



REVISTA ÚRSULA

Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda

The links of violence: lyricism and horror in the narrative of Mónica Ojeda

Andrea Carretero Sanguino

(Universidad Complutense de Madrid)

csanguino.andrea@gmail.com

RESUMEN: La tematización de la violencia ha sido un punto central desde las primeras manifestaciones literarias, sin embargo, ha estado vinculada a sucesos bélicos y políticos principalmente; asimismo, el miedo ha suscitado el interés de una plétora de autores, aunque ha quedado encasillada su pertenencia al género fantástico. En consecuencia, el estudio de las novelas de la ecuatoriana Mónica Ojeda implica indagar en las temáticas del miedo, el horror y la violencia imbricadas en el realismo más descarnado. Desde una narración atravesada por la poesía, Ojeda explora las relaciones intrafamiliares en las que el amor extremo se torna violencia, para revelar el horror existente en las zonas más opacas del pensamiento humano.

PALABRAS CLAVE: Mónica Ojeda, relaciones intrafamiliares, violencia, poesía, horror.

ABSTRACT: The treatment of violence has been a central point in literature, however, it has been linked to war and political events; likewise, fear has sparked the interest of many authors, even though it has been linked to the fantastic genre. In consequence, the study of the Monica Ojeda's novels involves inquiring into the themes of fear, horror and violence embedded in the trends of realism. From a narration crossed by poetry, Ojeda explores family relationships in which extreme love turns into violence, to reveal the horror that exists in the opaqueness of human thought.

KEYWORDS: Mónica Ojeda, family relationships, violence, poetry, horror.



[Imagina la violencia de la claridad,
la perversidad de lo que se revela a sí mismo
intensamente
matando la sombra que antes calmaba
los designios remotos del paisaje]
Ojeda, *Historia de la leche*.

¿Cuánto puede un texto contra la violencia soterrada? ¿Existen palabras para nombrar el miedo que desarticula el lenguaje? Son estas las preguntas que Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) lleva al lector a plantearse cuando se topa con novelas como *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018). Y es a partir de ellas que puede establecerse una relación con las conclusiones que plantea Bataille (*La literatura* 19) cuando habla de que la literatura no es inocente, pues en estas obras encontramos una voluntad clara de poner a la vista una violencia silenciada y dolorosa, donde —por otro lado— el papel que asume el lenguaje es el de profanar y entrar con violencia en el terreno de la escritura canónica para hallar las formas de narrar el horror.

La escritura reciente ha sido capaz de llevar la realidad de las mujeres a puntos poco o nada estudiados hasta ahora. Una fracción importante de las voces femeninas actuales buscan indagar en la experiencia del miedo vivido en un cuerpo concreto: el femenino. Este, además de haberse comprendido como objeto de opresión y debido a las circunstancias en que la norma ha forjado su identidad, es llevado a experimentar determinadas sensaciones cuyos motivos son distintos a aquellos que perturban el orden masculino. No obstante, estas escrituras no se mantienen en la básica dicotomía de la experiencia femenina frente a la experiencia masculina, sino que son el reflejo de una realidad que incluye los conflictos entre madres e hijas, entre amigas, entre hermanas y que por ello se ubican, en general, en espacios familiares, íntimos y profundamente conocidos, en los que nacen —sin embargo— los mayores miedos y las más duras —pero ocultas— violencias: “Uno entra en el miedo porque ya no puede vivir en el umbral, latiendo de piedra y picaduras, entonces entra en el horror para no tener que seguir esperando a que pase algo. Para hacerlo pasar. Porque es preferible ahogarse en pocos minutos que irse ahogando toda la vida, ¿entiendes?” (Ojeda *Mandíbula* 283).

Resulta interesante recurrir al artículo de Francesco Manetto a propósito de la publicación del Bogotá 39 de 2017, donde aparece Ojeda como una de las autoras latinoamericanas menor de 40 años más influyentes en la actualidad. Manetto recoge las palabras de Juan Cárdenas (Colombia, 1978) donde apunta que esta generación “recuperó



dos cosas que habían perdido prestigio y se veían con desconfianza en las anteriores: el interés por las vanguardias históricas o por las zonas poco exploradas de la tradición y la toma de posición política” (Manetto), además de haber marcado una distancia con respecto a las décadas anteriores caracterizada por el cambio en la perspectiva desde la que se cuenta.

En este contexto, el ejercicio literario de Mónica Ojeda dialoga con las formas de escritura que buscan la belleza extrema —lo sublime— buscando la manera de contar la violencia exacerbada. En consecuencia, es pertinente reflexionar alrededor del concepto de los límites, dado que adquieren un papel esencial tanto en la manera de contar como en aquello que se cuenta. El baile liminal sobre el que se estructuran estos textos invita a la discusión sobre quién ejerce de víctima y quién de verdugo, lleva a cuestionar cuál es el límite entre la vida y la muerte, entre el placer y el dolor, lo que puede y no puede decirse; también, como ya se ha apuntado, qué conflictos genera la transgresión de los límites entre madres e hijas, entre maestras y alumnas, entre quién es el devorado y quién el devorador.

Atmósfera y poesía: la palabra indomesticada

Los poemas no son agradables, al menos no los que son buenos. La poesía que verdaderamente vale la pena es la que te deja caer. Imposible no salir quebrado de eso.

Ojeda, *Nefando*.

Si hubiese que elegir una marca definitoria de los movimientos de la escritura de Mónica Ojeda, cabría sostener que esta se sitúa en el cruce entre la belleza y el horror. Para ejemplificar esta tensión, la autora escoge los versos de Rilke¹ (Ojeda *Mandíbula* 99) donde se plasma esa relación entre lo bello y lo terrible, porque, lejos de ser opuestos, bajo esta óptica son conceptos indisolubles para alcanzar lo sublime: el punto en que convergen la extrema belleza y la extrema violencia.

¹ “[...] Pues la belleza no es nada/ sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces/ de soportar, lo que sólo admiramos porque/ serenamente/ desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible” (Rilke 3).



Resulta pertinente remitir a un artículo de Ojeda publicado en *El País* en mayo de 2018 para tomar un punto de partida en la definición de su poética, debido a que —aunque no manifiesta su inclusión intencionada en estas formas de escritura— el análisis de su obra invita a establecer una relación clara con ellas, pues la construcción de los textos se funda en una hibridación entre poesía y prosa que le otorga una carga simbólica que a ningún lector deja indiferente. En este artículo, que lleva por título “Sodomizar la escritura”, la autora toma los poemas de Enrique Verástegui y la obra de Angélica Liddell para ejemplificar y trazar los rasgos caracterizadores de las escrituras extremas: “¿Y qué es una literatura extrema sino la que trabaja con el instinto indomesticado de la palabra? Las poéticas que bucean en lo pornográfico —la barbarie del deseo— y no en lo erótico —la civilización del deseo— pertenecen a ese tipo de arte: no le hacen el amor a la escritura, sino que la sodomizan, es decir, desacralizan la palabra y la profanan para extraer de ella sentidos verdaderos” (Ojeda “Sodomizar”).

Esta idea de la indomesticación se vincula con el instinto, que es la base del ejercicio de la escritura cuyo objetivo es indagar en las zonas ocultas de lo humano. Por ello se vuelve un ejercicio transgresor en su relación con la ya mencionada liminalidad, pues esta escritura sitúa al escritor en una posición de peligro respecto a algo que está a punto de suceder, “como *desocultar* un horror privado o atávico o hundir las manos en el centro de un tabú” (*ibid.*). Según Ojeda, para Liddell y Verástegui, el escritor debe fusionarse con el asesino para llevar a cabo esta escritura, y para llegar a esa simbiosis, debe asumirse que “el espanto y el instinto, la violencia y el mal, el deseo bárbaro y desnudo habitan en el lenguaje; que no basta con contar, sino que se necesita respirar, intuir y expandir lo que hay por debajo de lo que se cuenta” (*ibid.*).

Continuando la tarea de precisar las líneas que marcan su escritura, no pasa desapercibido el artículo “Ariana Harwicz o la escritura caníbal”, publicado en la revista *Quimera*. En él, Mónica Ojeda lleva a cabo un breve estudio sobre las tres primeras obras de Harwicz² que, salvando las distancias, podría tomarse también como un acercamiento a sus propios textos, sobre todo a *Mandíbula* y al relato “La dentadura de Papi”, y es por ello que cobra importancia en el presente análisis. En dicho artículo se pone de relieve la potencia estremecedora de la prosa, “visceral, porque sólo desde las entrañas puede

² *Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015).



emerger la verdadera poesía” (38), que, como vemos, coincide con la de Ojeda en la “poeticidad” en el lenguaje. Las novelas de Harwicz también tienen como punto central los conflictos familiares, sobre todo en torno a la maternidad, marcada como monstruosa, pues presenta “madres que están lejos del afecto prístino, de la santidad, la abnegación y el sacrificio, pero no del amor en sus facetas más reales y violentas” (*ibid.*).

Resulta llamativa la semejanza entre las obras de estas dos autoras, publicadas aproximadamente en los mismos años, pues denotan unas preocupaciones similares acerca de la escritura sobre “la proximidad entre el peligro y la ternura” (*ibid.*), aquella que busca iluminar las zonas opacas mostrando lo obscuro y lo abyecto de la naturaleza humana: “esta escritura no le teme al horror, sino que se adentra en él entendiéndolo como una emoción más a explorar con el lenguaje” (39). Lo que estas obras evidencian es una preocupación en la literatura reciente que, a través de la exploración de “todas las texturas del amor” (40), renueva la metáfora del caníbal mediante la construcción de unos personajes “que se canibalizan desde las relaciones interpersonales que establecen entre ellos y que nos hacen preguntarnos si esa no es la verdad oculta de las relaciones humanas: alimentarnos del otro hasta la destrucción conjunta” (*ibid.*).

A partir de estos artículos, la ficción de Ojeda se puede entender como un trabajo constante con el qué y el cómo; Lovecraft, en este sentido, hablaba de que el miedo en la literatura se consigue mediante la creación de una atmósfera que envuelva el relato, y ese ambiente se construye con el lenguaje (24). Para Ojeda, la mejor manifestación de la escritura extrema se encuentra en la poesía y por ello, para la construcción de su particular atmósfera, se vale de un lenguaje cercano a esta, experimental, que se fusiona con las formas narrativas para aportar un carácter notablemente lírico a la narración del horror:

La única diferencia entre la narrativa y la poesía es el grado de libertad. En narrativa no puedes ser libre del todo, hay un límite: tienes que contar. En la poesía no hay límites: puedes contar, no contar, ser transparente, ser opaca, usar la gramática, ser agramatical. En fin. Lo que me interesa a la hora de escribir es lo que tienen en común, y voy a la caza de sus puntos de encuentro. La narrativa en donde el lenguaje es un mero instrumento para contar una historia, por ejemplo, me resulta indiferente. La prosa que no alcanza sus momentos de poesía deviene siempre en artefacto y no en arte. Se vuelve artificial e inorgánica. Es letra muerta, quiero decir: falsa. Y lo importante es que la palabra sea verdadera y que no sea un simple medio para comunicar algo. Para mí, si la literatura tuviera que comunicar algo, eso sería su lenguaje (Zalgade).

El lirismo que permea los textos de Ojeda conecta con las ideas de H. P. Lovecraft sobre el “horror cósmico”: el horror en el relato surge a partir de la construcción de una



atmósfera que provoque el miedo, pero entendido como una emoción que invade al personaje, como queda reflejado en el ensayo que Annelise dedica a su profesora, donde se reflexiona acerca del horror cósmico comparado con el horror blanco que atraviesa toda la experiencia del personaje: “en Lovecraft lo extraterrestre y lo monstruoso es, como usted sabe, lo indescriptible; una metáfora de lo desconocido e inmensamente superior” (Ojeda *Mandíbula* 203).

En la teoría narrativa que Lovecraft lleva a la práctica “la atmósfera es lo más importante, pues el criterio último de autenticidad no es el ensamblado de la trama sino la creación de una cierta sensación” (Lovecraft 25). Siguiendo estos esquemas respecto al lenguaje, la narrativa de Ojeda parte de la dimensión emocional del miedo para sumergirse en las causas y consecuencias que este acarrea como forma de indagación particular sobre la identidad del sujeto —y en última instancia, sobre la condición humana— dentro del asfixiante entorno familiar, que se erige como el terreno de lo oculto: “Tenía que ser posible crear un lenguaje que no se remordiera. Su intención, la más honesta de todas, era la de explorar lo inquietante; la de decir lo que no podía decirse. [...] En lo prohibido estaba todo principio creador. [...] En lo prohibido se acurrucaba, temerosa, la sintaxis social” (Ojeda *Nefando* 14).

Si bien los textos de Mónica Ojeda están atravesados por el miedo y los conflictos que este conlleva, se alejan del género fantástico por encontrarse profundamente imbricados en la realidad y no suponer un desequilibrio en las leyes naturales que rigen la lógica del mundo racional. Frente a los relatos fantásticos tradicionales donde el horror y el miedo procedían de la ruptura del orden lógico racional del mundo (ya sea por seres externos o sucesos extraordinarios), la producción actual está abriendo una nueva brecha para la investigación sobre el miedo como una emoción que emana de lo cotidiano; ante ese miedo atávico del sujeto, este se ve empujado hacia un rechazo hacia lo abyecto —cuya contraparte es la atracción—, o bien hacia un impulso violento capaz de transgredir los límites que separan la pasión del dolor, la víctima del verdugo o las madres de las hijas.

Se puede apreciar, entonces, que estos textos se asientan en el realismo más crudo y presentan un objetivo claro: investigar las manifestaciones del horror en las sociedades actuales, junto con la violencia y el dolor que esto acarrea dentro de un espacio tan



confiable e íntimo como es el núcleo familiar, revelando mediante el lenguaje las zonas más opacas del pensamiento humano. La revelación supone un deslumbramiento que a nadie deja inerte, pues el relato de la realidad pasa a ser el ejemplo más evidente del cuento de terror porque es el que sucede; y es precisamente en esta indagación que el estatuto de la familia toma un papel fundamental, pues el reflejo de la experiencia del miedo ha mostrado, en su acercamiento a la cotidianidad, una realidad terriblemente cruel y dañina, pues —como sentencia Fernanda en *Mandibula*— “lo íntimo es siempre mucho más amenazante” (251).

En la misma línea se podría pensar en estos textos como formas narrativas cercanas a lo que Luz Horne define como un “realismo despiadado”(14) , ya que, escogiendo la temática social y el tratamiento de las zonas más oscuras del comportamiento humano, se encarga de dar una visión de la actualidad valiéndose de estrategias lingüísticas que acercan el texto a la vanguardia, sin perder, no obstante, el componente político e intentando intervenir en lo real.³ Al instalarse esta narrativa en el realismo habría que apuntar cómo los cambios en las sociedades tienen sus consecuencias en los modos de representación de las mismas. Luz Horne arroja luz sobre las nuevas formas narrativas en Latinoamérica, llegando a la conclusión de que la tendencia del realismo que viene fraguándose desde los años 90 ha quedado marcada por “cierta agudización de la desigualdad social, la pobreza y la violencia en las grandes ciudades latinoamericanas — o quizás debido a un cambio en la naturaleza del modo en que estos problemas se configuraban hasta entonces” (Horne 13). De acuerdo con la representación de la realidad que corresponde al género, cabría destacar la inclusión en el texto de elementos que se alejan de lo puramente literario para ejercer una suerte de “desestabilización”:

La literatura pasa a imitar o fingir registros no lingüísticos, a adoptar otras lógicas o a incluir escenas en las que se apropia del funcionamiento de otras esferas no simbólicas (imágenes, instalaciones, espectáculos, performances, exhibiciones, experiencias). Consecuentemente, se pone en cuestión la

³ Esta idea de intervención en lo real también es recogida por Carina González en un artículo que se ocupa de la excentricidad narrativa como una estética que articula la búsqueda de nuevas formas de representación del desconcierto del hombre ante el mundo. Se refiere a ella de esta manera:

Dentro de esta estética que no busca causas sino intervenciones caben la distorsión de lo verosímil, el ingreso de lo ominoso que amenaza la instancia de lo real, el impacto de lo obscuro y la abyección en subjetividades que se libran de formas de vida normalizadas, la exploración del gusto que acepta la contaminación como parte de aquello que fortalece al organismo, el vagabundeo iniciático que adopta lo ajeno para devenir otro transformando la materia en formas que sólo pueden ser percibidas a través de la alteración de los sentidos. (González 9)



continuidad del relato, la verosimilitud clásica en tanto base para construir un testimonio de época y la literatura misma en tanto esfera autónoma (15).

Dadas las características que se asumen en la estética realista, la actualización del género actualmente le confiere un cierto carácter vanguardista, debido a la inclusión de estrategias y procedimientos formales que lo alejan de la concepción tradicional del realismo⁴, sin embargo, “en contraste con el deseo vanguardista de producir discontinuidad para enfatizar la artificialidad de la representación y la imposibilidad de cualquier tipo de mimesis, en estas narrativas la discontinuidad se utiliza como una fuerza positiva (o realista): como una herramienta para construir un retrato de lo contemporáneo” (21).

Dentro de estas nuevas líneas que toma el realismo, “las técnicas de experimentación vanguardista tienden a señalar un vacío representacional, un agujero en la capacidad simbólica” (Horne 31). Por tanto, en estas narrativas, podríamos identificar los elementos vanguardistas con la inclusión de diálogos incompletos que se asemejan al modelo teatral —aquellos entre Fernanda y su psicoanalista en *Mandibula*—, la “Exhibición de mis ruinas” de Cecilia Terán en *Nefando*, la conformación de la novela a partir de “entrevistas” o el testimonio de “foros-comunidades *gamers*”, dado que su inclusión supone una nueva mirada sobre los modos narrativos del realismo, como apunta el ensayo de Horne, pues se encarga de “marcar el límite que tiene la representación simbólica pero allí en donde la vanguardia no deja de marcarlo a través de una ilegibilidad, proponer ‘otro’ modo de mostrar” (Ojeda 32).

El baile en el abismo: un conflicto erotanático

La literatura no puede distraerse con elefantes, tiene que apartarlos y ver al acróbata caído, interesarse por su sufrimiento, por la mueca de dolor con la que lo llevan tras bambalinas porque desentona, porque rompe la armonía, porque obsceniza el espectáculo.

⁴ Basada, como indica Luz Horne (17), en tres características fundamentales: la utilización de una prosa llana, el intento de representar la realidad y la ubicación de las ficciones en un tiempo-espacio contemporáneo para ofrecer un testimonio de la época en que se ubica.



Ojeda, *Nefando*.

En lo que respecta a ese “otro” modo de mostrar la realidad, Mónica Ojeda aboga por una investigación sobre lo que supone escribir, perturbar, doler, obscenizar, en situaciones donde se intenta poner en palabras aquello que no puede decirse. No hay nada tan real como el dolor y Ojeda recoge esa experiencia del daño para ofrecer un testimonio de “experiencias que, anudadas en la crueldad y la violencia, suelen quedar agazapadas en el silencio, el balbuceo, el grito” (Ortega Caicedo 177).

Las novelas de Ojeda son espacios narrativos de tensión e incomodidad precisamente por las reflexiones que implican el cuerpo, la violencia y el lenguaje, y la manera en que estos tres elementos quedan ligados a través de las experiencias extremas. Estas novelas nacen de la necesidad de expresar una realidad abyecta —y en ocasiones difícil de concebir— que alberga en su seno el horror capaz de deslumbrar al sujeto y petrificarlo como la mirada de Medusa. El miedo que siente el hombre ante aquello que no conoce, ni puede conocer, pero que se manifiesta en su entorno bajo una máscara de incertidumbre provoca el desencadenamiento de la violencia. El horror, para Ojeda, se caracteriza por el color blanco, pues supone el todo y la nada: representa el límite de aquello que se puede manchar y nunca vuelve a ser lo mismo: “la experiencia del horror blanco es la del deslumbramiento; no la del miedo que proviene de lo que se esconde dentro de la sombra, sino la de lo que se revela en la luz brillante y desaturada y nos deja sin palabras” (Ojeda *Mandíbula* 206).

Para la vivencia de la experiencia extrema, no obstante, no es necesario recurrir a actos de violencia explícitos, sino que el verdadero horror se manifiesta dentro de los ambientes conocidos. El espacio de la familia, el hogar, no siempre se ha caracterizado por la afabilidad en el terreno de la ficción, pero sí se ha mantenido como institución que aseguraba la estabilidad social y personal. Esta idea desaparece en la nueva producción narrativa revelando las sombras que alberga, de manera que encontramos textos donde esa puesta en cuestión acarrea la tematización de violencias sobre las que previamente apenas se había reflexionado: el deseo y el miedo de las hijas a las madres y de estas hacia sus hijas, la muestra del dolor padecido en el cuerpo o la exploración de una sexualidad prohibida desde la escritura.



Partiendo de las ideas del filósofo Slavoj Žižek alrededor del concepto de violencia, podemos acogernos a las diferenciaciones propuestas, en tanto que resulta imposible renegar de ella porque forma parte de la vida. De un lado, la agresión se corresponde con una fuerza vital, mientras que la violencia “no es aquí la agresión como tal, sino su exceso que perturba el curso normal de las cosas deseando siempre más y más” (Žižek 81). Ese exceso es el que encontramos en los textos de Ojeda, que responden a lo que en este ensayo se denomina violencia objetiva: aquella que subyace bajo una aparente normalidad y no es perceptible, puesto que opera dentro del marco del estado de paz y, en este sentido, incluye no sólo la violencia física directa, sino también las “más sutiles formas de coerción que imponen relaciones de dominación y explotación, incluyendo la amenaza de violencia” (20).

Esta indagación en las microviolencias que anidan en lo cotidiano tiene mucho que ver con las prácticas fuera de la norma, con lo obscuro como aquello que se encuentra fuera de foco, lo que no se puede mirar porque provoca rechazo: en definitiva, con el terreno de la abyección, que Kristeva define como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (11) y que se corresponde con ese terreno de lo prohibido que alberga

una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. [...] Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y, no obstante, al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada (7).

En la misma línea, estas ideas entran en relación con el concepto de “horrorismo” que plantea Adriana Cavarero para esbozar una definición del ejercicio de la violencia en la época contemporánea, cuyas estrategias se orientan hacia el ultraje de la condición humana; este término “se propone como una jugada teórica que reclama la atención sobre las víctimas sacándosela a los guerreros” (Cavarero 12) y responde a la “física del horror”, que tiene que ver con “la instintiva repulsión por una violencia que, no contentándose con matar [...] busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad” (25). En las novelas de Mónica Ojeda no encontraremos episodios violentos que deriven en la muerte, pero sí una clara intención por degradar el cuerpo y la identidad de los sujetos que se plantean, en principio, como víctimas.



De un lado, la trama argumental de *Nefando* gira alrededor de la publicación —y posterior censura— de un videojuego creado por los hermanos Terán. Este, recogido en la *Deep web* —que funciona como un soporte virtual permitiendo una experiencia en paralelo y la construcción de identidades avatáricas— da muestra del horror vivido por estos tres hermanos que fueron, durante su infancia, violados, humillados y sometidos por su padre. Su historia se cruza con la de sus compañeros de piso, cuyos conflictos también responden a una sexualidad abyecta: Kiki da cuenta del relato de su infancia y adolescencia, a la par que se intercala su historia con la narración de la “*pornovela hype*” que está escribiendo, y en la cual da cuenta de un deseo violento, al que siempre se le ha vedado el acceso —cabe destacar, desde el ámbito familiar—; por otro lado, Iván Herrera sufre un enorme conflicto con un “cuerpo-no-suyo” —tal y como se expresa en la novela— que le impulsa hacia la automutilación de sus genitales y el hallazgo del placer en estas prácticas.

Del otro lado, *Mandíbula* plantea las relaciones entre mujeres —madres e hijas, amigas y hermanas— indagando en la vertiente más pasional que mueve sus deseos. La exploración que llevan a cabo las adolescentes Annelise y Fernanda entre ellas les hace conocerse; el dolor y el miedo que lleva aparejado su acercamiento a experiencias extremas implica una revelación que viene de la mano del placer, lo que vincula su relación a las prácticas cercanas al sadomasoquismo. Por su parte, Miss Clara juega el papel de profesora de literatura para ejercer sobre las adolescentes un control que responde al miedo que asola su cuerpo y su mente ante la posibilidad de ser devorada. En este sentido, cabe señalar que toda la novela lleva implícita la reflexión alrededor de la cita de Lacan que encabeza la obra de Ojeda: “Estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre”; pues las emociones en torno al miedo de la hija a ser devorada por la madre y viceversa son las que articulan todo el texto:

Una bala que sale y luego regresa para darte en el corazón: eso es una hija. En cambio dicen que una madre es una mandíbula apresando a sus crías para protegerlas. Podría morderlas, podría comérselas. Quiere hacerlo. Pero una cría también puede dañar la boca de la madre y eso nadie lo dice. Una cría puede morder desde adentro, resbalar por la garganta hasta el estómago: desnacerse (Ojeda 281).

Dentro de la abundancia de temas que se exploran en las dos novelas, sobresalen las líneas que convergen en ambas, pues permiten establecer un diálogo que toma como punto de referencia la reflexión sobre los límites y cómo los individuos, movidos por



impulsos pasionales, transgreden la ley hacia zonas vedadas, que suponen una revelación de la que, como ya se ha dicho, el sujeto nunca sale ileso, pues le muestra su capacidad de producir dolor y miedo en el otro. La revelación da cuenta del monstruo que alberga la más pura humanidad en su interior. Muestra de ello la encontramos en muchos pasajes de *Nefando*, donde se da cuenta del origen del crimen abyecto en la naturaleza misma del hombre: “ellos no fueron víctimas de una monstruosidad, sino de una humanidad; una humanidad abyecta que todos padecemos en nuestra carne y mente, con variaciones, claro, pero al final estamos conectados por esa misma naturaleza oscura, caótica, de carácter mítico, y lo paradójico es que ese nexo nos devuelve al mismo lugar de siempre: a la incertidumbre” (Ojeda 205).

La transgresión de los límites podemos encontrarla en varios planos diferentes: en torno al lenguaje, como búsqueda de la expresión del horror y el miedo, ejercicio llevado a cabo tanto por la autora como por sus personajes (el ensayo que dedica Annelise a su profesora sería un buen ejemplo de ello); a partir de los cuerpos y de cómo estos experimentan el dolor, los límites entre lo sagrado y lo profano, entre la identidad de víctima y el posicionamiento como verdugo, entre la experiencia de la escritura y de la vivencia física, como consecuencia de una imaginación “muscular” (Ojeda *Mandíbula* 135) que desenfoca los límites de la realidad, y entre la experiencia del miedo físico y el miedo psicológico, que a su vez ensanchan la realidad. Pese a tocar temas que podrían resultar muy dispares, todas estas aristas son exploradas desde la teoría de la prohibición y la transgresión de lo sagrado que plantea Bataille en *El erotismo*, y que además conecta con los planteamientos de Kristeva y Sontag: “los hombres están sometidos a la vez a dos impulsos: uno de terror, que produce un movimiento de rechazo, y otro de atracción, que gobierna un respeto hecho de fascinación. La prohibición y la transgresión responden a esos dos movimientos contradictorios: la prohibición rechaza la transgresión, y la fascinación la introduce” (Bataille 72).

El deseo de dar muerte —en este caso, de producir dolor en el otro— se encuentra en relación con la prohibición de la que es objeto, de la misma manera que la actividad sexual está determinada por la prohibición que también a ella le corresponde. Por tanto, la muerte y la actividad sexual se relacionan en tanto que ambas son objeto de prohibición. Dicha prohibición puede ser transgredida y, en efecto, el hombre se ve afectado por ese deseo de transgresión, que a la vez le produce pavor y le atrae hacia su límite, tal y como



le sucede al personaje de Iván Herrera en *Nefando* en el momento en que su propia naturaleza le es revelada:

Supiste entonces que podías herir a otros por una simple cuestión de curiosidad antropológica, que la crueldad que te cavaba era más honda de lo que creías, que odiabas con mucha facilidad y que el odio no era otra cosa que el breve o prolongado deseo de daño. [...] Tu deseo de daño, que habías dirigido especialmente hacia ti mismo, nunca te dominó, nunca te nubló el pensamiento ni trastocó tu accionar siempre meditado, pero ahora temías que las manos te temblaran [...] y que la rabia te sobrepassara (Ojeda 160-161).

Los individuos buscan el poder para no ser dominados por el otro, pero el sujeto incapaz de limitar sus deseos se ve obligado a sobrepasar los límites de la libertad del otro en favor de su deseo y, por tanto, comienza la dominación. Como ya se ha dicho, el miedo genera impulsos ante los que el sujeto siente vértigo por ser un horror que no se puede conocer si no es a través de una perturbadora revelación. En ambas novelas el miedo realiza un recorrido de ida y vuelta, debido al cruce de los límites, que en el fondo lo que implica es una relación de dominación:

en relaciones jerárquicas como esas, de dominación especular y de bozales, el resultado se repetía hasta que algo interrumpía el ritornelo. Una levitación, un sucumbir: el de abajo descifraba el método y la interrupción reproducía la pieza a la inversa. Clara reconocía el movimiento porque había terminado comiéndose a su madre, pero no iba a dejarse comer por sus alumnas del 5ºB (Ojeda *Mandíbula* 194).

En *Mandíbula* como en *Nefando* se tematiza el concepto del parricidio/matricidio como el punto de partida para el verdadero nacimiento: Miss Clara lleva a cabo una imitación que se traduce en una canibalización metafórica, pues se come a su madre asumiendo su identidad, con todos sus rasgos, sus manías y el mismo rol de madre, que desempeña Clara con sus alumnas. Su miedo procede de la incertidumbre, sufre miedo al miedo, es decir, sus temores se fundamentan en lo no existente, pero que alberga la posibilidad de manifestarse; teme que sus alumnas le hagan lo que ella hizo con su madre, puesto que la profesora se identifica con la figura de la madre en un juego de pares: “sobrevivir a la mandíbula para convertirse en la mandíbula, tomar el lugar del monstruo, es decir, el de la madre-Dios que le daba inicio al mundo del deseo” (Ojeda 151).

Estos binomios se relacionan con los límites, pues de la madre a la hija, de la maestra a la alumna hay un solo paso: el mismo que implica la transgresión de la víctima para convertirse en verdugo, pues “derribar una barrera es en sí mismo algo atractivo; la acción prohibida toma un sentido que no tenía antes de que un terror, que nos aleja de



ella, la envolviere en una aureola de gloria” (Bataille *El erotismo* 52). El miedo empuja a este personaje hacia esa revelación de su propia capacidad de herir; la incertidumbre que experimenta lleva hasta el límite su trastorno de ansiedad y la empuja a secuestrar a Fernanda para corregir su conducta, pues “en el fondo se trata de entrar en el miedo, no de vencerlo” (Ojeda 280).

En *Nefando* se encuentra un planteamiento similar, pues el posicionamiento de los hermanos Terán se aleja de la idea de víctima para colocarse en el lugar del victimario y provocar un daño psicológico en todos aquellos que se muestran dispuestos a mirar las imágenes de sus violaciones. Inevitablemente, esta formulación coincide con las ideas de Sontag en tanto que las imágenes cruentas son objeto de atracción por aquel que está dispuesto a mirarlas, es decir, hay implícita tanto una satisfacción al mirar la imagen sin arredrarse, como el placer de arredrarse (Sontag 68). Asimismo, en su intento constante de individualización, lo que buscan es crear “un espacio para la exploración personal. En él podías pensarte de forma distinta. Los Terán lo diseñaron para que el recorrido de quien lo jugara fuera un poema” (Ojeda 136).

No obstante, el daño físico y psicológico que han sufrido los hermanos Terán a causa de las violaciones ha provocado que no se reconozcan como individuos, sino en conjunto: tres identidades diluidas, capaces de definirse únicamente a partir de lo que ven y escriben: “Sé que encarno el paisaje de miles de cuerpos desteñidos. Sé que puedo decirlo y que es mi deber decir todo lo que puedo [...] Yo intento que las palabras tengan un sentido otro que nos diga” (130-131). Como se puede intuir, la conformación de una identidad se produce, como en *Mandíbula*, desde una deglución: “Tragarse a los padres, en cambio, es lo natural: no es parricidio, sino comunión; no es la búsqueda de perpetuarse, sino la única forma posible de nacer” (Ojeda 205).

Ambas novelas integran un ejercicio de ida y vuelta sobre el placer y el dolor, y el miedo que llevan aparejado estos conceptos cuando la transgresión de los límites amenaza con revelar un horror oculto, pues conocer la propia fragilidad y vulnerabilidad ante lo desconocido también genera en el sujeto una suerte de fortaleza que mueve el impulso violento. Sin embargo, más allá de toda la carga de violencia que albergan estos textos subyace la idea fundamental que mueve los abusos, los miedos y las transgresiones: “el impulso de amor, llevado al extremo, es un impulso de muerte” (Bataille *El erotismo* 46);



en consecuencia, se entiende que “temer al padre o a la madre era el lado oculto del amor” (Ojeda *Mandíbula* 153).

Conclusiones

Tras la lectura y el análisis de las novelas se puede hablar de su obligada imbricación en las corrientes filosóficas que han indagado en las manifestaciones de la violencia de las que la humanidad ha sido testigo: desde Foucault y la lectura que de él hace Bataille con aportaciones en torno al impulso de amor que instiga a la violencia, hasta los planteamientos de Sontag acerca del papel que adquiere la fotografía en la toma de conciencia del dolor que el hombre provoca sobre sus semejantes; y, como punto de culminación más reciente, las ideas de Adriana Cavarero que plantean la experiencia de un miedo que “constrañe a los cuerpos a dirigir contra sí mismos aquella misma violencia que, englobándolos en el movimiento de huida, los ha transformado en una máquina mortal” (Cavarero 21). Frente a las más explícitas formas de violencia, empiezan a escucharse —como muchas otras voces que tampoco han contado las grandes batallas— gritos que quieren proveer de un discurso a las microviolencias, las formas de dominación silenciosa, aquellas que se han pretendido soterrar bajo un manto de amabilidad o displicencia y que, en casos como estos, han supuesto redefiniciones de la otra cara del odio y la violencia que es el amor, un amor exacerbado, intenso, cuyos lazos oprimen al sujeto sobre el que recae esa carga pasional hasta llevarlo al abismo que lo separa de la muerte.

La conclusión a la que se puede llegar tras el estudio de estas novelas es que, desde Latinoamérica, se está escribiendo una literatura que renueva todas las tradiciones sobre el miedo, la violencia y el dolor que se han ido alimentando hasta ahora. En el caso de Ecuador, empiezan a llegar textos que revelan una preocupación nuclear en la narrativa actual escrita por mujeres, pues obras como las de María Fernanda Ampuero, Mónica Ojeda, Daniela Alcívar Bellolio, Natalia García Freire o Gabriela Ponce muestran una introspección alrededor de las figuras familiares, el dolor físico y psicológico, las relaciones íntimas que dan parte de la capacidad de lo siniestro de instalarse en cada rincón de la identidad del ser humano.



Ojeda menciona en *Nefando* que la esencia de la literatura es “la de sacudir estructuras añejas, lo necesaria que era para romper moldes, para hacer cosas con palabras, [...] escribir era estar en un lugar de tensión y de incomodidad” (32); en consecuencia, a partir de la lectura de estas obras, se podría hablar sobre nuevas vetas abiertas en el terreno de la novela, pues en ellas se apela directamente al lector planteando preguntas sobre la realidad en que vivimos, las ataduras que nos conforman como seres que experimentan el daño y cómo la violencia, por muy lejana que la imaginemos, habita en todos los intersticios de lo natural humano constriñendo su identidad, marcando el cuerpo con el hierro candente del amor y provocando heridas que nos hacen escribirnos desde el dolor.

Referencias bibliográficas

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1997.

—. *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus, 1981.

CAVARERO, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona/México: Anthropos Editorial/U. Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009.

GONZÁLEZ, Carina. “La excentricidad narrativa: estrategias de fuga y exterioridad cultural”. C. González (ed.) *Fuera del canon: escrituras excéntricas de América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2014.

HARWICZ, Ariana. *Matate amor*. Madrid: Lengua de Trapo, 2012.

—. *La débil mental*. Buenos Aires: Mardulce, 2014.

—. *Precoz*. Buenos Aires: Mardulce, 2015.

HORNE, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI, 1988.



LOVECRAFT, Howard Phillips. *Horror y ficción*. Prólogo y edición de M. Burello y R. Vilar. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2013.

MANETTO, Francesco. “Bogotá 39: voces para contar Latinoamérica”. *El País, Babelia*. 20 enero 2018. <https://elpais.com/cultura/2018/01/19/babelia/1516376790_462513.html> [Fecha de acceso: 23/11/2019]

OJEDA, Mónica. *Nefando*. Barcelona: Candaya, 2016.

—. “Ariana Harwicz o la escritura caníbal”. *Quimera. Revista de literatura*. no. 407, 2017: 38-40.

—. *Mandíbula*. Barcelona: Candaya, 2018.

—. “La dentadura de Papi”. *Bogotá 39: nuevas voces de ficción latinoamericanas*, VV.AA. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018: 157-166.

—. “Sodomizar la escritura”. *El País, Babelia*. 29 junio 2018. <https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html> [Fecha de acceso: 18/01/2020]

—. *Historia de la leche. Revista Poesía*. Venezuela: Universidad de Carabobo, 2 febrero 2020. <<http://poesia.uc.edu.ve/historia-de-la-leche-monica-ojeda-poesia-ec/>> [Fecha de acceso: 4/07/2020]

ORTEGA CAICEDO, Alicia. “*Nefando* de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: Escribir, perturbar, decir lo indecible”. *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*, no. 44, 2018: 175-184.

RILKE, Rainer María. *Las elegías del Duino*. Edición digital: NoBooks Editorial, 2017.

SONTAG, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Random House Mondadori, 2013.

ZALGADE, Darío. “Mónica Ojeda: «La única diferencia entre la narrativa y la poesía es el grado de libertad»”. *Ocultalit*, 3 junio 2017. <<https://www.ocultalit.com/entrevistas/monica-ojeda-entrevista/>> [Fecha de acceso: 15/05/2020]

Andrea Carretero Sanguino, “Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda”. *Úrsula*. Núm. 4. 2020: 14-31.



ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón Fernández. Barcelona: Espasa Li.