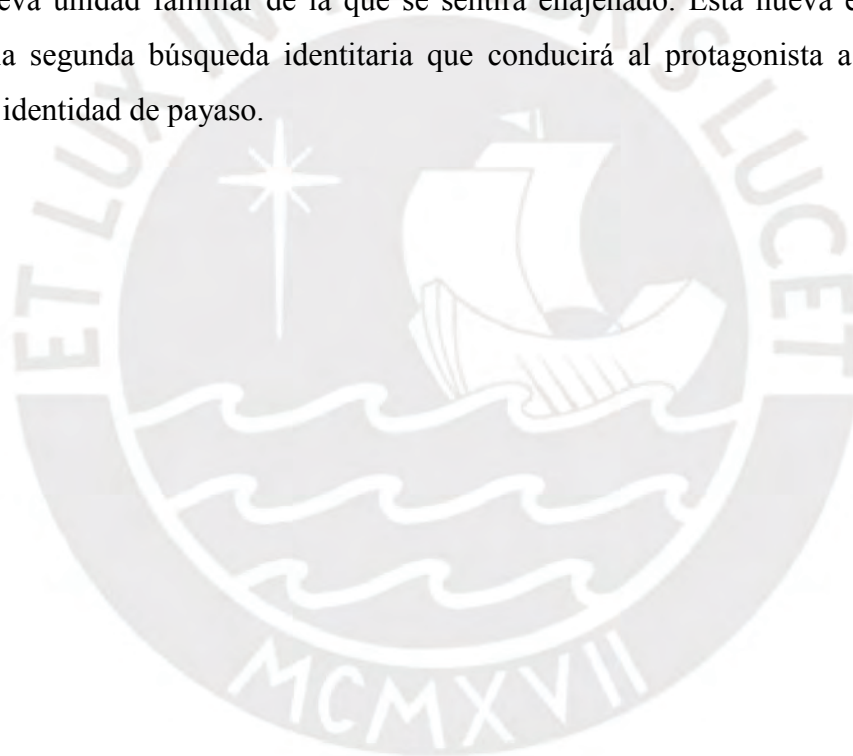
En este sentido, es importante señalar que el elemento que no desaparece en casi ningún momento de la secuencia narrativa es el mismo Óscar, siendo la escena de la celda de luz particularmente significativa: el personaje al centro, iluminado, puesto en evidencia a través de la luz que cae de lo que parecen ser barrotes. El intento de constituirse a partir de su venganza va demasiado lejos y se transforma en un acto totalmente abortivo. El escupitajo final contra el guachimán, del color del dinero como

lo llama Óscar (122), es la exteriorización del asco que siente por toda la situación, pero, sobre todo, el que siente por sí mismo. No es casualidad que la sombra proyectada por el protagonista delimite esta escena, dando la impresión de que el protagonista escupe a esta sombra. Este escupitajo es la expectoración del deseo paterno, de ahí que este escupitajo sea descrito al dinero que es tan importante para su padre.

Tras la trasgresión de este espacio, el protagonista queda en el vacío. Sin la madre, sin el padre, sin los compañeros de colegio o de barrio, sin lugar de pertenencia o identificación, Óscar se queda sin referentes: ni Chino, ni Piraña. Esta falta se transforma el espacio en puro silencio: cronológicamente, entre este último momento dramático y la muerte del padre no se sabe o representa nada de la vida de Óscar, salvo el episodio con la ex enamorada que usaba zancos. Hasta esta parte, lo que se ha dado es la paulatina enajenación del sujeto y sus referentes identitarios, lo cual se configura como un claro primer fracaso de constituir una identidad funcional. Óscar no logra sostener la performance de Piraña y abandona su intento de reivindicar para sí esta identidad. Es sintomático que la narración solo se pueda retomar la historia del protagonista en el momento en que muere el padre. La desaparición de este marcará el comienzo de un nuevo proceso identitario, marcado profundamente por este trauma y por una nueva situación de deslocalización. Finalmente, este intento será más exitoso en cuanto no renuncia a esta identidad. No obstante, este proceso traerá sus propias dificultades y seguirá cargando con el peso de los actos del protagonista tratados hasta este momento. Así, las implicancias y consecuencias de la transformación de Óscar en payaso, serán tratadas en el capítulo siguiente.

En conclusión, se puede ver de qué manera la identidad del protagonista está fuertemente marcada por la identificación con el padre, la cual se estructura en primer lugar como un rechazo, o por lo menos un alto grado de diferenciación, respecto de la madre que se evidencia en la narración y en el registro gráfico. Así el significante Chino queda asociado a la identificación con el padre, específicamente, con el deseo paterno por la trasgresión. Esta identificación será alterada en el proceso de socialización del personaje en el colegio, donde el significante Chino será remplazado por el discriminatorio de Piraña. Este nombramiento del personaje como Piraña tendrá el efecto de enajenar al personaje de este grupo social. Esta enajenación implica directamente quitarle agencia y un lugar a Óscar en el contexto del colegio y las interacciones fuera del mismo. En este sentido, la decisión de adoptar el apodo y identificarse con este, desplazando para sí el significante Chino, se entiende como el

intento de recuperar la agencia perdida, pero que desencadenará su final alienación en la que no solo se pierde la identificación con Piraña, sino también la identificación de Chino. Lo que entra en juego en el robo es la pérdida del lugar de la identificación primaria, en tanto la casa de los Azcárate funciona como parte del espacio materno, al mismo tiempo que es el lugar donde el protagonista establece la identificación con el padre en el relato. La profanación de dicho espacio implica escindirse tanto de la madre como del padre, así como de las identidades relacionadas a estos que sustentaban al protagonista. A partir de ello, como se verá en el siguiente capítulo, el anhelo del protagonista pasará por reintegrarse a través de la identificación con esta pérdida al introducirse en el mundo letrado como periodista. No obstante, esto fallará al desestructurarse, nuevamente, su posición en el orden simbólico al disolverse su familia en una nueva unidad familiar de la que se sentirá enajenado. Esta nueva enajenación llevará a la segunda búsqueda identitaria que conducirá al protagonista a adoptar la posición e identidad de payaso.



3. La transformación de Óscar en payaso

En el capítulo anterior se analizó cómo se constituía la identidad de Óscar durante su niñez en la fijación del significante Chino y su desplazamiento hacia el significante Piraña debido a la discriminación que sufre en el colegio Peruano-Británico, identificación que finalmente será inoperativa tras el robo de la casa de los Azcárate, lo cual fractura la relación del protagonista con este espacio de identificación y con su padre. Así, en este capítulo se busca responder a la pregunta de cómo se estructura este proceso en la adultez del personaje, específicamente, después de la muerte del padre. Se fija este punto, ya que este será el momento en el que se inicia el relato en la novela gráfica y, por lo tanto, desencadena el inicio de la narración a pesar de que este suceso en realidad está en la mitad de la historia del protagonista. Así, el periodo de la vida del personaje que comprende los hechos posteriores al robo de la casa de los Azcárate hasta la muerte del padre no se representan gráficamente y apenas es mencionada en la narración, salvo el episodio con la ex enamorada en zancos (Alarcón y Alvarado 2012: 52-54). Este silencio narrativo debe entenderse desde la relevancia que tiene el padre en la narración y el rol que ha jugado en la construcción de la identidad del personaje: específicamente esto evidencia una suerte de estabilidad alcanzada, ejemplificada en el significante Óscar que funcionará para identificar al personaje como adulto y profesional a través de la exclusión del padre. Esto no implica esencializar la identificación con este nombre, sino más bien implica que el núcleo de la identidad del personaje se ha constituido negativamente a partir de este rechazo que también se evidencia en el desuso de la identificación con el apodo Chino que justamente es identificado con el padre por la madre como se vio previamente (46, Figura 6).

Más aún, uno de los aspectos claves en este proceso es que no hay un desplazamiento de nombres propios, sino de identidades profesionales que funcionan como adjetivos. En este sentido, ser periodista o ser payaso no constituyen el mismo proceso de identificación con el deseo trasgresor del padre visto en el capítulo anterior, sino que más bien funcionarán como posiciones en el orden simbólico concreto de la ciudad, es decir, identidades más evidentemente performativas en el sentido butleriano de “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler 2002: 18). Si bien se ha demostrado que el proceso de la niñez también es performativo, en este momento de la historia, durante la adultez del personaje, lo que se tiene es una subjetividad estructurada por el trauma del robo que niega la identificación con el padre y que debe reubicarse en el orden simbólico

precisamente a partir de la reiteración de la pérdida traumática de esta identificación. En otras palabras, lo que se problematiza en este momento de la historia no es la desidentificación con el padre, ni con el discurso social que permite la emergencia de su goce trasgresor, sino que lo que se pondrá en escena es la forma concreta que tomará esta desidentificación, esto es, de qué manera Óscar logra rearticular este rechazo del padre tras su muerte y la disolución de su familia. De esta manera, la muerte del padre interrumpirá esta estabilidad al desestructurar la vida familiar de Óscar y su posición de hijo primogénito, lo que desencadena una búsqueda de identidad que culminará en la adopción de la posición de payaso. Esto dará un aparente fin a esta desestabilización y, con ello, se finalizará la narración. A partir de esto, es clave entender qué papel jugará el padre muerto en esta etapa de la vida de Óscar en contraste al rol previo durante la juventud; cómo se relaciona esto con la identidad de payaso, tanto en cuanto su representación como en su posterior adopción; y qué implicancias tiene la adopción de esta identidad en relación al contexto narrativo.

Para poder explicar estos aspectos, primero se explicará cuál es la posición identitaria que ocupa Óscar al comienzo de este relato como resultado del proceso analizado en el capítulo anterior basado en el rechazo del orden trasgresor y del padre. Justamente, si se quiere entender por qué Óscar se vuelve payaso, es necesario explicar por qué la muerte del padre detona esta crisis al producir la pérdida del estatus de primogénito, lo cual, además, es lo que produce los recuerdos de la niñez-adolescencia analizados previamente. Luego, se explicará qué rol cumple la figura del payaso en relación con este posicionamiento que se ha descentrado. Hay que tomar en cuenta que el payaso es dos cosas diferentes, pero semejantes, para Óscar: un agente social ajeno a él, al comienzo, y una posición identitaria que adoptará. Así, primero se analizará su representación previa a la adopción identitaria que hará Óscar, así como su imbricación en el contexto planteado en la novela gráfica, para finalmente analizar cómo Óscar adopta esta identidad y las implicancias que tendrá esto en relación con el final del relato, específicamente respecto de su madre y padre, así como la posición final en la que se encontrará el personaje. La propuesta planteada es que adoptar esta identidad de payaso permitirá reconfigurar la forma en la que el protagonista rompe su relación con el padre al tomar una distancia paródica respecto de este, pero al costo de sacrificar el nexo familiar con la madre, ya que tan solo se reconfigura este rechazo del padre y no el orden simbólico que permite su emergencia. Esto último estará contenido en la paradoja implicada en la clara semejanza entre la despedida del protagonista de su madre y el

abandono del padre. No obstante, se sugerirá que la imagen final de la novela gráfica, permite entrever la posibilidad de superar este abandono, la cual supera los límites de la narración original.

3.1. La sombra del padre y la pérdida de la primogenitura

El paso de Óscar a payaso se puede entender a partir del papel que tendrá el padre en esta parte de la narración y qué relación guarda con la identidad adoptada por el protagonista en este punto de su historia. En primer lugar, se tiene que recalcar que la figura del padre se manifiesta como su ausencia, ya que su muerte deja un claro vacío en la estructura familiar y se le priva de un papel activo en este tiempo narrativo. Lógicamente, esto no significa que el padre no aparezca en esta parte de la novela gráfica, pero sí implica que su presencia se limita a los efectos que han dejado sus acciones en relación a los otros personajes. No obstante, sí hay una última, o primera según se vea, presencia física del personaje. Este es uno de los elementos gráficos claves introducidos en la novela que excede al discurso narrativo, el cual es una secuencia inicial, previa al comienzo de la narración textual en sí, en la que el padre de Óscar, don Hugo, es presentado a medio cuerpo mirando un punto indeterminado a la izquierda de la página (Alarcón y Alvarado 2012: 9) para luego darse media vuelta (11) y desplazarse a la derecha (13) disminuyendo su tamaño en este proceso para dar una impresión de lejanía. Cada uno de estos momentos está acompañado por una página en blanco adyacente. Esta secuencia se entiende fácilmente como la representación de la muerte del padre, pero es importante considerar que esta representación particular anticipa el desarrollo y el rol que tiene el personaje en la novela. Más aún, esta muerte no es representada de forma trágica o patética: el padre no evidencia alguna emoción negativa en sus gestos y más bien tiene una media sonrisa que reaparecerá en otros momentos de la narración, cómo cuando se disculpa por intentar tomar la caja de otro pasajero al llegar a Lima con su familia (31) o tras evitar negar o afirmar ser un ladrón a su hijo (91). Relacionándolo con la categoría de sujeto criollo trabajada en el capítulo anterior, es posible identificar esta sonrisa burlona como un rasgo de la criollada, de una trasgresión que no se toma del todo en serio a la legislación, cuyas sanciones tampoco son temidas (Portocarrero 2004: 196). Es significativo que, incluso en la representación de lo que serían los momentos finales de este personaje, lo que se rescata es este gesto burlón relacionado a la trasgresión que, como se ve a lo largo de la novela, será la característica fundamental del personaje. Así, tanto el primer encuentro del lector con el

personaje, como la última acción llevada a cabo por este, se relacionan con este aspecto trasgresor, lo cual introduce gráficamente este elemento en la lectura de la obra al tiempo que lo refuerza.

Dicho lo anterior, ya en lo que corresponde a la narración textual, el efecto fundamental que tiene la muerte de don Hugo es la enajenación, en tanto desidentificación, de Óscar respecto de su madre y la disolución de lo que él considera su familia debido a la emergencia de esta nueva unidad familiar compuesta por Carmela, los hijos de esta y la madre de Óscar. Como ya se analizó, la representación gráfica de este episodio está marcada por la separación del protagonista de los otros personajes, así como la cohesión de los otros personajes (la madre de Óscar, los medios hermanos de este y la madre de estos, Carmela) como una unidad. La exterioridad de Óscar a la viñeta en la que la madre introduce a Carmela (15) o la contraposición entre Óscar y el resto de la familia de don Hugo al saludarse los hermanos, en cuyas sombras se introduce el texto “Ellos y su madre eran, a fin de cuentas, la verdadera familia de don Hugo” (17, Figura 10) son evidencia de esta separación. Esta última escena es particularmente significativa, ya que es presentada a doble página en la que su contraparte es don Hugo como una imagen en negativo (línea blanca sobre fondo negro) de los otros personajes. Así, se configura la presencia del padre como una figura que acecha el relato y que además evidencia el marco en el que se desenvolverá el conflicto de Óscar: tras su ruptura con don Hugo como figura paterna, el protagonista no puede aceptar esta nueva estructura que tiene su base en el padre. A pesar de su ausencia, el padre aparecerá como el nexo que permite la existencia de este orden familiar en el que la madre se reintroduce y que Óscar rechazará negándose a formar parte de la familia que tiene su núcleo en Carmela: primero en la exclusión de ella y sus hijos, también del mismo Óscar, del obituario que encarga éste en el periódico que trabaja (19); y luego, tras enterarse de que su madre está viviendo con Carmela, el protagonista se separará completamente de su madre, al punto a no llamarla más, no acompañarla al funeral del padre (88) y no buscarla hasta el final de la novela gráfica.

De esta manera, en lugar de desaparecerlo, la muerte del padre funciona como una sutura de este orden que se puede entender como patriarcal, en tanto tiene su sustento en la figura masculina del padre, lo cual se puede introducir en una tradición histórica concreta en la que la figura masculina tiene preponderancia en la formación familiar. No obstante, a esto tiene que añadirse que la posición que adopta Óscar no estructura un rechazo de este orden patriarcal como forma de organización social, ya

que el protagonista se identifica con las normas y estructuras de este orden, como evidencia su formulación del rechazo de la nueva familia: “Los hijos de Carmela trataban a mi madre como si fuera una tía muy querida y no la esposa suplantada [...] *Ser el primogénito del matrimonio legítimo no significaba nada*” (17, mis cursivas). Más aún, en esta enunciación se plantea el segundo desplazamiento que también es fundamental para entender la crisis del personaje y la búsqueda identitaria: su pérdida del lugar de primogénito.

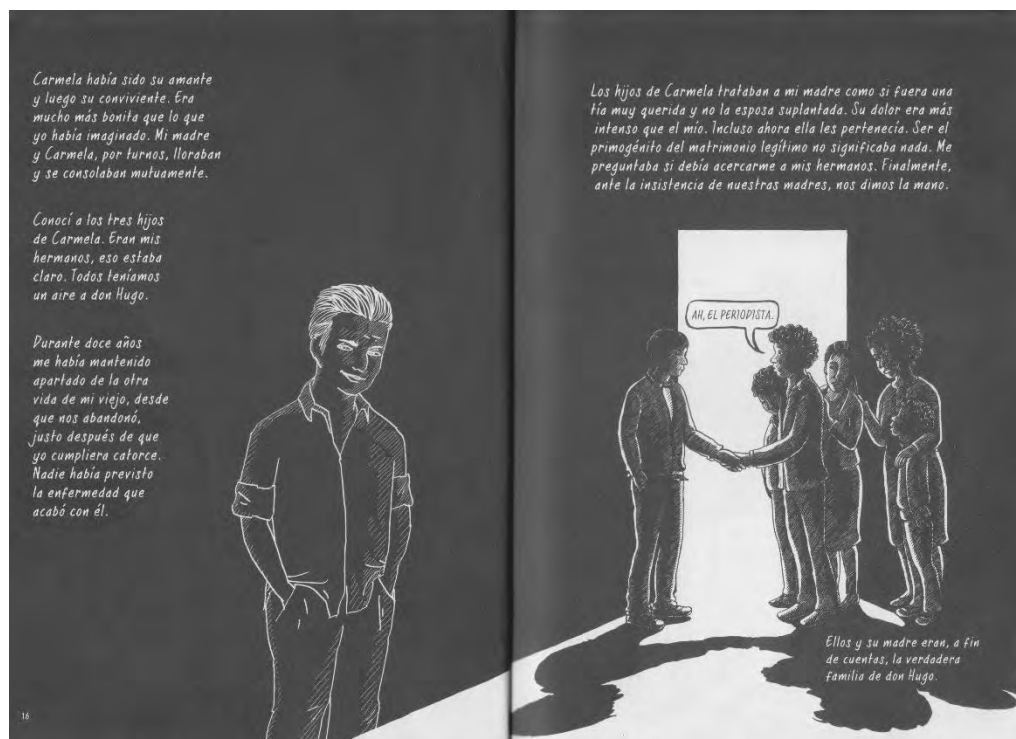


Figura 10

Por ello, cuando Óscar dice que “mi pequeña familia se había disuelto en otro grupo, del cual yo no formaba parte” (23), su enajenación de este orden es principalmente una dislocación respecto al lugar que ocupa como hijo mayor del primer matrimonio de su padre, una posición que lo debería signar como primogénito y, por ende, heredero natural del mismo y centro simbólico de la familia que queda. Lo anterior no debe entenderse como un deseo de Óscar de ser el jefe de esta nueva familia o de querer ser parte de ella, sino más bien apunta a que la negación de esta posibilidad es un desafío a su posición simbólica. De otro modo no es posible entender la contradicción de querer tomar distancia del padre y, al mismo tiempo, reivindicar para sí mismo la posición de primogénito.

En relación con lo anterior, es importante señalar que la existencia de esta familia paralela no es una ruptura del orden patriarcal, ya que, como señala Marienma

Mannarelli al hablar de la instauración del Matrimonio como sacramento en Europa, “los hombres podrían mantener a sus concubinas, pero su descendencia con ellas sería ilegítima; la prole de estas uniones no heredaría el patrimonio ni el prestigio del linaje” (2018: 16). Concretamente, en el contexto peruano también se presenta esta ambigüedad respecto de la infidelidad matrimonial como presenta Norma Fueller: “Desde el punto de vista masculino, la infidelidad es una falta, pero no quiebra el pacto conyugal [...] mientras el esposo no desvíe recursos hacia otra mujer y no asuma públicamente otra relación, tendrá derecho a tener aventuras sexuales” (2001: 412-413). Esto tiene ecos claros en el reclamo más explícito que hace Óscar más adelante en el cómic: “Quizás sí se enamoró de Carmela. Quizás sintió por ella cosas que no sentía por mi madre. Pero nada de eso me importaba. *Esas cosas no se hacen*. No te dejas arrastras por ellas a una vida paralela, a otro matrimonio. *Vas a casa con tu mujer*.” (Alarcón y Alvarado 2012: 63, mis cursivas).

Ahora, todo esto debe entenderse a la luz de la experiencia de la trasgresión como ladrón/piraña experimentada en la adolescencia¹¹. El trauma del robo de la casa los Azcárate marca un fracaso respecto de la adopción de la identidad de Piraña al mismo tiempo que fisura la relación que tenía Óscar con este otro espacio de identificación y con el padre. Esto producirá el rechazo de la trasgresión del padre, quien además abandona a la familia luego de este robo, y la rearticulación de la identidad, a través de los estudios y la profesión de periodista, es decir, a través de la identificación con este espacio violentado que se ha constituido como el *objeto a*. Si esta posición identitaria no se logra sostener tras la muerte del padre, esto se debe a la reestructuración de la organización familiar. De esta manera, si la madre se puede identificar con este espacio previamente violentado por padre e hijo, la decisión de ésta de participar en esta nueva familia es una reactualización de la pérdida de este espacio: es la trasgresión que regresa para desestructurar nuevamente al protagonista. Así, el gesto vacío de la publicación del obituario con la madre como única autora es un intento de contener este hecho, de evitar reconocer esta nueva unidad familiar¹². Todo este proceso tiene su paralelo en el contexto del colapso del gobierno y del orden social que enmarcará la narración de Óscar, lo cual será explorado al tratar el tema de los payasos

¹¹ Revisar el segundo capítulo para ver la articulación de esta experiencia

¹² En este sentido, también es significativo que Óscar se excluya a sí mismo de esta potencial familia que tan solo incluye a su madre y el padre muerto. Es revelador en el sentido de que hay un constante deseo de separar simbólicamente a la madre de la dinámica familiar con Carmela al mismo tiempo que no hay ningún intento de ligarse o identificarse con la madre. Si bien esto es trabajado parcialmente en la última parte de este capítulo, este será uno de los temas más sugerentes que queda por trabajar a futuro.

como agentes sociales. De esta manera, a lo largo del relato, este reclamo se plantea a partir de un rechazo de la desarticulación de lo que debería ser el orden “natural” de la estructura familiar. Si el reclamo de Óscar se plantea en estos términos, esto debe entenderse como una clara identificación con una ley patriarcal heteronormativa no trasgresora que le otorga, en virtud de su primogenitura, un lugar privilegiado en este orden social. La constante reiteración de la incredulidad e incapacidad de comprensión del personaje es la ininteligibilidad que constituyen estos actos dentro de este orden simbólico.

Finalmente, la profesión de Óscar como periodista cobra sentido a partir de este contexto. Sugiero que esta puede ser entendida como un rechazo de la trasgresión paterna en dos niveles: como búsqueda de un lugar en el orden simbólico al identificarse con el poder, así como con el lugar de la pérdida traumática tras el robo, y como un rechazo del delito en tanto trasgresión. El primer aspecto es claro en la medida de que los periódicos, como medios de información, “detentan un rol principal en la definición de temas sobre los que girará la discusión de la opinión pública [...] nuestra percepción de la realidad política se estructura, en gran parte, a través del encuadre de los medios de comunicación” (García Llorens 2011: ii). Así, la labor de Óscar se enmarca en la producción de una discursividad particular o, por lo menos, participa de la creación de este discurso, lo cual lo coloca en una posición privilegiada y, más importante, de autoridad. Esto último no debe entenderse como una relación directa de servidumbre al poder debido a la labor de periodista, sino más bien como una reivindicación de un orden social saboteado por el sujeto criollo, como su padre. Esto no significa que estas posiciones sean mutuamente excluyentes, como ya se dijo, Óscar no se separa del marco ideológico del patriarcado del cual participa el sujeto criollo; no obstante, se puede apreciar que su labor se condice con la búsqueda de sostener, concientemente o no, el orden social que pasa por una grave crisis. Precisamente, el problema para Óscar surge debido a que su rol como productor de sentido y discurso también entra en crisis al deslegitimarse en el plano simbólico su posición de primogénito de la que ha sido desplazado. Justamente, la percibida disolución de la previa estructura familiar y la ininteligibilidad de esta nueva estructura, así como el rechazo a pertenecer a esta, serán puntos de quiebre, ya no solo de la posición adoptada por el protagonista, sino que implicará una nueva crisis identitaria que se expresará en la emergencia de la identidad de payaso. Esta nueva identidad debe entenderse como un intento de solucionar, o al menos disimular, este conflicto.

3.2.El payaso en la ciudad

Para poder analizar la figura de payaso en la novela gráfica se debe resaltar un aspecto fundamental ya mencionado: el contexto de crisis en el que aparece. Si la tarea de documentar y escribir un artículo sobre los payasos callejeros coincide con la crisis personal ya analizada, esta última también coincide con una crisis social: el presente narrativo está atravesado por una crisis política que causa la caída del gobierno y el aparente colapso del orden social, lo cual se enfatiza y condice con los momentos en los que aparece el personaje del payaso previa a la adopción de la identidad por parte de Óscar. Será sintomática la desaparición de este aspecto de la narración en la novela gráfica justamente a raíz de la adopción de esta identidad. Así, lo que se debe reconocer son estos dos aspectos de la figura del payaso: una que está profundamente ligada con lo social, en tanto que es representada en este contexto y cuya aparición tiene un efecto en este, y una relación más personal que implicará la que Óscar establece con estos personajes encarnados en Toño y la posición del mismo protagonista.

De esta manera, la primera tarea será entender esta figura de forma general antes de llevarla al contexto específico de *Ciudad de payasos*¹³. Para Paul Bouissac, “clowns actually are skilled professionals whose business is to make people laugh and who address sensitive sociocultural issues through their slapstick comedies” (2012: 165). Es decir, ser payaso es, estrictamente hablando, una profesión con el mandato de hacer reír; no obstante, esta profesión tiene la característica particular de que este mandato de provocar la risa se basa en la trasgresión de la normas sociales: “Clowns by profession break a wide range of rules. They toy with the code of civil interactions. [...] The metaphors “inside out” and “upside down” approximate the way in which clowns toy with the norms grounding the personal and social lives of their audience.” (Bouissac 2015: 176-177). Esto tendrá la consecuencia de colocar al payaso en una posición marginal, ya que solo desde esta se puede permitir la trasgresión: “Their cultural profanation is so radical that society prefers to stigmatize them as “clowns” rather than

¹³ Como advierte Paul Bouissac, hay una clara distancia y diferencia entre la práctica concreta de ser payaso como una profesión y su representación en el arte y la literatura. Este payaso cultural “is an elaboration based on precious little evidence” (2012: 165). No obstante, lo cierto es que Bouissac plantea esta diferencia basándose en el profesionalismo de la tradición del payaso europeo, cuya profesionalidad no es análoga con la de los payasos callejeros limeños, menos aún los representados en este cómic. De esta forma, si bien, debido a la naturaleza de esta tesis, mi interés está dirigido a estos personajes como representaciones culturales y no en la ejecución de una rutina o acto concretos, más aún debido a que los actos montados por los payasos en el cómic no son explorados en detalle, considero que en este caso particular no se puede separar la representación en el cómic de la labor que implica ser un payaso callejero en la ciudad de Lima en el modo específico presentado en el cómic.

explicitly confront their insolent unpacking of the tacit principles that must be left unquestioned if social life is to continue to run its course unchallenged despite its fundamental discontents” (176).

No obstante, lo cierto es que esta concepción de lo que es un payaso choca con la realidad de los payasos callejeros limeños. Estos payasos, particularmente en la representación que se hace de ellos en la novela gráfica, no son equivalentes a los cómicos ambulantes:

Los cómicos ambulantes son, en su mayoría, migrantes andinos que han desarrollado un tipo de actuación callejera que se encuentra ampliamente difundido en los sectores populares. Dichas actuaciones cuentan como característica básica lo que podría llamarse una *economía del humor*, de decir, el interés de intercambiar un conjunto de representaciones irónicas de la realidad social por dinero en efectivo. (Vich 2001: 13)

Si bien hay ciertos vasos comunicantes entre una u otra profesión (como la condición migrante), los payasos representados en la novela gráfica no entran en esta economía del humor de los cómicos ambulantes quienes basan su actuación en torno a las burlas y chistes que presentan. Este aspecto se evidencia en la observación de Óscar de que la idea de Toño de no vender caramelos y tan solo contar chistes al pedir dinero en los microbuses constituye una idea audaz (Alarcón y Alvarado 2012: 85). Es de esta manera que los payasos callejeros de Lima representados en la novela deberían ser entendidos como una suerte de mendigos especializados, más semejantes a un vendedor ambulante que sube a un micro que a un cómico ambulante. Esto no niega las significaciones asociadas a la figura de payaso señaladas previamente, pero estas deben ser entendidas a partir del contexto social en el que se reconfigura este personaje.

En este sentido, es importante articular el posicionamiento de estos personajes con los sentidos presentes en la novela gráfica. Así, por ejemplo, Fabiana Caballero sostiene que Lima se caracteriza por fomentar la trasgresión, lo cual se evidencia en la representación de la ciudad a través de la estética circense (2016: 9), por lo que cabe preguntarse de qué manera se configura la posición del payaso en una ciudad en la que los habitantes ya están marcados por la trasgresión. Dicho de otra forma, ¿cómo se puede ser payaso en la ciudad de payasos? La respuesta a esta pregunta será una de las claves para entender la elección de Óscar de adoptar esta identidad performativa. De momento se puede apuntar que, en los dos primeros encuentros con payasos descritos por Óscar previos a su adopción de la identidad, se pierde el efecto cómico como producto de la labor de los payasos, lo que evidenciará dos formas de representar a este

personaje: primero como un sujeto plenamente marginal y, en otro momento, como un agente potencialmente subversivo. En la representación de estas dos posibilidades se evidenciará qué es lo que seduce a Óscar para abandonar su profesión de periodista y transformarse en payaso.

La primera aparición significativa de este tipo de personaje se da en el episodio del ataque por los carnavales (Alarcón y Alvarado 2012: 34-37). En el primer capítulo ya se analizó el alto patetismo de la escena y la carnavalización que se genera a través del ataque del payaso, el cual es rescatado finalmente por el cobrador del bus en el que viajaba Óscar. No obstante, como ya se remarcó, para entender con claridad la escena, esta debe ser introducida en su contexto social. Por un lado, mientras sucede esto se está llevando a cabo una protesta frente al Congreso debido a la deteriorada situación política: “El presidente se tambaleaba. La mitad de su gabinete había renunciado [...] Una protesta desbordaba las aceras y congestionaba el tráfico” (33, Figura 11). Este desborde está representado gráficamente en una escena que ocupa, y supera, toda una página; incluso, el texto mismo participa de la representación de la protesta al estar colocado este en las pancartas de los manifestantes. Este detalle tiene el efecto de vaciar a la protesta de contenido, ya que, al enunciar que “los movimientos sociales, al igual que los depredadores, perciben la debilidad” (33, Figura 11) en las pancartas mismas de los participantes, se les niega a estos una causa política o social con significado: los mismos manifestantes afirman la naturalidad de la protesta, una suerte de instinto automático, sin que puedan explicar el porqué de la misma o justificarla de alguna manera. De esta manera, lo que en el cuento es la enunciación de la percepción de Óscar, en la novela gráfica la narración del protagonista reemplaza el contenido de la protesta. Así, se evidencia una vez más como el registro gráfico permite reconfigurar la narración y como la subjetividad de Óscar es el punto desde el que se construye la imagen en el texto.



Figura 11

Además de esto, se menciona que el ataque sucede en el marco de la primera semana de carnavales en Lima así como en el contexto de una serie de robos llevados a cabo en la zona: “El día anterior habían ocurrido varios robos, buses enteros desvalijados al detenerse en una luz roja, por lo que todos íbamos tensos” (34). Es importante remarcar que estos robos no deben enmarcarse dentro de la tradición del carnaval, sino que deben entenderse como la radicalización de la trasgresión expresada como el *achoramiento*, en el que el daño al otro no está penado (Portocarrero 2004: 211). Es precisamente en relación con esto que el ataque al payaso funciona como un retorno al funcionamiento normal del carnaval al canalizarse la violencia, simbólica, sobre este personaje. Si bien se presenta el ataque como un acto abusivo contra una víctima inocente, la inocuidad del acto en comparación a los robos previos, así como la compasión del cobrador, parece anular la tensión previa vivida en las calles y en el microbús. Sin embargo, las últimas líneas revelan que este restablecimiento de la calma es transitoria: la protesta frente al Congreso aún continúa y no parece aminorar. Mientras tanto, “el payaso, con su plástica voz de payaso, intentaba vendernos sus caramelos de menta y su sonrisa era pura fuerza de voluntad” (37). Este contraste entre la desestabilización social y la capacidad del payaso de seguir trabajando a pesar de haber sido atacado parece plantear una capacidad de persistencia de este último frente al colapso del orden social a su alrededor, hecho que se replanteará en el segundo encuentro que tendrá Óscar con un payaso.

Este segundo encuentro se plantea en una secuencia estructurada a partir de cuatro momentos que ya no se enmarca en los aspectos carnalescos trabajados previamente. El primero se constituye como la presentación del contexto en dos páginas. En la primera, se muestra el Jirón de la Unión, representado a través de una mirada perpendicular al suelo del jirón, la cual se desplaza en tres viñetas largas hasta ser paralela a este en la última viñeta en la que se muestran las siluetas de los transeúntes en la calle y la figura más definida de Óscar. El texto, tomado sin cambios u omisiones del cuento, da textura a la representación gráfica a través de la descripción de elementos no graficados:

Edificios coloniales cubiertos por carteles y anuncios publicitarios. Jeans Levi's de imitación hechos en Gamarra; y zapatillas Adidas bambas hechas en el Llauca. Bullicio de conversaciones y transacciones: cambistas de dólares; tragamonedas; casetes para aprender inglés que anunciaban, „Hand“ y, luego de una pausa, „Mano“. Músicos ciegos cantando. Choros tasando a los turistas. La ciudad respirando (48).

La relación entre representación gráfica y la descripción textual es peculiar en tanto que las tres primeras viñetas señaladas en las que se encuentra el grueso del texto no se ve ninguno de estos elementos, y en realidad no se ve la calle en sí, sino tan solo parte de los edificios, y, en la última viñeta en la que ya se tiene el panorama de la calle, tan solo se tiene el enunciado resaltado. Esto crea un efecto en el que los elementos enunciados en el texto quedan flotando, ocupando no la calle misma, sino el espacio por encima de ésta, extendiéndose y dominando el espacio desde arriba sin un fin claro. Lógicamente, todo esto genera una escena saturada de elementos y acciones. Es más bien en la segunda página dónde se podrá concretizar la mirada del protagonista en otros agentes humanos.

La segunda parte de esta contextualización implicará una explicación del contexto temporal, la situación política que sigue deteriorándose, y las acciones del resto de transeúntes. Por una parte, Óscar parece buscar articular un sentido respecto de la muerte de su padre leyendo el obituario que encargo, así como las noticias del día en el periódico, literalmente “en busca de conexiones, de coincidencias, *de algún sentido*” (49, mis cursivas). Es significativo que el protagonista persista en encontrar orden en el periódico, como si este objeto permitiera reorganizar el campo de sentidos. Por otro lado, queda en duda si es que busca encontrar sentido respecto de la muerte misma del padre o de la percibida desintegración de la unidad familiar: probablemente lo más adecuado sea afirmar que la desorientación sentida por el protagonista es total y llega a

abarcar ambas posibilidades. Lo cierto es que este caos interior se condice con el deterioro político mencionado, los ministros están huyendo en vuelos nocturnos, y el general desorden de la escena, la cual es presentada gráficamente en esta página a través de los personajes humanos quienes se encuentran en un espacio ambiguo. En relación con esto, es significativo que una de los eventos que se destaca es el de un policía recibiendo un soborno, como remarcando que el deterioro institucional abarca toda la estructura estatal. Finalmente, se evidencia una vez más el colapso de la identificación como periodista al afirmarse que “el privilegio de ser periodista, de saber cuán cerca del precipicio nos encontrábamos, a veces parecía no valer la pena” (49). El conocimiento que implicaría la pertenencia a esta esfera privilegiada que está en contacto con el poder y con el orden simbólico no parece significar nada en un contexto en el que tanto el orden interior como el exterior están colapsando.

Todo esto es interrumpido por el segundo momento de este episodio: la marcha de los lustrabotas. Esto es presentado en una doble página, con una estructura de viñetas en la primera y la ausencia de esta en la segunda. Al comienzo de la primera página, se presentará una interrupción de la organización habitual del lugar: “En ese momento, desde la Plaza San Martín, todo el mundo empezó a correr hacia mí [...] Las puertas metálicas se cerraban con estrépito a lo largo del Jirón. El policía desapareció.” (50). Este texto rotula las dos viñetas principales de esta página que se organizan en una larga y otra alta; esta segunda se presentará parcialmente superpuesta a la primera y contendrá tres pequeñas viñetas anchas. En la ancha se presenta primero una visión lateral del Jirón: los comerciantes cerrando las puertas metálicas y los peatones aparentemente desconcertados. Será en la viñeta alta, que presenta más bien una visión en profundidad del Jirón, que se concretizarán ambas acciones: ya están cerradas las puertas metálicas y los peatones están claramente huyendo aterrados. En las viñetas más pequeñas se verá la mirada y expresión de Óscar conforme reconoce lo que está sucediendo, a pesar de que no tendrá seguridad de que es lo que sucede: “Me imaginé lo peor: una turba de fanáticos de fútbol borrachos haciendo destrozos y saqueos, violando y robando” (50). Al final, la escena implicará una trastocación total de lo representado previamente: “El Jirón quedó vacío y ante mis ojos apareció una de las cosas más extrañas que jamás hubiera visto” (50). Esto será la marcha de los lustrabotas.



Figura 12

Esta marcha es presentada en la página contraria a través de la representación gráfica directa del texto: “Quince chiquillos lustrabotas caminaban en filas de tres, vestidos con ropa de segunda mano [...] vi que los lideraba un payaso parado sobre zancos que los doblaba en altura y bailaba entre ellos con elegancia” (51). Este payaso está presentando en una posición semejantemente marginal al primero al estar asociados a los niños lustrabotas, pero desempeñando una función radicalmente distinta. En primer lugar, este payaso no es ridiculizado, atacado o denigrado, sino más bien todo lo contrario al liderar esta marcha. En segundo lugar, este payaso no está restaurando un orden carnavalesco perdido por el achoramiento como en el caso previo, sino que, en relación con lo anterior, está desestabilizando totalmente el orden cotidiano del Jirón. A diferencia de la protesta multitudinaria analizada previamente, que está integrada a la cotidianeidad de la ciudad, esta pequeña marcha de quince niños y un payaso desestructura de forma más efectiva la actividad en la urbe. Si la marcha previa del episodio anterior se integra con la desorganización y la trasgresión usual que se presenta en la ciudad, lo que se tiene en este caso es un acto potencialmente subversivo: una marcha que parece una parodia de la anterior, pero que desestructura de forma mucho más eficiente la organización usual de la ciudad.

Es posible analogar esto a la práctica paródica constructiva descrita por Judith Butler: “La parodia por sí sola no es subversiva, y debe de haber una manera de entender qué es lo que hace que ciertos tipos de repetición paródica realmente sean

perturbadores” (2001: 168). Si bien Butler está haciendo referencia a la parodia de género y el modo en que “la pérdida del sentido de „lo normal“, puede ser su propio motivo de risa” (168), aquí se tiene el camino inverso: una situación que podría fácilmente ser objeto de risa o burla se convierte en una potencial amenaza y reinstaura el sentido de la movilización social como una forma de cuestionar el orden establecido a través de la perturbación que plantea. En el centro de todo esto está el payaso que ayuda a fijar con claridad el sentido paródico de una marcha de lustrabotas que, al funcionar como un negativo de la marcha previa, se constituye como potencialmente desestructuradora, así sea brevemente. Todo esto apunta a una potencialidad, no necesariamente a una capacidad real del payaso de ejecutar algún cambio concreto o específico. En este sentido, cabe resaltar que, al igual que la marcha relacionada al otro payaso, aquí tampoco hay un contenido o reclamo concreto que se puede elucidar más allá de lo paródico del momento.

Por otro lado, este hecho evoca un paralelo para Óscar, lo cual llevará al tercer momento que será el recuerdo de una ex enamorada en zancos llamada Carla. Este tercer momento, que está temporalmente desligado de los anteriores, es el recuerdo de esta ex enamorada “que había usado zancos para un espectáculo circense de un grupo religioso juvenil” (Alarcón y Alvarado 2012: 52). La descripción que hace Óscar de Carla no es particularmente positiva o halagadora: “Los necesitaba, realmente: sus manos, pies, senos y piernas eran pequeños y pronto perdieron su encanto para mí” (52). Es importante destacar que estos rasgos no son necesariamente evidentes en la representación gráfica de Carla, cuya figura predomina a lo largo de este recuerdo, tanto en la doble-página inicial (52-53), como en la última página del encuentro (54). En primer lugar, una imagen inicial a medio cuerpo de espaldas se funde con el acantilado de la Costa Verde en el fondo de la primera y segunda página, siendo en esta última que, una vez lleva los zancos puestos, se multiplica su figura y altura respecto del protagonista. Óscar describe que en uno de los encuentros que tienen en la playa Carla lleva sus zancos, cuyo uso transfigura su aspecto a ojos del protagonista: “La ayudé a subirse a ellos, y de pronto se volvió imponente, medio cuerpo más alta que yo. Todo en ella se veía más grande, más prominente. *Era un monumento. // Bailoteó sobre la arena seca dándome palmadas en la cabeza y volví a ser niño. Le baje el cierre con los diente, enterré mi rostro en su entrepierna y rendí culto a la majestuosa mujer que tenía delante*” (53-54, mis cursivas, Figura 13). Los hechos correspondientes a la última página ya no transcurren de manera clara en la playa, sino que el fondo es representado

con unas olas, lo que enfatiza la transfiguración de Carla, así como el deseo sexual que surge en el protagonista.

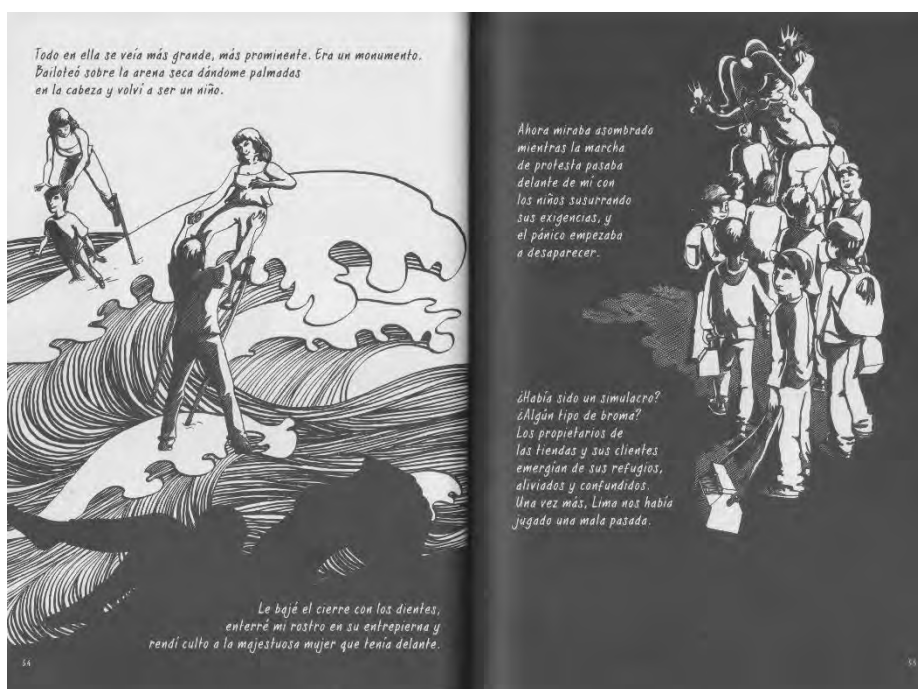


Figura 13

Esta es una escena temáticamente compleja, ya que no es del todo evidente cómo el elemento compartido con el payaso, los zancos, desata esta transformación en la percepción que tiene Óscar de Carla. ¿Qué específicamente efectúan estos zancos que exaltan de tal manera al sujeto femenino que se había descrito con desinterés previamente? En el capítulo anterior, se observó que hay una identificación del protagonista con el padre que se rompe a partir del robo de la casa de los Azcárate y el posterior abandono de don Hugo, lo que se expresará en el rechazo de la identidad de Piraña. Esto debe entenderse como un rechazo del marco del goce asocial del padre fundamentado en el miedo a la pobreza; esto es, un rechazo de la canallada¹⁴. No obstante, esto no implicará un rechazo total de la trasgresión entendida como el conjunto de prácticas que buscan enfrentarse con una hegemonía percibida como injusta. Es así que el protagonista aún puede sentir atracción, simpatía o admiración por personajes trasgresores. De esta manera, si los zancos son el elemento que parece permitir al payaso dirigir la marcha de los lustrabotas, es lógico asumir que el uso de los zancos, en este contexto y en el de Carla, implica la posibilidad de trasgresión en su trastrocamiento de la posición del sujeto que los usa. La clara diferencia en los órdenes de representación textual y gráfica que transfiguran al personaje y la perspectiva que

¹⁴ Para el análisis de este rechazo revisar el segundo capítulo

tiene el protagonista de ésta evidencian la eficiencia de los zancos en transformar a quien los usa. En el primer orden de representación, se evidencia el cambio de perspectiva de Óscar para quien se da el paso de una mujer de atributos físicos poco notables a “una mujer majestuosa”, mientras que en el segundo, hay una ruptura con la figuración de un personaje ligeramente más bajo que el protagonista a una figura exagerada que incluso desafía su propia unicidad al multiplicarse su presencia en la página (53). De esta manera, los zancos encarnan esta posibilidad de transformar y, con ello, alterar la posición del sujeto.

No obstante, esta transformación no se sostiene por mucho el tiempo, como se puede apreciar en el hecho de que la relación con Carla será abandonada. De forma semejante, el momento final de este episodio será la vuelta al presente narrativo y la continuación de la marcha de los lustrabotas que deja de causar espanto: “¿Había sido un simulacro? ¿Algún tipo de broma? Los propietarios de las tiendas y sus clientes emergían de sus refugios *aliviados y confundidos*. Una vez más, Lima nos había jugado una mala pasada” (55, mis cursivas). Si bien se ha presentado cómo se estructura, en un momento dado, el poder subversivo de esta marcha, es evidente que esto queda anulado relativamente rápido en tanto la marcha se sigue desplazando y pierde el impacto inicial. Lo que se debe resaltar es el potencial que se encarna en esta parodia y cómo está centrado en la figura del payaso. Este potencial, relacionado también con el goce trasgresor aún presente en el personaje, será uno de los aspectos centrales que atraerá al personaje a la identidad performativa de payaso. No obstante, es importante resaltar que Óscar no se identifica con la figura en los zancos, sino con el espectador/seguidor de esta transformación. Este aspecto me parece fundamental para caracterizar la posición que tomará Óscar al final de la novela, ya que éste no se posiciona como un agente de transformación social. Lo que logrará con la identidad de payaso es adaptarse y encontrar un nuevo lugar en el orden simbólico de la ciudad: si el protagonista identifica a su ex enamorada con el payaso en zancos, el paralelo evidente es que él mismo se identifica con los lustrabotas guiados por el payaso, esto es, con la posición marginal que ocupan estos. Dicha posición marginal representará para Óscar el claro anverso del miedo del padre a la pobreza que justificaba sus robos y será lo que permitirá al protagonista reconfigurar su posición de rechazo del padre.

Así, como se verá en la siguiente sección, la crisis de Óscar que desestabiliza su identidad se solucionará a través de la reintegrarse al mundo social desde esta nueva posición marginal del payaso. Este ser payaso será un disfraz que permitirá rearticular la

humillación y vergüenza que implicará la emergencia de la nueva familia que le niega el status de primogénito, así como una respuesta a la figura del padre y la articulación particular de este respecto de la trasgresión.

3.3. El payaso interior

Finalmente, luego de ver la posición que ocupa el payaso en el cuerpo social y la relación que Óscar establece como observador, queda ver la relación del protagonista basada en la interacción personal y, más importante, en la adopción e identificación última como uno de ellos. Para analizar esto, primero se verá su colaboración con Toño y su compañero Jhon en el acto callejero, y cómo esto permite a Óscar reposicionarse en el orden social de la ciudad, lo que llevará y permitirá al encuentro final con su madre en el cual el protagonista terminará de asumir su nueva personalidad.

Entonces, si bien el encuentro entre Óscar y Toño en el bar es enteramente fortuito, la narración previa al encuentro evidencia que los payasos ocupaban cada vez más los pensamientos del protagonista:

Me dedique a trabajar, a dormir y a seguir trabajando, e intente pensar lo menos posible en mi viejo, en mi madre y en Carmela. *Empecé a pensar en payasos*. Para mi sorpresa, se habían convertido en una especie de refugio. Tan pronto como empecé a buscarlos, los encontré por todas partes. *Me ayudaban, en cierto modo, a ordenar la ciudad: buses, esquinas, plazas. Encajaban con mi humor. Al adueñarse de lo absurdo y aceptar la vergüenza, la transformaban. Ríete de mí. Humíllame. Y cuando lo hagas, yo habré triunfado. Lima era, literalmente y en espíritu, una ciudad de payasos.* (Alarcón y Alvarado 2012: 68, mis cursivas)

El texto previo, que es tomado sin omisiones o adiciones del cuento, es presentado en una espiral que está enmarcada por edificios y la silueta de una ciudad, lo que, como señala Fabiana Caballero, dificulta la lectura e introduce al lector en el caos y hastío por los que pasa el protagonista (2016: 5). Además, se observa un cambio en la forma en la que Óscar interactúa con estos personajes: ya no son solo encuentros insignificantes, sino que se han convertido en un escape del conflicto familiar. Respecto a ello, Óscar destacará dos aspectos fundamentales de los payasos: su ubicuidad en la ciudad, lo cual ayuda al protagonista a reorganizar el espacio urbano, y su capacidad de readueñarse de las injurias que se proyectan sobre ellos, lo que se puede caracterizar como un proceso paródico al implicar este acto transformador de la injuria. Específicamente, Óscar se fijará en la humillación y vergüenza que sufren estos personajes, más que en el ingenio u ocurrencia del acto que podría caracterizar a otro tipo de cómico ambulante o payaso.

Es importante señalar que el énfasis del protagonista está casi enteramente dirigido hacia lo que se ha analizado en el subcapítulo anterior, esto es, al lugar que ocupan estos personajes en la sociedad así como el efecto que tienen. Esto demuestra que lo que busca y encuentra el protagonista en la identificación con el payaso es justamente reintroducirse en el cuerpo social luego de la dislocación que implicó la emergencia de la nueva unidad familiar. Esto permite que la caracterización de Lima como una ciudad de payasos se pueda y deba leer desde la riqueza de significación de la preposición „de“: la ciudad compuesta de payasos, que pertenece a estos, cuya naturaleza misma es ser payaso. No obstante, esta totalización de la ciudad no debe llevar a obviar que los payasos literales, aquellos que laboran como tales, son un grupo característico y particular. Si algo, estos deben ser entendidos como aquellos que evidencian y ponen en práctica la naturaleza de la ciudad.

Es en este contexto que se da el encuentro con Toño: “Una noche, un payaso se sentó a mi lado en la barra de la esquina. Lo reconocí. Antes de que me diera cuenta ya las palabras se me habían escapado: „¡Eres un payaso!“ „¿Me lo estás preguntando o me lo estás diciendo, causa?“” (Alarcón y Alvarado 2012: 69). A pesar de la inicial hostilidad y desinterés del payaso, los personajes terminan hablando y se cuentan mutuamente sus historias de vida que guardan algunas semejanzas en torno su status migrante y orígenes socioeconómicos: “Le conté sobre mi madre, sobre mi viejo. Sobre Pasco y San Juan. Él me escuchaba y bebía. Luego me contó sobre su ciudad natal en el norte, su llegada a Lima sin un centavo. Me dijo que había vivido bajo el puente Santa Rosa” (70). Por demás, es claro, a partir de esto y el contexto mencionado previamente, que la situación pesa fuertemente sobre el personaje, pero es sintomático que el protagonista no logra enunciar con claridad cuál es este sentimiento en la narración. Ya se sabe que este plantea un doble reproche: tanto el abandono del padre como el aparente perdón de la madre a esta falta. Sin embargo, el protagonista no logra enunciar con claridad cuál es la raíz de este enajenamiento que, más adelante, el lector sabrá que esto se debe en gran medida al robo de la casa de los Azcárate. Además, también es sintomático que Óscar no menciona a Carmela o a sus hermanos, tan solo esta dicotomía Pasco y San Juan. Aunque pueda ser evidente, es importante remarcar que el conocimiento que Toño tendrá de Óscar no será mayor que aquel que tendrá el lector hasta este momento, lo cual implica que esta no es una escena de confesión total del personaje, sino una de parcial revelación. En parte esto se debe a que el protagonista-narrador aún no logra ordenar del todo su propia historia, lo cual se evidencia en que el

relato de la juventud aún no se ha completado en la narración, más aún porque aún restaría toda la etapa de la adolescencia de Óscar.

Por otro lado, la historia de Toño terminará de caracterizar las implicancias y circunstancias de ser payaso: “Es una chamba, compadre. Mejor que algunas y peor que otras. No soy bueno para otras cosas. Era esto o robar [...] No gasto mucho. No tengo mujer, ni hijos. [...] No causita. Así no es. Las cosas suceden así: un día a te despiertas y ¡bum! eres un payaso” (Alarcón y Alvarado 2012: 70). El diálogo de Toño entra en una contradicción evidente: describir el rol de payaso como una simple chamba y luego caracterizarlo como algo que uno simplemente, de un día para otro, es cuando menos extraño. No obstante, esto parece responder al valor dual que se ha visto previamente en el que se ve el ser payaso como un trabajo en el primer encuentro significativo que tiene Óscar con uno, el payaso mojado, y el segundo en el que se lo ve más como un agente social sin una labor específica. Al mismo tiempo, esto se refuerza con uno de los cambios respecto del cuento, ya que se obvian dos elementos del personaje de Toño: la relación que establece con su trabajo y su performance como payaso. Respecto de lo primero, en el cuento Óscar mencionará que Toño se sentía conmovido por las sonrisas de los niños (Alarcón 2006: 57), lo cual aparece en la novela gráfica tan solo como la imagen de este payaso dirigiendo un grupo de niños. No obstante, esta ausencia simplifica al personaje restando al mismo tiempo un cierto grado de identificación de este con su labor de payaso y es una evidencia más de este narrador que está menos en contacto con el mundo externo. El segundo elemento, la omisión de la rutina que llevarán a cabo Toño y Jhon, centra el acto de ser payaso sobre Óscar y se elimina incomodidad inicial que siente el protagonista de ser payaso (64). Todo esto lleva a un menor énfasis al profesionalismo del acto de ser payaso, lo cual también se relaciona con el hecho más concreto de qué el protagonista no está buscando un trabajo, ya tiene uno después de todo, por lo que él no entraría en este paradigma de no ser bueno o hábil para otras cosas. Es evidente que está buscando algo más y este segundo aspecto más identitario es el que más le interesa, lo que será evidente conforme avanza la narrativa, pero que ya se enfatiza en cómo es representado el payaso en la página siguiente: gigante, y caminando feliz y con confianza en un calle paralela a la Plaza San Martín (71, Figura 14). Al respecto, también será significativa esta dicotomía entre robar y ser payaso, que será trabajada más adelante para explicar el encuentro con la madre.

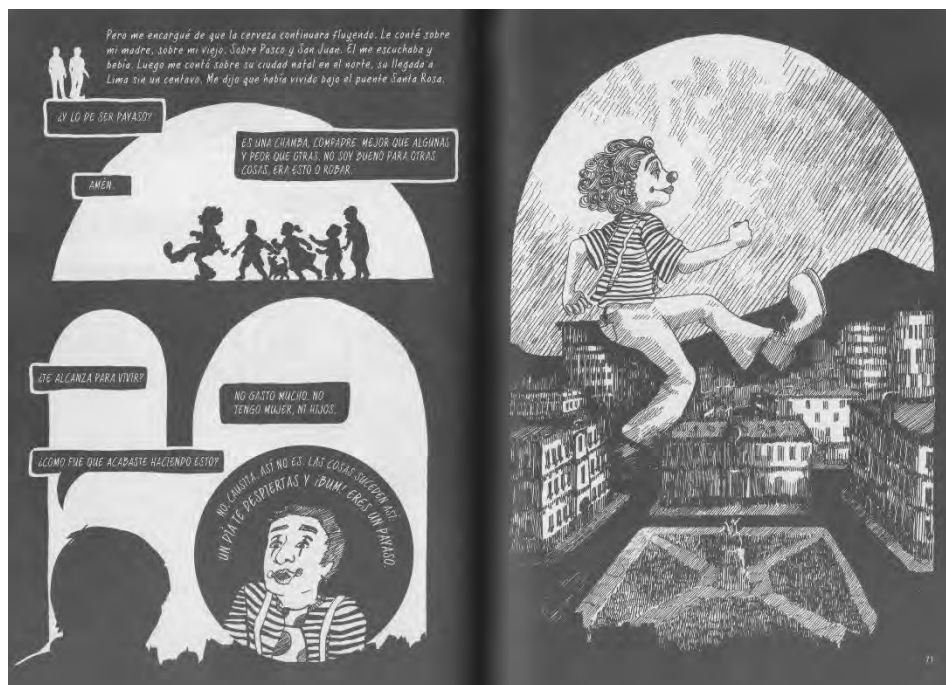


Figura 14

De esta manera, al día siguiente de este encuentro, Óscar se encontrará con Toño y su compañero, Jhon, a pesar de no recordar del todo qué es a lo que se había comprometido debido a la borrachera de la noche anterior (83). En este punto se dará la transformación de Óscar en payaso por primera vez: “De su mochila Toño sacó un enorme traje blanco con lunares verdes. Me quedaba como una bola de basura. Luego un par de zapatos [...] Me dio un espacio y tres envases plásticos de pintura facial [...] „Alístate“, me dijo” (83). Esta escena es significativa en dos aspectos concretos: la interpelación/imposición de Toño y el lugar de afirmación del protagonista. Creo que lo primero puede entenderse desde un acto de nombramiento ajeno al protagonista. No puede ni debe leerse esta primera performance como payaso como un acto afirmativo desde la libertad de elección del protagonista, sino desde la reiteración de la norma impuesta por Toño, lo cual se enfatiza a partir del hecho de que Óscar no recuerda el compromiso concreto al que habían llegado por la borrachera del día anterior. En este sentido, se mantiene la propuesta de Butler de que “ningún acto puede ejercer el poder de producir lo que declara, independientemente de una práctica regularizadora y sancionada” (2002). La práctica regularizadora no es directamente la producción de un cuerpo sexuado, al menos no es específicamente esto, sino más bien la norma profesional de ser payaso. Sin peluca, traje, zapatos o maquillaje no hay cómo performar un payaso reconocible. Así, de forma semejante a como Óscar se termina de volver Piraña a través de la identificación que hacen sus compañeros, que Toño el

payaso entregue todos los elementos del traje de payaso y el maquillaje al protagonista es una identificación de este como payaso: es un nombramiento implícito en el que Óscar es convertido en payaso. Por supuesto, él podría rechazar esto, pero en este punto se presenta ese lugar de afirmación que se mencionó previamente: si bien el disfraz está prefabricado, no hay lugar de expresión en ello más que el hecho de ponérselo encima, la aplicación del maquillaje será elección del Óscar. Enfatizo esto porque justamente es una dimensión que se evidencia gracias a la representación gráfica. Sin este registro, este aspecto no está presente en absoluto en el cuento, más allá del comentario pasajero de Óscar de que le quedaba bien (Alarcón 2006: 63). El protagonista al aplicarse el maquillaje, en lugar de formar una sonrisa como sus compañeros, se dibuja una expresión triste. Esta desviación no debería leerse como una mera expresión del sentir del protagonista, sino como la forma y posibilidad de lidiar con el sentimiento que no encuentra un correlato pleno en el lenguaje. Más aún, al constituirse de esta forma, contrastando con la sonrisa del personaje al performar como payaso, se lleva a cabo la parodia misma de dicho sentimiento, que además encuentra su contrario en la sonrisa canalla del padre.

Para finalizar con este episodio, me centraré no tanto en el acto mismo que llevan a cabo los payasos en el bus que, como ya se mencionó, no es descrito en su totalidad en la novela gráfica, sino en cómo este acto recrea el espacio y la posición que toma Óscar frente a ello. Respecto de lo último, Óscar dirá lo siguiente: “*Me sentí otro, y me gustó. Me sorprendió comprobar lo relajado que estaba, y cuán invisible era. [...] Éramos fantasmas en medio de la multitud, tres ciudadanos-empleados más de la gran ciudad, despiertos y vivos un jueves por la mañana*” (Alarcón y Alvarado 2012: 84, mis cursivas). En este acto de volverse otro, se presenta un resultado peculiar: vestirse como payaso integra al sujeto al cuerpo social de una nueva forma, al mismo tiempo que produce un goce que no está presente en la narración del cuento. Si bien se puede entender cómo se inserta el payaso a partir de los aspectos ya analizados composición social de la ciudad y el carácter marginal del personaje, no es evidente en la narración por qué estos son los aspectos que Óscar rescata. Dicho de otra forma, ¿por qué el protagonista quiere ser otro? ¿Qué implica ya no ser quién era?

La respuesta en este caso pasa por el problema fundamental de la relación familiar, tanto con la nueva familia formada como con la anterior. Adoptar una identidad que disfraza y oculta permite al personaje desligarse de su filiación familiar que lo ha colocado en una posición humillante al haber sido desplazado como hijo

legítimo, incluso si el personaje quiere establecer distancia de don Hugo. Por otro lado, ser payaso permite al personaje efectuar un acto paródico del padre, de burlarse de este al ocupar esta posición marginal. Si se recuerda que al padre de Óscar “la pobreza lo espantaba, y ese espanto justificaba todo lo que hacía” (103, Figura 8), la performance de payaso es una puesta en escena de este miedo que articulaba el goce trasgresor del padre. De manera más explícita, si para don Hugo el acto de robar constituía una de las formulaciones constitutivas de este goce, para Óscar el ser payaso se constituirá como una forma de deslegitimar este miedo como justificación: elegir ser payaso es identificarse con la elección de Toño, quien niega el robo como posibilidad. Así, la articulación de la dicotomía ladrón-payaso planteada por Toño se explica a partir de la elección tomada por el padre frente a esta posibilidad horrorosa de la pobreza. Desde el marco de análisis planteado por Ubilluz desde Žižek y Lacan, este miedo que justifica el ser ladrón como intento de huir y superar esta condición de pobreza, es actuar dentro del marco de la pendejada, la cual “es una respuesta a la injusticia, pero también una idea fija de „cómo el mundo es en realidad“, una pantalla fantasmática que impide al sujeto atacar políticamente el entuerto y lo encasilla en una posición meramente transgresiva” (2010: 57), pendejada que Óscar ya ha rechazado tras el robo de la casa de los Azcárate. Frente a esto, ser payaso es ponerse en el lado contrario al asumir la marginalidad como punto de partida y referencia, así como una burla de este miedo del padre. De esta manera, optar por ser payaso hace eco con la propuesta de Ubilluz en la que “identificarse con el síntoma significa identificarse con el marginado, con el síntoma del todo-social, en otras palabras con lo que no anda bien en un determinado sistema” (67). Sin embargo, la forma en la que Óscar será payaso complejiza esta noción, ya que, si bien hay una identificación con lo marginal y con la trasgresión, lo que sustenta esta identificación con la marginalidad es la búsqueda de reinsertarse en el cuerpo social luego de la pérdida de legitimidad tras la formación de la nueva familia y no plantea necesariamente una crítica o posibilidad de cambio de la organización social de parte del protagonista. Justamente, será en el final donde se expresa de forma más clara esta tensión.

Así, la última secuencia del cómic comienza con Óscar siguiendo a su madre desde la casa de Carmela hasta su trabajo en la casa de los Azcárate, “el espacio que mi padre y yo habíamos violado” (Alarcón y Alvarado 2012: 125). Esta no lo reconoce debido al disfraz de payaso hasta que él la llama y se identifica, primero como Óscar y luego como Chino para que lo reconozca. Incluso con esto no puede evitar preguntarle:

“¿Hijo? ¿Eres tú?” (125). Es significativo que esta es una de las pocas secuencias con una perspectiva completamente en primera persona. Esta unificación en la perspectiva de ambos registros revela una breve unificación en las instancias de la narración textual y gráfica, lo cual evidencia la posibilidad de la doble identificación, asumir la identidad desde la propia posición pero también identificarse con la del Otro. No obstante, esta posibilidad se pierde al volver a la tercera persona en el registro gráfico en la siguiente página; así, lo que hay es un cambio radical de perspectivas en el que no solo se tiene al Óscar-payaso, aunque sin sombrero de arlequín, sino también al periodista profesional y al joven adolescente (126). Estos están presentados en un fondo negro sin que sean sombras o siluetas: la duplicación y simultaneidad de estas identidades revelan como no se han anulado una a otra, antes bien cada una se constituye a partir de la otra como una dialéctica.

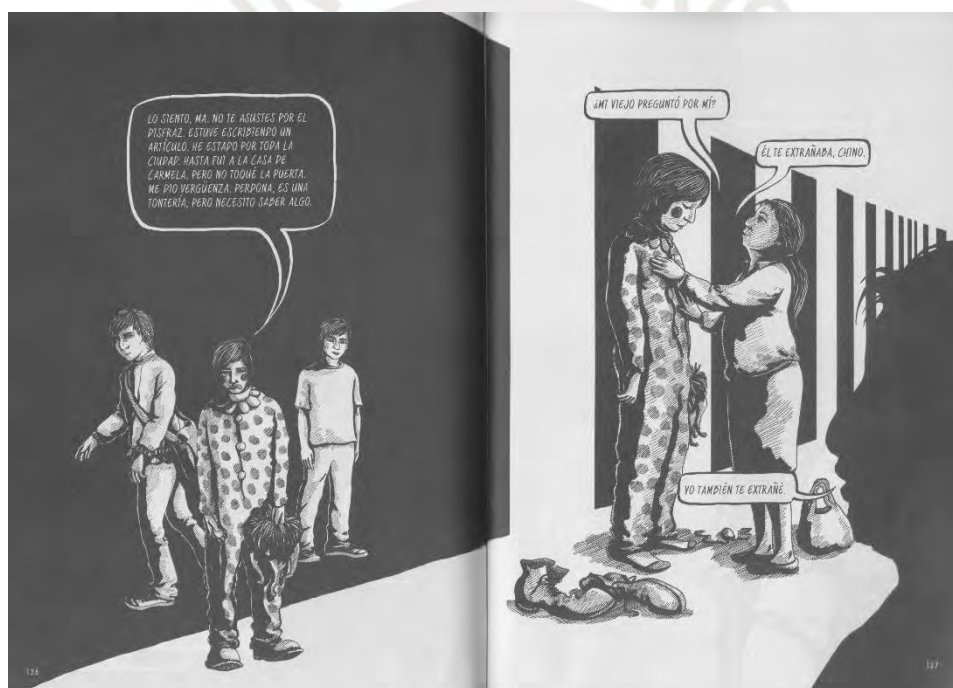


Figura 15

A partir de esto, Óscar vestido de payaso le dice a su madre: “Lo siento, Ma. No te asustes por el disfraz, estuve escribiendo un artículo. He estado por toda la ciudad. Hasta la casa de Carmela, pero no toqué la puerta. *Me dio vergüenza*. Perdona, es una tontería, pero necesito saber algo” (126, mis cursivas). Esta vergüenza no se debería entender como resultado de la nueva identidad, de hecho será esta la que le permita enfrentarse a su madre; antes bien, se puede leer desde la vergüenza de reintroducirse en el orden en el que se le ha arrebatado su posición de hijo legítimo o como un reconocimiento de la falta del personaje al haberse distanciado de su madre debido a su

pertenencia a este nuevo régimen familiar. En todo caso, Óscar no se detiene más en ello e inmediatamente formulará la pregunta que lo llevó a buscarla: “¿Mi viejo preguntó por mí?” (127, Figura 15). Es precisamente aquí que se establece el núcleo del conflicto: ¿está Óscar atrapado en la maraña del deseo paterno, donde aún necesita de la validación de este? ¿Es este un intento de cerrar un proceso de duelo que no se quiere aceptar? ¿O es más bien un forma de confirmar las sospechas de ser querido o no por este? Es interesante que en el cuento se tiene un diálogo más largo en el que la madre interroga a Óscar respecto de su disfraz y de qué ha estado haciendo, así como constantes acotaciones del narrador que le dan al acceso al lector a los pensamientos del protagonista, pero la pregunta en sí es mucho más directa y seca. Más bien, en la novela gráfica el diálogo del protagonista se ha condensado en un solo globo de texto, cómo una confesión apresurada, y la pregunta es precedida por el reconocimiento de que la pregunta es tonta, al tiempo que se enuncia el deseo de saber la respuesta. Más aún, la pregunta en el cuento no viene hasta después de un primer abrazo que acá no se da hasta la respuesta de la madre. La representación de la actitud de Óscar al enunciar la pregunta parece de verdadera penitencia o vergüenza: cabizbajo, mirando el suelo con los hombros caídos (127, Figura 15). La madre más bien se apresura a consolarlo con una respuesta que, si bien aparentemente categórica, está planteada de forma ambigua: no dice que don Hugo preguntará por él, tan solo que “Él te extrañaba, Chino. Yo también te extrañé.” (127, Figura 15). Es difícil no leer esta respuesta precisamente desde su ambigüedad, sobre todo cuando un simple sí seguido por la respuesta que da originalmente sería una respuesta más clara al tiempo que contendría el mismo mensaje.

Todo esto es seguido por un abrazo cuya perspectiva gira hasta dejar a Óscar al lado derecho de la página terminado el abrazo mirando a la profundidad de la página. Esta secuencia estará acompañada por el siguiente texto en la primera página: “Sentí la humedad cálida y salada de su mejilla contra la mía. Me sentía bien de que alguien me abrazará” (128). Esto pareciera denotar la posibilidad de que haya una reconciliación final que implique que Óscar por fin reconozca la nueva unidad familiar y se pueda integrar a ella. El texto de la segunda página parece afirmar esto con un “no voy a abandonarte”, dicho por el protagonista con los ojos fijos en su madre. Sin embargo, el aislamiento de Óscar al final de la página parece indicar lo contrario. De esta manera, se pasa a la página-doble que termina la narración de forma ominosa: “Sentí que un escalofrío recorría mi cuerpo. Muy dentro de mí supe que el payaso estaba mintiendo” (130-131, Figura 16). En ésta doble-página se coloca a la madre de espaldas con los

brazos extendidos en dirección al suelo en la esquina inferior izquierda, mientras que Óscar está posicionado de espaldas en la página contraria delante de la silueta de una serie de edificios que consumen todo el espacio desde el borde de las siluetas hasta el inferior de la página. Finalmente, las dos últimas páginas luego de la conclusión de la narración textual serán semejantes a las del padre de Óscar retirándose a la profundidad de la página, con la diferencia de que en este caso el personaje se pondrá el sombrero de arlequín conforme se retira, reasumiendo su identificación como payaso. ¿Qué se puede decir de este final tan aparentemente sombrío? ¿Cómo se puede explicar este final en el que se imita el gesto final del padre, metafórica y literalmente en el abandono de la madre y en la reiteración del comienzo de la novela gráfica?



Figura 16

Considero que el mejor lugar para comenzar la explicación de este final es la última enunciación textual: “Sentí que un escalofrío recorría mi cuerpo. Muy dentro de mí supe que el payaso estaba mintiendo” (130, Figura 16). No es una frase tan enigmática en tanto se sigue de la imposición de las normas que permiten la emergencia de un cuerpo de payaso, de un sujeto que puede ser identificado y que se identifica a sí mismo como tal. De la manera más literal, el ser payaso es un disfraz que le permite estar en la ciudad y evadir el descentramiento que ha causado la muerte del padre y la nueva familia. No es un significante que reemplaza y niega a uno previo como en el caso del desplazamiento de Chino a Piraña, sino una reconfiguración en la forma de identificación del personaje con su deseo de negar al padre. Si la elección de ser

periodista pasa por identificarse con el lugar del trauma personal tras el robo, la elección de ser payaso pasa por identificarse con la negación del trauma paterno, subvirtiéndolo y parodiándolo. No obstante, esto no significará una superación completa del problema paterno. Por ejemplo, en el monólogo interior que inmediatamente precede a la secuencia analizada, se puede apreciar que Óscar no ha superado el conflicto con el padre y a ello se añade la recriminación a su madre: “¿Por qué siempre lo perdonabas, Ma? Él contaba todo primero a ella [Carmela] –sobre ti, sobre mí, sobre los trabajos que hacía y los que planeaba hacer-. Te dejó nadar en la oscuridad, y preguntarte por los espacios ausentes, y en pensar en los errores que pudiste haber cometido. Y luego nos abandonó. Y tú lo perdonaste, Ma. Tú lo perdonaste” (114). Aquí se ejecuta la operación clave para explicar el final, ya que el protagonista se demarca claramente del padre y su esfera familiar al mismo tiempo que introduce a la madre en ella. A ojos de Óscar, la familia de Carmela es la familia de su padre y el hecho de que su madre elija pertenecer a esta es una traición. Si el payaso miente al decir que no abandonará a la madre, es porque ya ha tomado la decisión de alienarse de esta unidad familiar y de su identidad previa. La ironía de esto es que, para dejar atrás al padre, el protagonista imita aquello que él mismo le recrimina. En este sentido, no importa la respuesta a la pregunta que plantea Óscar respecto de si su padre lo extrañaba. En el cuento esto se explicita en la afirmación del narrador que sigue la enunciación de la pregunta: “Mi necesidad de saber era una farsa, pero aun así hice la pregunta” (Alarcón 2006: 79). En el cómic esta necesidad de saber no está presentada como una farsa, sino más bien como una puesta en escena para la madre. Óscar no puede evitar decir que la pregunta es una tontería porque sabe que la pregunta es irrelevante, pero tampoco puede evitar hacerla. En la banca frente a la casa de Carmela, el payaso ya tomó la decisión de no volver, pero no puede evitar buscar una última vez a su madre, incluso si es de esta manera deficiente. En alguna medida, Óscar parece darle a su madre aquello que le negó a su padre: una última despedida antes de no volver.

Entonces, si el protagonista ha optado por esta marginalidad e invisibilidad que le permite estar en la ciudad, integrarse a esta de la forma más literal como puede verse en la penúltima página del cómic (Figura 16), en qué termina esta reiteración del gesto paterno y cómo terminar de entender al payaso que es Óscar tras esto. Es tentador tachar la última acción de Óscar como un acto que invalida totalmente el proceso de liberación de la figura paterna y lo deja en el mismo lugar que luego del robo de la casa de los Azcárate. No obstante, no se puede restar relevancia al cambio de posición que implica

pasar de la posición de periodista a payaso. Si bien he argumentado que el disfraz de payaso disimula la pérdida de status tras la muerte del padre, también creo que no se puede perder de vista en qué medida el payaso, ya no solo como disfraz, sino como posición en el tejido social, constituye una respuesta particular a la subjetividad paterna, caracterizada por la puesta en acción de los temores de don Hugo. La elección por la marginalidad revela una búsqueda por superar la condición del súbdito posmoderno para quien “su deseo primordial es cambiar su situación para gozar plenamente de las fantasías-mercancías” (Ubilluz 2010: 57), incluso cuando esto implica el abuso o la injusticia. Lo cierto es que la puesta en práctica de esta respuesta particular es imperfecta al perderse en el individualismo del protagonista: por un lado está su incapacidad de considerar la posibilidad de ser parte de la nueva unidad familiar¹⁵, debido a no poder superar la pérdida de su supuesta legitimidad y, por otro, al no poder mantener la sociedad establecida con Toño y Jhon de quienes se distanciará luego de tres días de trabajo juntos: “Me separé de Toño y Jhon, les pagué veinte soles por el traje, los zapatos y nuestros recuerdos” (Alarcón y Alvarado 2012: 107). Esta imposibilidad de organizar un proyecto que vaya más allá del protagonista es lo que torna ineficaz la respuesta del protagonista que deja al payaso solo en su caminata hacia la ciudad con la que se mimetiza y, luego, hacia la página en blanco al igual que el padre.

No obstante, la última imagen de Óscar al final del libro, físicamente después del comentario de Alarcón y los bocetos de Alvarado, deja un residuo de posibilidad que no se encuentra en el cuento: el payaso sentado en la misma banca que está frente a la casa de Carmela. Aquí ya no se está frente a la incapacidad de superación del trauma que obliga al protagonista a volver una vez más a seguir observando de lejos a la nueva familia, sino más bien se tiene esta imagen final que parece representar la posibilidad de reintegrarse al mundo familiar una vez superada la sombra del padre. No hay forma de saberlo con certeza, pero, a partir del análisis planteado, me inclino por esta lectura por la configuración del payaso como la posibilidad de subversión vista en la marcha de los lustrabotas que fascina a Óscar, porque la elección por la posición de payaso niega la legitimidad del miedo paterno a la pobreza, así como por las diferencias en cómo se

¹⁵ De hecho, es factible pensar que si existe la posibilidad de plantear una nueva estructura de organización social esta sea desde esta nueva unidad familiar. Esto escapa con creces los límites del trabajo, pero, por los detalles gráficos y textuales presentados, se puede ver que la familia formada por Carmela, sus hijos y la madre de Óscar es funcional y, aparentemente, estable, al tiempo que puede plantear un desafío a otras estructuras familiares más tradicionales. Sin duda este es uno de los aspectos que exigen trabajos futuros en torno a esta novela gráfica.

estructura la escena en la que el personaje confronta a su madre vestido de payaso, y finalmente porque, cómo se sabe, “en esta ciudad suceden muchas cosas locas”.

En conclusión, se ha visto como, al optar por la identidad de payaso, Óscar busca recuperar el lugar perdido en el orden social tras la muerte del padre que provoca la pérdida de su posición de primogénito, pero aún manteniendo el rechazo con la identificación del padre. La pérdida de esta posición implica una dislocación también respecto de su rol como periodista al perder este lugar de privilegio en un orden simbólico patriarcal que sustentaba su posición de poder como periodista, así como la pérdida de la identificación con el lugar perdido del trauma. Será precisamente esta dislocación, lo que producirá el recuento del pasado de la historia. A partir de ello, la interacción de Óscar con los payasos le permitirá identificar la posibilidad de ocupar esta posición marginal que le permitirá encontrar un nuevo lugar en el orden simbólico así como reestructurar su rechazo del padre en la adopción de una posición antitética de su pavor por la pobreza. La marginalidad constituirá así la forma de rechazar finalmente el anhelo de progreso fundamental el orden simbólico impuesto desde el padre, así como encontrar un lugar en el orden social. Así, el encuentro con Toño, así como la subsecuente colaboración con este y su compañero Jhon, implicará la posibilidad de afirmarse en dicha identidad y en la aceptación de la marginalidad, todo ello en el marco de una norma profesional que permite la performance. No obstante, esto será problemático al encontrarse el protagonista con la madre, ya que en el rechazo del padre, el protagonista termina también cortando su relación con esta. Este intento de rechazo radical impide que Óscar acepte la existencia de la nueva familia, lo cual constituye una paradójica reiteración del acto del padre. Dicha reiteración también pasará por la reinscripción en el orden social de la ciudad, el espacio por excelencia del padre. La falla del protagonista radicará en que su potencial rechazo radical de la trasgresión paterna se pierde en una estructuración de un proyecto individualista que en última instancia será inoperante. Frente a ello, la novela gráfica permite una nueva interpretación en torno a una resolución positiva del conflicto a través de la última imagen del protagonista sentado en la banca de parque frente a la casa de Carmela. Esta representación gráfica permite vislumbrar una posible aceptación del protagonista de su nueva familia y su participación en esta.

Conclusiones

La presente tesis ha analizado el proceso de formación de la identidad performativa del protagonista de la novela gráfica *Ciudad de payasos*, Óscar. Se ha evidenciado cómo el padre es la figura central en este proceso, sea como punto de identificación durante la infancia y adolescencia del protagonista, o como punto de rechazo, tras el robo de la casa de la familia Azcárate. La articulación de esta identificación y rechazo lleva al protagonista a pasar por múltiples identidades (Chino, Piraña, periodista y payaso), lo cual concluye en la identificación con la figura del payaso como una respuesta paródica a los miedos del padre, lo cual, sin embargo, no se logra confrontar con la estructura simbólica que llevo a la emergencia de la trasgresión paterna o reconciliar la pérdida del status de primogénito perdido tras la disolución de la familia nuclear original de Óscar al morir el padre.

Respecto de los aspectos formales, en primer lugar se ha llegado a la conclusión de que *Ciudad de payasos* se constituye como novela gráfica al participar de la propuesta particular de este tipo de cómic. En la constitución de un personaje no-épico subjetivizado y la construcción de una propuesta autorial identificable, *Ciudad de payasos* funciona y se concibe como una novela gráfica. Como se señaló, si bien podría considerarse que estos aspectos se derivan del texto original, lo cierto es que, al configurarse la propuesta autorial no solo desde la autoría de Daniel Alarcón, sino también en conjunción con el arte de Sheila Alvarado, aparecen nuevos sentidos de lectura e interpretación en la nueva obra.

Una segunda conclusión ha sido que los cambios que se han producido en el paso de cuento a novela gráfica han privilegiado la representación de la subjetividad del personaje a través de la edición del texto y la producción de la imagen. En el caso del texto, al obviarse detalles y elementos que hacen referencia a otros personajes al mundo exterior de Óscar, se crea una narración textual aún más ensimismada de parte del personaje. Por otro lado, en el caso de la imagen, se genera una lectura más pausada a través de la segmentación en viñetas, así como en la elección del formato de las viñetas empleadas. Así también, en la combinación de elementos realistas y oníricos, se introducen nuevos sentidos del texto que igual privilegian la subjetividad del protagonista. Será justamente la articulación de estos aspectos que se producirá un relato profundamente focalizado en el protagonista y subjetivizado a través de este.

Como tercera conclusión se puede observar que la imagen ha introducido en el relato dos elementos cruciales: cuerpo y espacio. Si bien estos siempre han sido una

parte esencial del funcionamiento de la imagen en el cómic, en la novela gráfica la imagen, y por lo tanto la mirada, se termina subjetivizando, y se tiene acceso a cuerpos y espacios mediatizados por los sujetos del relato. En el caso concreto de *Ciudad de payasos*, es posible identificar que la entidad desde la que subjetivizan estos elementos es el ideal del yo del protagonista, en tanto es la entidad desde la cual el sujeto puede observarse. Este funcionamiento de la imagen permitirá evidenciar uno de los aspectos cruciales de esta novela gráfica: la identidad performativa del personaje.

En el proceso identitario de Óscar durante su niñez, uno de los momentos claves será la identificación de su apodo familiar, Chino, con el padre en una clara desidentificación con el deseo y anhelo materno. Esta identificación con el padre pasará por la identificación con el deseo del padre que, aunque Óscar no lo sabe en ese momento, tiene su base en la trasgresión que sustenta las acciones del padre. No obstante, la escena en la que se desarrolla esto también evidencia la posibilidad de la identificación con la labor intelectual que será parte fundamental de la vida del protagonista que, a pesar de todo, también implica una separación clara de la madre.

Por otro lado, la identificación con el apodo Piraña se dará a raíz de la discriminación sufrida en el Colegio Peruano-Británico, en el que será bautizado con este apodo por sus compañeros al descubrir esto que Óscar vive en San Juan de Lurigancho. Este apodo marcará la diferencia social que hay entre él y sus compañeros, y lo alienará de este nuevo contexto social. Debido a esto, y a pesar de haber sido introducido en un contexto completamente ajeno, el apodo permitirá que el protagonista se identifique de manera más plena con el padre al asumir la identidad de Piraña al colaborar con sus robos. No obstante, al estar guiados por diferentes objetivos, el protagonista llegará romperá con el goce trasgresor del padre tras el robo de la casa de los Azcárate.

El robo de la casa de la familia Azcárate es el momento en el que colapsa la identificación con el padre y, por tanto, la identidad de Piraña, al implicar la violentación del espacio de identificación del protagonista. Este robo impide que el protagonista pueda asumirse plenamente como Piraña al implicar la anulación de la identificación previa y la función de esta casa como el espacio en el que Óscar puede ser Chino. Esto se constituirá como un momento traumático que pone fin a ambos procesos de identificación y llevará a la pérdida de ambos significantes como referentes para el protagonista. La falta de ambos referentes lleva a un silencio narrativo, solamente interrumpido por el episodio de la ex enamorada con zancos, y que tan solo se reiniciará

a partir de la muerte del padre, lo cual supondrá un nuevo momento de dislocación y dará inicio al nuevo proceso identitario que culminará con la identidad de payaso.

Más adelante en la narración, se producirá un nuevo trauma para el protagonista tras la muerte del padre, lo cual causa que Óscar pierda su lugar de primogénito que sustentaba su posición profesional como periodista. Muerto el padre y perdido el status, Óscar se ve desubicado en el orden social de la ciudad. Esta pérdida de status se producirá en la disolución de su familia en la elección de la madre de vivir con Carmen, la amante del padre, y los hijos de esta. Asimismo se reactualiza el trauma, ya que, si la madre aún se puede identificar con este espacio previamente violentado por padre e hijo, la decisión de esta de participar de esta nueva familiar es una reactualización de la pérdida de este espacio: es la trasgresión que regresa para desestructurar nuevamente al protagonista. De otro lado, el problema profesional surge debido a que, como periodista, su rol como productor de sentido y discurso también entra en crisis al deslegitimarse en el plano simbólico su posición de primogénito de la que ha sido desplazado. De esta manera, la muerte del padre coincide con el desorden social que se vive, ya que tanto la identidad de Óscar como el orden simbólico en el que se encuentra pasan por esta crisis.

Por otro lado, el payaso representando en la novela gráfica se constituye como una figura marginal que apela a Óscar, dado que esta marginalidad constituye un reposicionamiento en el orden simbólico que funciona como una contestación al miedo elemental del padre a la pobreza. Además, se reconoce como esta figura está profundamente ligada con lo social, en tanto que es representada en este contexto y su aparición tiene efectos concretos en este. Si bien el payaso es representado en dos momentos distintos, primero como un sujeto plenamente marginal y luego como un agente potencialmente subversivo, Óscar se contentará con encontrar un lugar marginal en el orden simbólico a través de la reiteración de la norma profesional impuesta por Toño.

Al optar por la identidad de payaso, Óscar busca recuperar el lugar perdido en el orden social tras la muerte del padre que provoca la pérdida de su posición de primogénito, manteniendo el rechazo con la identificación del padre al adoptar una postura marginal. No obstante, esto pasará por reiterar el abandono de la madre a pesar de que este es el núcleo de la crítica de Óscar de su padre. El protagonista es incapaz de articular una respuesta al orden trasgresor paterno que pase por una propuesta no individualista y tampoco es capaz de superar el orden simbólico patriarcal en el cual basó su status previo. Debido a esto, incluso al rechazar al padre Óscar es incapaz de

integrarse a la nueva familia constituida por su madre, Carmela y sus hermanastros. Sin embargo, la última imagen de la novela gráfica abre las posibilidades interpretativas con el personaje vestido de payaso sentado en la misma banca que está frente a la casa de Carmela. En este sentido, se puede interpretar este último gesto como la posibilidad de trascender la ensimismación del protagonista y de alcanzar la reconciliación final con la familia negada.



Bibliografía

Alarcón, Daniel

2006 “Ciudad de payasos”. *Guerra a la luz de las velas*. Lima: Alfaguara, 35-79.

2012 “Sobre ciudad de payasos”. *Ciudad de payasos*. Madrid: Alfaguara, 135-138.

Alarcón, Daniel y Sheila Alvarado

2010 “La ciudad de payasos de Daniel Alarcón y Sheila Alvarado”. Entrevista por Henry Spencer, 14 de agosto, <https://www.youtube.com/watch?v=I5eQDs88-mI>.

2012 *Ciudad de payasos*. Madrid: Alfaguara.

Baetens, Jan

2013 “Novelas gráficas: ¿literatura sin texto?”. En Trabado, ed. 2013: 169-187.

Baetens, Jan y Hugo Frey

2015 *The graphic novel. An introduction*. Nueva York: Cambridge University Press

Bajtín, Mijaíl

1991 *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Balkan, Stacey

2012 “Metropolitan (Im)migrants in the „Lettered City“”. *Comparative Literature and Culture* 14.5: 1-10.

Butler, Judith

2001 *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México D.F.: Editorial Paidós.

2002 *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Caballero, Fabiana

2016 “El circo de los „vivos“: la transgresión inherente y el suplemento obsceno en la novela gráfica *Ciudad de payasos*”. XXI Coloquio de Estudiantes de Literatura. 14 de agosto. Pontificia Universidad Católica del Perú. Ponencia.

Cairati, Elisa

2014 “La literatura peruana más allá de la frontera: la doble ausencia en los cuentos de Gunter Silva Passuni y Daniel Alarcón”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 43.Especial: 115-127.

Castañeda, Luis H.

2013 “En el país de los fantasmas sin nombre: guerra interna, estado totalitario y duelo nacional en *Lost City Radio* de Daniel Alarcón”. *Revista iberoamericana* LXXIX.244-245: 1123-1139.

Chatellus, Adélaïde de

2015 *Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual*. Madrid: Visor Libros.

Cuya Gavilano, Lorena

2016 "Internal Migration, the Publishing Industry, and Transnational Identities in Two Peruvian Writers". *Revista hispánica moderna* 69.1: 1-16.

Estrada, Oswaldo

2013 "Ciclos de violencia y senderos de otredad: Daniel Alarcón en "War by Candlelight"" *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 42.2: 87-97

Foucault, Michel

2013 *Obras esenciales*. "¿Qué es un autor?". Barcelona: Paidós, 291-217.

García, Santiago

2013 *Supercómic: mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madrid: Errata Naturae.

2014 *La novela gráfica*. 2da edición. Bilbao: Astiberri

Jameson, Frederic

1995 *Imaginario y simbólico en Lacan*. Buenos Aires: El cielo por asalto

Kristeva, Julia

1981 *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

Lacan, Jacques

1981 *El seminario. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.

Lukács, György

2010 *Teoría de la novela: Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

McCloud, Scott

2014 *Entender el cómic: el arte invisible*. Tr., Enrique S. Abulí. Bilbao: Astiberri.

Merleau-Ponty, Maurice

1975 *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones Península.

Ordoñez Bustamante, Dwight

1994 *Metodología: de piraña a delfín*. Lima: Cedro.

Portocarrero, Gonzalo

2004 *Rostros criollos del mal: cultura y transgresión en la sociedad peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Piras, Alessio

2013 "Nuevos caminos y viejos dilemas de la literatura hispanoamericana a partir de *Radio ciudad perdida* de Daniel Alarcón". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42: 147-160.

Pizzino, Christopher

2016 *Arresting development: Comics at the boundaries of literature*. Austin: University of Texas Press.

Quintanilla, Alfredo

2010 “Lima, la «ciudad de payasos» de Daniel Alarcón” *Cyberayllu*, 21 de marzo.
Consultado: 28 de setiembre de 2016.

Sagastegui, Carla

s/f “Las mujeres de Alexandra Torres y Marisa Godínez: Cambios en los cuerpos, territorios y subjetividades.” Artículo inédito.

Santos, Martín

2002 *La vergüenza de los pandilleros: masculinidad, emociones y conflictos en esquineros del Cercado de Lima*. Tesis para optar el grado de Magíster en Sociología. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Stavrakakis, Yanis

2007 *Lacan y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.

Torres, Carmen

2005 “Jóvenes y violencia”. *Revista Iberoamericana de educación* 37: 55-92.

Trabado, José Manuel

2013 “La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic”. En *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Ed. José Manuel Trabado. Madrid: Arco Libros. 11-61.

Ubilluz, Juan Carlos

2006 *Nuevos súbditos: cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: IEP.

Vich, Cynthia

2011 “De disfraces, reinenciones e inciertos refugios: una lectura de Lima a partir de Ciudad de Payasos de Daniel Alarcón” *Ciberletras* 37.

2015 “De cartografías, alegorías y testimonios gráficos: *Ciudad de payasos*, entre texto e imagen”. En *Escritura e imagen en Hispanoamérica: de la crónica ilustrada al cómic*. Ed. Cécile Michaud. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 271-284.

Vich, Víctor

2001 *El discurso de la calle*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales.

Villacorta González, Carlos

2017 “Lima después del conflicto: La escritura urbana de Daniel Alarcón”. En *Lima en la producción cultural nacional. Imágenes de una tensión*. Eds., Eduardo Huarag Álvarez y Félix Terrones. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva Agüero. 161-180.

Villegas, Francisco

2005 “Las pandillas juveniles en Lima”. *Espacio abierto. Cuaderno venezolano de Sociología* 14.1: 73-95.

Wendorf, Liliana

2009 “El amor en los tiempos del *tadek* en *Radio Ciudad Perdida* de Daniel Alarcón”. *Romance notes* 49.1: 111-120.

Yushimito, Carlos

2006 “Emigración: un tema postergado. Anotaciones a propósito de „Guerra a la luz de las velas“ de Daniel Alarcón” *Letras.s5. Proyecto patrimonio*, www.lettras.s5.com/da241006.htm. Consultado: 28 de setiembre de 2016.

Žižek, Slavoj

2001 *El sublime objeto de la ideología*. México D.F.: Siglo Veintiuno.

2007 *How to Read Lacan*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

2011 *El acoso de las fantasías*. Madrid: Akal.

