

Lo primitivo que nos habita: la narrativa pornoerótica de Mónica Ojeda

Sara Bolognesi

Máster en Literaturas Hispánicas:
Arte, Historia y Sociedad



MÁSTERES
DE LA UAM
2019 – 2020

Facultad de Filosofía y Letras



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

**LO PRIMITIVO QUE NOS HABITA:
LA NARRATIVA PORNOERÓTICA DE MÓNICA OJEDA**

Sara Bolognesi

Tutora: Raquel Arias Careaga

Trabajo de Fin de Máster

Máster Universitario en *Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad*

Curso académico 2019/2020

Convocatoria de septiembre de 2020

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mis padres, desde siempre mis más grandes apoyos, por intentar leer este Trabajo de Fin de Máster sin saber español, cuando todavía se encontraba en proceso de escritura.

Gracias a Alena, Lola y Romero por llenar de colores las clases del máster, por su amor y amistad, por todos los cafés, las cervezas, las risas e intensas tardes de estudio en Vicálvaro.

Gracias a Chiara y Federica por alegrar los duros meses del confinamiento, por nuestros programas basura y las charlas en el balcón.

Gracias a Angélica, Tania y Bárbara por quedarse a mi lado y por los encendidos debates que han generado las novelas de Mónica Ojeda.

Gracias a Carlotta, Samuela, Valentina y Matilde por seguir siendo pilares firmes desde hace diez años.

Gracias a Sara, Giorgia, Arianna, Samuele, Andrea, Lorenzo y Riccardo por su cariño incondicional y que no tiene en cuenta la distancia.

Gracias a la Doctora Raquel Arias Careaga por dirigir este trabajo, por su paciencia, sus correcciones y consejos.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	9
2. EROTISMO Y PORNOGRAFÍA: ¿DÓNDE SE HALLA EL LÍMITE?	12
2.1. Las primeras manifestaciones eróticas y pornográficas	14
2.2. Esclarecer los lugares oscuros del erotismo: Bataille y Freud	18
2.3. La pornografía en nuestro siglo: el mercado digital y literario.....	21
3. LA LITERATURA PORNOERÓTICA, HÍBRIDA PROTAGONISTA DE HISPANOAMÉRICA.....	25
3.1. Orígenes y desarrollo de la literatura pornoerótica en Hispanoamérica	26
3.2. El pornoerotismo contemporáneo y el nuevo boom hispanoamericano	31
4. SER ESCRITORA EN ECUADOR EN EL SIGLO XXI: MÓNICA OJEDA Y LOS RASGOS PRINCIPALES DE SU ESCRITURA.....	35
4.1. Mónica Ojeda, una de las voces más potentes de los últimos años	36
5. <i>NEFANDO: VIAJE A LAS ENTRAÑAS DE UNA HABITACIÓN. CUANDO LA PORNOGRAFÍA DEVIENE EN ARTE</i>	45
5.1. La búsqueda de un lenguaje que cure la abyección	49
5.2. El sexo: el lugar donde confluyen placer y dolor, belleza y horror	59
5.3. «Nefando» o la encarnación de una monstruosidad humana	62
6. <i>MANDÍBULA. CUANDO LAS PALABRAS DUELEN MÁS QUE UN GOLPE</i>	68
6.1. La cadena de la violencia: de víctimas a victimarias	73
6.2. Blanco lenguaje, blanco miedo	70
6.3. La sexualidad como herramienta para el conocimiento de uno mismo.....	85
7. CONCLUSIONES	91
8. BIBLIOGRAFÍA	94

*Los monstruos son reales,
y los fantasmas también:
viven dentro de nosotros
y, a veces, ellos ganan.*

Stephen King

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la actividad crítica y didáctica de carácter literario, el erotismo y la pornografía representan dos terrenos de controversia y oscuridad, con frecuencia subestimados, olvidados e incluso temidos por la investigación a causa de su naturaleza transgresora. Pese a las teorías que han surgido especialmente a lo largo de los últimos siglos, los expertos todavía no han conseguido definir las características y el lugar donde acaba la actividad erótica y comienza la pornográfica, de modo que, aunque la mayoría de los antropólogos, filósofos y psicólogos defiende la diversidad de los dos términos, otros se contraponen a las hipótesis de estos primeros, sosteniendo que las fronteras que separan los aspectos de una de la otra son prácticamente inexistentes. Las perplejidades que surgen alrededor de la naturaleza de los dos conceptos se deben a que tanto el erotismo como la pornografía se generan en el impulso sexual, considerado o bien a la luz del placer y el disfrute, o bien de la reproducción, por lo que comparten rasgos comunes como el deseo, la desnudez y el acto sexual. Comenta Jean Baudrillard, en su ensayo *De la seducción* (1981), que «hoy no hay nada menos seguro que el sexo, tras la liberación de su discurso. Hoy no hay nada menos seguro que el deseo, tras la proliferación de sus figuras» (2011: 13), así pues, no hay nada menos claro que los orígenes y aspectos del erotismo y la pornografía, sino su rechazo y exclusión dentro de los numerosos ámbitos académicos, especialmente, el literario.

Con el propósito de esclarecer los puntos oscuros que rodean estas dos nociones, el presente trabajo intentará adoptar una posición neutral, alejada de todo juicio moral tanto explícito como implícito, a fin de que se reflexione sobre lo erótico y lo pornográfico como productos culturales que experimentaron sus primeras muestras hace siglos y que poseen una enorme importancia dentro de la sociedad actual. Esto no significa que las manifestaciones eróticas, pero sobre todo pornográficas, puedan gozar de miradas totalmente indiferentes, ya que es casi imposible que el receptor de dicho material no se sienta removido por dentro a causa de la provocación, la fascinación, la curiosidad, la inquietud o la repulsión que despierta el entero campo semántico del sexo. Así pues, además de amoldar las investigaciones a un enfoque histórico, se creará un diálogo entre teorías que se aproximan a los dos conceptos a partir de varios criterios temáticos y lingüísticos, prejuicios morales y distintas concepciones del *arte*, con el objetivo de destacar las características fundamentales de las pulsiones eróticas y pornográficas y los escenarios en donde estas se desatan.

Del continuo diálogo entre la estimulación y la satisfacción, entre la sensualidad erótica y la mecanicidad del acto sexual en sí, surge un (no-)género literario híbrido, que presenta tantos rasgos eróticos como pornográficos no delimitables: en síntesis, nace el *pornoerotismo*. En él, el sexo se inclina hacia una dimensión violenta, pero poética, caracterizada por la brutalidad típica de la pornografía y el sentimentalismo que eleva el erotismo a lo sublime, cuya ingeniosa miscelánea empuja el argumento de la obra pornoerótica hacia un terreno insondable y difícilmente catalogable y el lenguaje hacia lo inefable, ya que las palabras carecen de significado ante la obscenidad y la violencia que puede desatar cualquier ser humano. Pues, los personajes que protagonizan esta literatura no encajan en un modelo fijo por su sexo, edad, sexualidad, nacionalidad o profesión, aunque sí comparten los ambientes cotidianos —pero enrarecidos y cargados de terror— por los cuales se mueven y las facetas humanas y monstruosas que al mismo tiempo los caracterizan y los convierten en figuras manchadas por una perversión incontrolable y una infelicidad existencial, rasgos que despiertan en el lector sentimientos contrastantes que oscilan entre el disgusto y la pena, el miedo y la atracción. Por esta razón, las obras pornoeróticas contemporáneas no deben analizarse exclusivamente desde un punto de vista literario, sino sobre todo desde un ángulo psicológico, filosófico y antropológico, porque solo de esta manera pueden iluminarse aquellas zonas íntimas e irracionales del alma que suelen omitirse ante ojos ajenos.

Aunque en la actualidad el pornoerotismo está saturando las estanterías de las librerías y está recibiendo un importante número de premios y reconocimientos literarios, en comparación con el panorama literario europeo, su aparición en Hispanoamérica fue tardía, ya que, además de los múltiples tabúes que caracterizaban la zona, hasta la primera mitad del siglo XIX, los escritores latinoamericanos se vieron obligados a prestar su atención a toda una serie de problemas urgentes que afectaban a la sociedad, por lo que no tuvieron sólidos motivos para investigar el sexo. Sin embargo, a partir de finales del siglo XIX y principios del XX, célebres plumas femeninas como Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Alejandra Pizarnik representaron el germen del pornoerotismo latinoamericano, debido a que empezaron a introducir el deseo sexual y el cuerpo desnudo de la mujer en su producción poética, abriendo paso a la irrupción de estos mismos también en la prosa y el cuento en la segunda mitad del siglo pasado.

No obstante, este (no-)género como tal hunde sus raíces en los tremendos años de las dictaduras militares, en particular, los ochenta, década en la cual las manifestaciones eróticas y pornográficas dejaron de ser temáticas secundarias y se convirtieron en el tema

central de toda la producción narrativa, poética y ensayística hispanoamericana, cambio que se produjo a partir de las truculentas publicaciones de Osvaldo Lamborghini, cuyo propósito consistía en contrarrestar la falta de la libertad de expresión mediante el destape de la violencia y la perversión sexual. La desgarrada narrativa del escritor argentino inspiró a valientes autoras como Armonía Somers, Griselda Gambaro, Cristina Peri Rossi y Alicia Steimberg, entre muchas otras, quienes se convirtieron en las precursoras de la literatura pornoerótica latinoamericana gracias a sus obras «abyectas» e «inmorales», que escondían fines parecidos a los de Lamborghini: criticar los falsos moldes sociales y sexuales impuestos por el Estado y su poder político represivo.

La ferocidad de las tramas, la perversión de sus protagonistas y la transparencia del lenguaje con la cual se relatan los acontecimientos influenciaron a jóvenes escritoras latinoamericanas como Samanta Schweblin, Liliana Colanzi, Verónica Gerber y Mariana Enríquez, cuyos textos investigan los límites físicos y emocionales del ser humano, en particular, a través de la violencia del acto sexual, y las terribles experiencias que albergan los rincones más oscuros de América. Con el propósito de llevar a cabo no solo una dura crítica de la sociedad, sino también abrir las puertas de la jaula en donde habita el animal que cualquier ser humano intenta esconder, la crítica literaria sospecha el nacimiento de un nuevo *boom* hispanoamericano femenino, también protagonizado por un grupo de escritoras ocultadas y escasamente estudiadas hasta la actualidad: las ecuatorianas. Entre ellas, destaca la joven voz de Mónica Ojeda Franco (Guayaquil, 1988), cuyas novelas escandalizaron positivamente el ámbito literario hispánico e internacional por mimetizar acontecimientos escabrosos con un lenguaje altamente poético.

Así pues, *Nefando* (2016) se construye a partir de horribles episodios de vida sin carecer de belleza y se enfrenta a temáticas incómodas y polémicas como las violaciones domésticas y los vídeos de pornografía infantil colgados en la *Deep Web*, ofreciendo una amarga reflexión sobre la búsqueda de un lenguaje que consiga expresar de forma adecuada el dolor. En cambio, *Mandíbula* (2018) explora las zonas más sombrías de las relaciones entre mujeres, los vínculos entre madres e hijas, amigas y amantes, maestras y alumnas, el descubrimiento del sexo y de la sexualidad, el miedo ante el deseo, el poder de la sugestión y de la palabra como forma de manipulación. En suma, la literatura de Ojeda no deja indiferente al lector, sino que lo marea empujándolo al suelo y volviéndolo a levantar una y otra vez, regalándole experiencias de lectura únicas.

2. EROTISMO Y PORNOGRAFÍA: ¿DÓNDE SE HALLA EL LÍMITE?

Desde las épocas más antiguas, la sociedad desarrolla un gran interés hacia el cuerpo desnudo y el goce sexual, puesto que el deseo erótico que nace de la visión del primero y el apetito del segundo se asocia con la osadía, la trasgresión, la perversión y, en términos generales, con la existencia humana. Por tanto, el deseo representa la mayor esencia del hombre, ya que este último, paradójicamente, se siente más vivo que nunca cuando experimenta la pérdida y el vacío, eso es, cuando carece de su objeto deseado y se siente motivado a encontrarlo para cumplir con la demanda sexual y, por ende, sanar sus penas mediante el placer (Lacan, 1997: 68). Rosario Miranda señala que «dos órganos ponen fuego en la piel y en la vida: el corazón y el sexo» (1998: 161), dado que solo el amor y la actividad sexual despiertan al mismo tiempo los sentimientos más contradictorios e intensos del alma humana, como la atracción y el rechazo, la euforia y el miedo, el placer y el dolor. No obstante, amor y sexo no pueden analizarse como si uno existiera sin el otro, porque el sentimiento amoroso, concebido según sus rasgos románticos, inocentes y puros, se distancia del acto sexual debido a que solamente durante este último el deseo se libera sin prohibiciones ni límites, de modo que se genera una condición exclusiva de la unión entre dos cuerpos, bien se realice con fines reproductivos, bien se desarrolle por placer: la pérdida de cualquier referente (Baudrillard, 2011: 13), esto es, la pérdida de todas las certezas. Dentro de este abismo secreto, sin razón ni verdad universal, la libertad es protagonista y conduce al hombre más allá de los límites de la naturaleza humana, desencadenando sus pulsiones más profundas, es decir, la seducción y la provocación, el anhelo y el orgasmo, la imaginación y la obscenidad, en otras palabras, los motores fundamentales del erotismo y la pornografía.

En líneas generales, estos dos conceptos resultan antagónicos, en cuanto que lo erótico queda enmarcado dentro de las liberaciones más profundas del ser humano (Lo Duca, 2000: 9), es decir, del pensamiento, la imaginación, la sugestión y hasta la obsesión, por lo que busca persuadir al destinatario a través de juegos ingeniosos, eufemismos y estímulos sofisticados que lo llevan a un terreno afrodisíaco, donde no caben ni la abyección ni la indecencia, sino numerosos matices de sentimientos amorosos (Druille, 2009: 3-4). Por esta razón, es común sostener que el erotismo guarda cierto valor cultural y se inserta dentro del concepto de *arte* (Lo Duca, 2000: 5), pues dicho material puede protagonizar los medios de comunicación, la publicidad y el ambiente de la moda sin provocar ningún escándalo en el espectador (Nubiola, 2007: 1). En cambio, lo

pornográfico no oculta ningún deseo erótico, sino que busca revelar las prácticas sexuales y los cuerpos desnudos —en ocasiones, solamente los genitales— sin pudor ni simbolismo, a través de imágenes explícitas y desgarradas (Arcand, 1993: 3), cuyo único objetivo es la representación transparente del orgasmo y el despertar de la excitación más primitiva y animal del espectador (González Montero, 2007: 228). Dada su brutalidad y violencia, se suele pensar que la pornografía no cuenta con ideas concretas y razonadas precedentes a su realización, de modo que, a diferencia del erotismo, se queda al margen de los estudios y se considera exclusiva para el consumo de viciosos *voyeurs* que no tienen ningún propósito noble (Miranda, 1998: 162).

Se acostumbra a decir que el erotismo tiene que ver con el amor y la pornografía con el sexo; que el erotismo sugiere, cuando la pornografía muestra de manera explícita; que el erotismo es un género artístico, estético y elegante, mientras la pornografía es obscena y vulgar, ajena a todo arte (Tornos Urzainki, 2010: 204).

A partir de estas consideraciones, puesto que lo erótico puede resultar más o menos explícito y provocativo en sus manifestaciones, cuenta con más interpretaciones posibles por parte del receptor; en cambio, la pornografía casi siempre se asocia al mal gusto, así que tanto los autores de literatura pornográfica como los consumidores de tal material suelen ser tildados despectivamente de pornógrafos, machistas, incultos y criminales que buscan la mera satisfacción libidinosa (Nubiola, 2007: 2).

No obstante, no todos los receptores comparten el mismo trasfondo cultural y social, pues es la mirada del espectador —junto con su experiencia personal, su consideración de lo que son el *arte* y la *obscenidad* y sus prejuicios sobre lo moralmente aceptable e inaceptable— la que finalmente determina si la obra literaria es de carácter erótico o pornográfico. Por ende, ambas nociones no son identificables por sí mismas, sino a partir de «la relación de un contenido con su contexto y la experiencia individual de un contenido» (Barba y Montes, 2007: 39). La subjetividad con la que se marcan los criterios de una categoría frente a otra representa el principal argumento a favor de que no existe una dicotomía entre lo erótico y lo pornográfico, puesto que, desde un punto de vista temático, este último no sería otra cosa que la cara degradada del primero. Siendo así, Carlos Pérez Jara sostiene que «hablar de erotismo, como de pornografía, es algo absurdo en términos generales» (2005: 18), pues sería más oportuno emplear el término *erotismo pornográfico*, independientemente de si la obra tapa o destapa el acto sexual, y José Romera Castillo (2012) defiende que los dos conceptos guardan la misma finalidad:

mostrar todos aquellos elementos que se relacionan con el deseo erótico y la actividad sexual. En la misma línea, se hallan las teorías de Nancy Prada Prada, quien estima que «la pornografía es el erotismo de los otros» (2009: 1), y las de Naief Yeyha, según el cual el sello de *pornográfico* procede exclusivamente de las reacciones y el moralismo del receptor, no del propio producto, razón por la cual su consideración cambia según la época (Ojeda Franco, 2014: 58).

2.1. Las primeras manifestaciones eróticas y pornográficas

Como se acaba de evidenciar, al investigar las características fundamentales de estos dos fenómenos, no pueden cerrarse los ojos ante dos problemas tangibles: la tremenda discordancia de opiniones entre expertos y los infinitos hilos que lo erótico y lo pornográfico tejen con la sexualidad, el pudor, el cuerpo, la obscenidad, la moral, la belleza, el arte y la seducción, entre otros. De esta manera, dado que establecer cuándo han surgido ambos géneros resulta una tarea saturada de dificultades y controversias, la mayor preocupación del presente subapartado no es determinar una época precisa en la que, con máxima seguridad, aparecieron las primeras muestras eróticas y pornográficas, sino desmentir la falsa idea común que sostiene que el erotismo y la pornografía son manifestaciones meramente contemporáneas, error en el cual es frecuente caer debido a la deslumbrante cantidad de fotografías, vídeos, películas y audios que representan de forma más o menos explícita todos los matices de la actividad sexual y que, hoy en día, se hallan con facilidad navegando en la web, cambiando de canal u hojeando una revista.

«Antes de convertirse en arma social, el erotismo fue sublimación del instinto» (1968: 11) señala Giuseppe Maria Lo Duca, en *Historia del erotismo*, ensayo en donde explica que, desde la Prehistoria, los placeres carnales representan un medio para la elevación del alma y crean vínculos con las fuerzas sagradas. Hace falta pensar en las danzas eróticas que llevaban a cabo los hombres primitivos, la famosa Venus de Willendorf —cuyos pechos y caderas de dimensiones exageradas simbolizaban la fecundidad y exaltaban el cuerpo femenino—, las explícitas escenas sexuales de las pinturas y los frescos de Pompeya y Herculano o los ornamentos de varias iglesias medievales y románicas, como las bestiales orgías reproducidas en los capitales de la Colegiata de San Pedro Cervatos (Cantabria), para entender que el sexo estuvo presente en la vida del ser humano desde los orígenes más remotos. No obstante, sería absurdo tildar estas muestras de «eróticas», ya que más bien reflejan una adoración ante la potencia genésica, carente de los juegos

de seducción propios del erotismo (Lo Duca, 1968: 12). En cambio, la opinión de los expertos se muestra unánime con respecto a que el erotismo hunde sus raíces en la Antigüedad Clásica, gran admiradora de la actividad sexual, considerada natural y necesaria tanto para la supervivencia de cualquier ser vivo como para la experimentación del placer, privilegio exclusivo del ser humano (Bataille, 1985: 46).

En efecto, la sociedad griega disponía de largas listas de vocablos que no solo designaban las relaciones y los vínculos afectivos, sino también los actos y gestos que procuraban algún tipo de goce amoroso —*aphrodisia*— y el funcionamiento de estos placeres, en otros términos, el acto sexual (Foucault, 2006, II: 35-56). Además, toda la Antigüedad gozaba de artistas que representaban con total transparencia cualquier práctica entre individuos del mismo sexo u opuesto, entre dos o más participantes, con el empleo de objetos o sin ellos, y los escultores reproducían con minuciosidad y precisión cada detalle de los cuerpos masculinos, cuyos movimientos perfectos y posiciones erectas reflejaban la belleza y el poderío de los dioses griegos más célebres. Enmarcados dentro de una sociedad muy sensible al arte y atraída por el cuerpo como objeto de la demanda erótica, por tanto, no resulta extraño que el personaje de Eros¹ apareciera por primera vez ya a inicios del siglo VII a.C., en la *Teogonía*, de Hesíodo. En esta interesante obra poética, el dios se describe como el más hermoso de todo el Olimpo (vv. 116-120) y como aquel que, gracias a su encanto, logra empujar a sus compañeros a disfrutar de un significativo número de amantes; sin embargo, el aspecto más importante de Eros coincide con su naturaleza, puesto que representa el tercer elemento cosmogónico que, junto con Caos y Gea, da vida a todas las demás generaciones de dioses. En definitiva, desde los orígenes de la sociedad occidental, el deseo, la pasión y el sexo encarnan las bases del mundo, debido a que en torno a ellos giran todas las pulsiones de los seres vivos, en particular, los humanos, como también sostiene Baudrillard a lo largo de todo su ensayo (2011). Tras la redacción de Hesíodo, tanto la Antigua Grecia como la Antigua Roma se enriquecieron de textos que trataban, mostraban e incluso analizaban la seducción, la estimulación y la unión sexual desde múltiples puntos de vista —heterosexual, homosexual, monógamo, polígamo, anal, oral, en relación con lo divino, etcétera—, de manera que autores como Aristófanes, Safo, Ovidio, Horacio y Petronio, entre muchos otros, sembraron la semilla de la literatura erótica (Lo Duca, 2000).

¹ El término *eros* coincide en griego antiguo con el significado de «amor» (Lo Duca, 2000: 6), razón por la cual una parte de los académicos maneja estos dos conceptos de manera errónea y deja de lado la personalidad atractiva y seductora de Eros, considerándolo banalmente el dios del sentimiento amoroso.

En esta misma época, también destacan las representaciones de escenas eróticas relacionadas con el banquete, las cuales intentaban incrementar el deseo sexual de los comensales para que disfrutaran con más lujuria el ambiente lúdico de la comida y la bebida, así que se puede afirmar que estas imágenes guardaban la misma finalidad que la pornografía moderna, o sea, la estimulación sexual de sus consumidores. Es precisamente en el banquete donde la sutil línea que separa el erotismo y la pornografía desaparece: para sostener dicha teoría, Michel Foucault analiza el *Banquete* platónico, escrito a principios del siglo IV a.C., a lo largo del cual el doctor Erixímaco entrega las pautas para gozar de los placeres de la mesa y de la cama con moderación (2006, II: 55) y Bernard Arcand investiga el *Banquete de los eruditos*, redactado por el cronista Ateneo a principios del siglo III d.C., en el cual, entre los tantos temas tratados, también se abarca el de la prostitución (1993: 134).

Este último texto resulta de enorme utilidad para entender los orígenes del fenómeno pornográfico y su concepción primordial, ya que el término deriva del griego *porne*, literalmente «prostituta» (Barba y Montes, 2007: 24) y *graphein*, «acto de escribir o representar» (Ogien, 2005: 47), pues, en sus primeras apariciones, la pornografía y la prostitución beben la una de la otra. Sin embargo, nadan a contracorriente los estudios de Arcand, quien señala que, aunque cualquier cultura de cualquier época ha abordado el tema del sexo en todos sus matices, declarar que tanto el erotismo como la pornografía existen desde los orígenes «sería un grosero pleonasma» (1993: 134), vista la necesidad que tiene el ser humano de reproducirse para sobrevivir. Siendo así, el antropólogo francocanadiense, aunque acepta que los *Diálogos de las cortesanas*, redactados por Luciano entre 150 y 180 d.C., se consideren la primera obra pornográfica de la literatura occidental a causa de sus narraciones que fluctúan entre la delicadeza y la obscenidad, concibe la pornografía como un fenómeno puramente moderno por ser un producto de consumo de masas.

De hecho, entre el mundo de la pornografía y el de la prostitución se siguieron tejiendo lazos hasta 1769, año en el cual el vocablo *pornografía* finalmente se hizo formal gracias a la publicación de *El pornógrafo o la prostitución reformada*, de Nicholas Edmé Restif de la Brétonne, novela en la cual se relatan las costumbres de las mujeres que venden su cuerpo a cambio de dinero y se propone la regularización de tal actividad (Peña Sánchez, 2012: 47). En estos mismos años, surgieron múltiples teorías sobre la sexualidad y sus mecanismos, ya que el sexo comenzó a interesar en los ámbitos de la política, la economía y la medicina y, en consecuencia, a asociarse a discursos más racionales que morales: en

suma, se empezaron a registrar los nacimientos legítimos e ilegítimos y a analizarse los efectos de las relaciones sexuales, la fertilidad y la esterilidad y las consecuencias del divorcio y el celibato.

Mientras tanto, la pornografía vio su máximo esplendor literario con las publicaciones del Marqués de Sade, autor francés que pasó gran parte de su vida en cárceles y centros de salud mental a causa del contenido obsceno y sangriento de sus obras, cuya redacción y relectura representaban la principal fuente de placer del propio autor (Foucault, 2007, I: 16-17). Al ser una de las figuras más polémicas dentro del panorama literario mundial, la crítica se encuentra dividida entre quienes elogian sus atrevidos estudios acerca de las pulsiones más oscuras del ser humano y quienes, aparte de sentirse repelidos por las temáticas abarcadas, ven el afán de lucro como el único fin de estas publicaciones: por ejemplo, la filosofía de radical libertad del Marqués de Sade no es nada apreciada por Miranda, quien afirma que esos textos solamente buscan ganar dinero mediante el aprovechamiento de los deseos y placeres de los más perversos (1998: 162). En cambio, ante el sadismo de *Las 120 jornadas de Sodoma* (1785), el triunfo del vicio en *Justine o las desgracias de la virtud* (1791) y la perversa concepción de vida proclamada en *La filosofía en el tocador* (1795), Jesús Ferrero, en el artículo «El animal que habita en nosotros», publicado en *El País* en ocasión del bicentenario del escritor, comenta que «nadie ha llegado tan lejos en la exploración de la crueldad» (2014) ni ha logrado unir el psicoanálisis, la filosofía y la literatura de manera tan armónica como Sade.

En efecto, dentro del panorama literario mundial, después del Marqués, ningún otro escritor ha vuelto a forjar personajes tan responsables de sus relaciones violentas y tan conscientes de sus actos obscenos, ni ha conseguido marcar qué son la moderación y el bien frente al exceso y el mal e identificar en estos últimos principios los motores de la vida, sobre todo sexual, del ser humano. A fin de cuentas, a pesar de todos los difamadores y las críticas, debe reconocerse que Sade fue el primero que destapó los deseos más sádicos del ser humanos e identificó en el cuerpo aquel lugar donde se produce la unión entre el placer y el dolor, la vida y la muerte, razón por la cual grandes expertos contemporáneos del erotismo suelen sustentar sus estudios en los controvertidos textos del escritor francés.

2.2. Esclarecer los lugares oscuros del erotismo: Bataille y Freud

Los motores de las pulsiones eróticas empezaron a examinarse con profundidad y claridad solo a partir del siglo XX, especialmente gracias al antropólogo y pensador francés Georges Bataille y a Sigmund Freud, el padre del psicoanálisis, cuyas investigaciones dieron comienzo a la denominada *era científica erotológica* (Lo Duca, 2000: 3), a lo largo de la cual, por primera vez, numerosos pensadores y científicos se esforzaron por definir el erotismo y sus procedimientos. Como se ha mencionado anteriormente, las teorías de los erotólogos contemporáneos suelen fundarse en las intuiciones del Marqués de Sade, así que ningún nuevo ensayo sobre el erotismo —incluidos los estudios de Bataille y Freud— se escapa de verse relacionado o comparado con las publicaciones de Sade. De esta manera, no resulta extraño que Lo Duca declare que solo leyendo a Bataille se consiguen entender la soledad y la blasfemia del atormentado autor francés (2003: 77) y que el alma de Freud es una suerte de hija del alma del Marqués (2003: 78).

Así pues, inspirado por la ideología de Sade, Georges Bataille, en su ensayo *El erotismo* (1957), considera el erotismo como «la aprobación de la vida hasta en la muerte» (Bataille, 1985: 23), definición que queda aclarada a lo largo de un oscuro estudio que busca explicar la estrecha relación que conecta el erotismo y el más allá. Ante todo, Bataille sostiene que el erotismo nace de la tensión entre las leyes racionales y los impulsos irracionales, movimientos contradictorios a partir de los cuales el hombre experimenta miedo y, a la vez, gran fascinación hacia los tabúes, puesto que solo abrazando lo prohibido deja de ser esclavo de las normas moral y socialmente impuestas. Al despojarse de las reglas a causa de las cuales se ve reprimido diariamente y de las obligaciones del trabajo que aliena y aleja del deseo, el ser humano rechaza toda lógica racional y consigue hundirse en la trasgresión abrazando la violencia, dominada por los instintos básicos del *eros* y el *thanatos* (1985: 95-98).

Por consiguiente, la violencia se presenta como el rasgo principal tanto del sexo como de la muerte, ya que se libera propiamente durante la actividad sexual, a través de la cual, a su vez, el hombre experimenta un fallecimiento simbólico: al juntarse con otro cuerpo, el ser humano se funde con el objeto anhelado, por lo tanto, se abandona a un éxtasis desmesurado a causa del cual termina convirtiéndose en «otro». De esta manera, ambos amantes no solo pierden su individualidad, sino que también logran acceder a la interioridad de sus propios cuerpos y explorar los rincones más oscuros del alma humana, en donde radica el *no-ser* —la nada, el vacío—, de modo que el sujeto erótico comprende

la fugacidad de su existencia y se encuentra cara a cara con la muerte (1985: 33-48). Es justo en la unión entre el sexo y el más allá donde radican las bases de la operación erótica, cuya experiencia no solo refleja un gusto por perderse en el abismo más desconocido, sino que también muestra cómo el sexo y la muerte no funcionan como dos conceptos antagónicos, sino que conforman el erotismo con igual importancia.

Sin embargo, es necesario aclarar que, a diferencia de la excitación sexual, la muerte es una fuerza que ya radica en la naturaleza del ser humano, pues no es una manifestación específica del acto erótico, sino que el hombre solo toma conciencia de ella durante el éxtasis, aunque, en realidad, lo caracteriza desde su nacimiento. En efecto, según Bataille, los hombres somos seres discontinuos, o sea, mortales, que buscamos una continuidad en la actividad sexual, en la reproducción: cuando el espermatozoide y el óvulo, ambos discontinuos, se unen, tienen el objetivo de dar vida a otro ser, también discontinuo, pero que representa la continuidad de la especie (1985: 27). Puesto que en el acto sexual se produce la «muerte» de los amantes, es lógico pensar que el fin reproductivo se encuentra en contraposición con el instinto de conservación del ser, pero el filósofo francés soluciona esta paradoja en el propio terreno del erotismo, debido a que el sujeto abraza consciente y voluntariamente la angustia, la experiencia extrema del sexo y la pérdida de uno mismo para gozar (1985: 56).

En oposición a las investigaciones del antropólogo francés, se hallan los estudios de Sigmund Freud, quien, en *Más allá del principio de placer* (1920), establece una dicotomía entre la libido sexual y la muerte, situando la primera del lado de la vida: «Ambas variedades de pulsiones, el Eros y la pulsión de muerte, actuarían y trabajarían una en contra de la otra desde la génesis misma de la vida» (Freud S., 1976: 254). Así pues, el psicoanalista austriaco distingue dos pulsiones antagónicas básicas: las silenciosas pulsiones de muerte que empujan al sujeto hacia la tumba, cuyas manifestaciones se producen a través de las tendencias de destrucción y agresión del hombre, y las pulsiones de vida —o eróticas— que conducen a este último a la supervivencia de la especie, la perduración personal del individuo y su mejora. Todo ser humano goza de ambas en cantidades iguales, ya que solo confundándose estas dos fuerzas mantienen al sujeto vivo; sin embargo, cuando las pulsiones de muerte y de vida se desarrollan de forma irregular, pueden entrar en conflicto y generar el triunfo de la destrucción y la agresividad hacia un sujeto u objeto externo, en el primer caso, o de la reproducción, en el segundo (1976: 253-254).

Aunque Freud y Bataille concuerdan en que la muerte caracteriza al ser humano *a priori*, puesto que la meta última de toda existencia no es la vida, sino la tumba (1976: 38), cabe abrir un breve paréntesis a nivel del proceso evolutivo humano, ya que Freud explica que la actividad sexual guarda como fin principal la reproducción mediante la fusión de dos cuerpos mortales de sexo opuesto, pero sostiene que esta unión, originariamente, se produjo por casualidad y resultó esencial para la inmortalidad de la especie (1976: 55). Esta última teoría no es compartida por Bataille, cuyos estudios consideran que la unión entre seres humanos nunca ha sido casual, sino que, desde siempre, guarda una finalidad natural específica, común a los animales sexuados: la supervivencia de la especie (1985: 23).

Pese a las numerosas similitudes en los estudios sobre la muerte y las pocas diferencias en lo referente a la reproducción, es obvio que Bataille y Freud proponen un principio discordante con respecto a la actividad erótica, dado que sus teorías respectivamente defienden y desmienten la unión entre el sexo y el más allá. Según el filósofo francés, el principio de la destrucción del ser no radica precisamente en el acto sexual, sino en un movimiento antecedente fundamental, el de quitarse la ropa, por lo que la desnudez «se opone [...] al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela la busca de una continuidad posible del ser» (Bataille, 1985: 31). En este momento, en la frontera que divide los cuerpos-templos de los dos sujetos eróticos, se crea una fisura a través de la cual entra la perturbación de la individualidad y la intimidad del ser humano, sentimiento también definido con el término *obscenidad*, basado en la desposesión de los cuerpos durante el acto sexual.

En cambio, el padre del psicoanálisis señala que el origen del placer radica en la prevención del displacer, es decir, en el mantenimiento de un nivel constante o bajo de excitación, de forma que, cuando el sujeto la acumula en exceso, la percibe como displacer hasta que no la libera a través del orgasmo, dando así vida al goce y la satisfacción (Freud S., 2014: 588). Paradójicamente, y en línea con los estudios de Bataille, Freud identifica en la liberación del deseo la pulsión de la muerte, ya que, al volver a un grado mínimo y hasta nulo de estimulación sexual, el sujeto erótico pierde su pulsión sexual y, en consecuencia, de manera metafórica, su vida. Por lo tanto, la pérdida de excitación freudiana comparte lugares comunes con el *no-ser* bataillano, aunque la diferencia fundamental de estas dos experiencias coincide con que, según Freud, el ser humano padece una muerte más individual, focalizada en su propio regreso a los orígenes, a la nada, lo inerte e inorgánico, mientras que, para Bataille, el sujeto experimentante

toma conciencia de su condición mortal gracias al «otro», así que la experiencia resulta mayormente compartida y la presencia de un segundo cuerpo es imprescindible.

2.3. La pornografía en nuestro siglo: el mercado digital y literario

Al contrario de lo que ocurre con respecto al erotismo, cuyos movimientos suscitaron el interés de varios ámbitos académicos ya a partir del siglo pasado, los estudios acerca de los fenómenos pornográficos se manifestaron posteriormente, a comienzos del XXI, así que no solo llama la atención la escasez de los manuales consultables, sino que también resaltan la imprecisión y la superficialidad de los estudios llevados a cabo hasta ahora. En líneas generales, los inconvenientes que comparten la mayoría de los ensayos sobre el presente tema son la ausencia de un análisis claro y detallado alrededor de la denominada *literatura pornográfica* y la tremenda dificultad para encontrar una definición que aclare qué es la pornografía; quizás la más completa sea la propuesta por Ruwen Ogien, en cuyo ensayo, *Pensar la pornografía* (2003), enumera los criterios para juzgar de *pornográfica* una obra:

1. Intención del autor de estimular sexualmente al consumidor.
2. Reacciones afectivas o cognitivas del *consumidor* (positivas, como la aprobación, la atracción, la excitación sexual, el placer, la admiración, o negativas, como la desaprobación, la repulsión, la irritación, el asco, el tedio).
3. Reacciones afectivas o cognitivas del *no-consumidor* (en principio, sólo negativas).
4. Rasgos estilísticos como la representación de actividad sexual no simulada, repetición de escenas de penetración, multiplicación de primeros planos de los órganos sexuales, lenguaje directo, etc.
5. Rasgos narrativos como la «degradación», la «objetificación», la «reificación», la «deshumanización» de los personajes (Ogien, 2005: 50. En cursiva en el original).

Pese al atrevido intento del filósofo francés contemporáneo, es evidente que los cinco criterios propuestos conllevan un problema de arbitrariedad: solamente los dos últimos puntos pueden considerarse objetivos, ya que se relacionan con el contenido y la estructura de la representación, mientras que, los tres primeros, al aludir al estado mental y emocional tanto del productor como el consumidor, resultan subjetivos. Así pues, dada la imposibilidad de conceptualizar la pornografía al margen de los valores del arte, la moral y las emociones de cada individuo, debe analizarse a partir de sus muestras históricas y socioculturales dentro del mercado, en particular, el digital, con el propósito de entender por qué lugares se mueve actualmente su contenido y qué público lo maneja.

A principios de los ochenta, las productoras de cine porno tuvieron que aceptar un cambio radical con respecto a los modos de visionado y distribución de sus películas, ya que estas empezaban a abandonar las salas X en favor del vídeo o deudé, cuyo disfrute podía darse cómodamente en la casa del consumidor, delante de su propia televisión. Este paso de la esfera pública al espacio privado solo fue el germen de una nueva experiencia del porno, cuyo viaje vio su destino último en Internet y, precisamente, en todos aquellos innumerables foros de vídeos, clips, videoclubs virtuales, webcams, páginas de chat y catálogos de actores y actrices del ambiente. Dentro de este universo digital, frenético y repleto de novedades y mejoras evidentes no solo de año en año, sino de hasta mes en mes, la tendencia es «proporcionar porno listo para el consumo directamente desde la red, descargable previo pago» (Barba y Montes, 2007: 79), oportunidad ofrecida gracias al hecho de que la navegación en la web es inmediata y de fácil acceso. Al proporcionar un confort sin rivales, no resulta extraño que, actualmente, la pornografía sea «a la economía informática, lo que los fármacos a la medicina. Un mercado sin límites» (Pérez Abella, 2015).

No obstante, sería incorrecto dar por sentado que este material es alcanzable con unos pocos *clicks* por cualquiera que disponga de un dispositivo electrónico, en cuanto que gran parte la pornografía, especialmente la relacionada con menores y animales, se esconde dentro de la entramada red de la Internet profunda, más conocida como *Deep Web*. Asociada a un iceberg, cuyo ochenta o incluso noventa por ciento está sumergido en el agua, la web profunda cuenta con todo tipo de contenido ilegal, como tutoriales para la fabricación de bombas, vídeos en los que se maltratan y matan tanto a los animales como a las personas, contactos para la contratación de asesinos y páginas de comercio de drogas, armas, órganos, seres humanos y material pornográfico infantil (Mourin, 2017: 20-21), tema en el cual es oportuno hacer hincapié debido al elevado número de consumidores que diariamente ve, sube y colecciona audios, imágenes y vídeos de este contenido, generando un espantoso mercado que ronda los mil millones de euros mensuales. Así pues, dentro del polémico mundo del porno, la pornografía infantil no solo es la que levanta más críticas y disgustos, sino que también proporciona una larga serie de cuestiones legales relacionadas tanto con la protección de niños y jóvenes como con la distribución, la difusión y la venta de este tipo de material, protagonizado por menores de edad que llevan a cabo prácticas sexuales explícitas de manera individual, con otros menores o adultos (García Vázquez, 2009: 4-5).

Al representar el paraíso del porno y el infierno de la pornografía infantil al mismo tiempo, Internet fluctúa entre la legalidad y la ilegalidad, lo accesible y lo oculto, y encarna para la pornografía aquella grieta entre el espacio público y el privado, dentro de la cual se crea un escenario propio y contradictorio donde caben tanto la aceptación como el escándalo. Con respecto a esta difícil convivencia de opuestos, es necesario hacer hincapié en el neologismo *on/scenity*, introducido por Linda Williams y posteriormente retomado por Barba y Montes, cuyo significado se asocia al disfrute que el receptor experimenta durante la visión de imágenes pornográficas, el cual se produce a causa de la ruptura entre la privacidad del acto sexual y su manifestación pública en pantalla (Barba y Montes, 2007: 80-83). No obstante, cuanto más se intenta definir el espacio del porno, más paradojas brotan porque, de esta manera, Internet se presenta como una plataforma abierta y cerrada al mismo tiempo, a través de la cual el receptor puede ver material privado convertido en público y disfrutar de él en su propia casa, es decir, un sitio a su vez íntimo, del cual, sin embargo, se evade propiamente gracias a las imágenes que ve.

En *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía* (1991), Arcand señala que la pornografía puede llegar a representar un peligro porque ocasiona una evasión de la realidad, ya que, paradójicamente, el descubrimiento del autoplacer, en lugar de liberar al sujeto de sus penas y preocupaciones cotidianas, lo aprisiona entre las cuatro agradables paredes de su cuarto, generando un aislamiento de la sociedad: «El individuo [...] consigue salir de los espacios sociales tradicionales y encontrar un lugar que tome el aspecto de nicho autosuficiente, poco coercitivo y por lo tanto muy agradable, y que podrá mejor que nunca permitirle todo y satisfacer sus esperanzas de plenitud» (1993: 270). Otro problema se produce cuando el grado de verosimilitud de la reproducción pornográfica alcanza niveles extremos y puede resultar peligrosa tanto a nivel emocional como físico para el individuo, debido a que este corre el riesgo de frustrarse ante las palpables diferencias que separan la realidad objetiva y la ficción (Druille, 2009: 5). En cambio, Ogien defiende aquel alivio que una novela o revista pornográfica puede proporcionar a sus lectores, de modo que concibe una obra de contenido sexual como «una especie de contribución al bienestar público» (2003: 71).

Sin embargo, a nivel literario, la literatura pornográfica no ha vuelto a gozar de la misma cantidad de lectores que tuvo en los setenta, ya que los cinco mil libros nuevos que se publicaban cada año (Arcand, 1993: 36-37) han desaparecido a favor de las representaciones televisivas y digitales, cuyas estimulaciones, siendo visuales, cumplen con sus propósitos de forma más inmediata (Ogien, 2003: 79-80). Empero, existe un

medio que dirige al sujeto al contenido pornográfico con mayor rapidez y accesibilidad que la literatura y el cine, las revistas (Arcand, 1993: 37), cuyo contenido cuenta con más receptores femeninos de los que se puede imaginar, a pesar de que la opinión común suele asociar el mercado pornográfico al público masculino. El artículo «As Playboy and Penthouse Fade, Newer Magazines Tilt Artistic», recopilado en el *New York Times* a principios del 2015, señala que publicaciones periódicas pornográficas como *Adult* (Nueva York), *Irène* (París) y *Extra Extra* (Rotterdam) guardan propósitos más profundos que *Playboy*, la célebre revista que revolucionó los años cincuenta gracias a sus imágenes provocativas. En efecto, tras el fallecimiento de su fundador, Hugh Hefner, en 2017, los lectores tuvieron que despedirse de las jovencísimas modelos conejitas que posaban parcial o totalmente desnudas para excitar a los hombres porque, hoy día, este tipo de material se considera obsoleto y ya no llama la atención del consumidor. De esta manera, las nuevas revistas porno se ven obligadas a prefijarse objetivos distintos, como explorar de forma ingeniosa y sofisticada el deseo sexual, los juegos de seducción eróticos y el abanico de posibilidades que ofrece el cuerpo, tanto masculino como femenino, mediante la unión entre las disciplinas de la moda, la literatura, la psicología y la filosofía, con el fin de atraer a un público que posee una sutil sensibilidad artística (Pérez Abella, 2015: en línea).

A partir del giro que dio un producto que, en su origen, fue claramente patriarcal, resulta interesante que los lectores de revistas y novelas pornográficas y eróticas actualmente sean sobre todo femeninos. Este cambio de perspectiva queda explicado por el equilibrio entre el romanticismo y el frenesí pasional que confluye en sus protagonistas —en su mayoría, amantes perfectamente perversos— y por los momentos íntimos cargados de ternura y las prácticas del BDSM², los cuales consiguen despertar la curiosidad y la imaginación de los receptores, ya sean hombres, ya sean mujeres. Cabe mencionar ahora una novela que, desde el año 2011, no pasa inadvertida, *Cincuenta sombras de Grey*, la primera de la trilogía de la escritora británica E. L. James, cuyas minuciosas descripciones sobre las prácticas sádicas y masoquistas lograron vender más de seis millones de copias en español y conllevaron un repunte del género erótico. De hecho, una década anterior, desde 2002 hasta 2004, se suspendió el premio de novela erótica La Sonrisa Vertical por falta de textos clasificables como «eróticos» y por la escasa atención y reacción de la crítica (De las Heras Bretín, 2015: en línea).

² El acrónimo es el resultado de Bondage/Disciplina, Dominación/Sumisión y Sadismo/Masoquismo (Müller, 2015: 2-3).

3. LA LITERATURA PORNOERÓTICA, HÍBRIDA PROTAGONISTA DE HISPANOAMÉRICA

Por toda la investigación llevada a cabo hasta ahora, se vislumbra que el erotismo y la pornografía comparten numerosos espacios y similitudes temáticas y los ojos que los miran son los mayores jueces de la elección de una categoría u otra, razón por la cual llegar a una conclusión común e inequívoca no es una tarea fácil (Ogien, 2005: 56). Solamente a nivel lingüístico, quizás sea posible hallar diferencias más concretas, ya que el escritor erótico se distancia del ámbito pornográfico gracias a la codificación de una imagen insinuada, nunca representada, que requiere la intuición del lector, cuyo objetivo consiste en completar con palabras y, en consecuencia, imágenes la información silenciada: «El corazón y el cuerpo satisfechos guardan silencio: el abrazo amoroso es inexpresable y en el beso y otras caricias las ocupaciones lingüísticas impiden hablar [...]». El transporte erótico es un goce inefable» (Miranda, 1998: 161). De este modo, se comprende que el deseo y el lenguaje se construyen mutuamente y que el papel del lector es fundamental para la decodificación de todas las numerosas metonimias que caracterizan una obra erótica (Ostrov, 2004: 131). Entre ellas, preponderan las relaciones semánticas de la parte por el todo, por las cuales, por ejemplo, al mencionar las pestañas en lugar de los ojos o la comisura de los labios en lugar de la boca, el lector debe desplazar un significante hacia otro, con el fin de reconstruir todos los momentos y movimientos del acto sexual.

Al contrario, esta decodificación no ocurre si se maneja material pornográfico, ya que sus creadores reproducen y mencionan explícitamente las partes del cuerpo humano con el propósito de provocar una reacción corporal en el receptor. De esta manera, la diferencia fundamental entre el erotismo y la pornografía no radica tanto en los temas abarcados cuanto en el lenguaje empleado: el erotismo se torna pornografía cuando desaparecen los decorosos eufemismos y metáforas y el espectador no debe imaginar nada más que las escenas ya descritas de manera perturbadora. No obstante, no debe llegarse a la conclusión de que entre el escritor pornográfico y su lector no se establece un silencioso pacto. En efecto, este último tiene que esforzarse por prestar atención a la crudeza y la vulgaridad del lenguaje y reproducir mediante su imaginación las imágenes sin que la historia pierda su sentido. Sin embargo, al detenerse en la descripción del acto sexual y al destapar la violencia humana de forma tan desgarrada, el autor suele arrastrar el signo lingüístico al límite de lo decible, a un *no lenguaje* (Druille, 2009: 73), por lo que la propia

palabra llega a carecer de significado y lo único que queda ante tanta obscenidad es el silencio.

Aquel lugar donde las fronteras entre lo pornográfico y lo erótico se derrumban y, en cambio, albergan temas propios de la pornografía —como el horror, la prohibición y el sexo más abyecto— relatados bajo esa forma poética, sensual y metafórica típica del género erótico, se denomina *pornoerotismo*, género actualmente muy en boga en Hispanoamérica:

La literatura pornoerótica es aquella que baila entre lo erótico y lo pornográfico, es un híbrido que saca, según le convenga, características de ambas categorías para construir un texto literario rebelde, irreverente, que difícilmente se ajusta a las dudosas delimitaciones de erotismo y pornografía, que juega con los límites de ambos géneros y con los límites de su propia representación; es iconoclasta, pero poética; cómica, pero grave; privada, pero pública. Es una literatura que incomoda, que inquieta; una a la que no se la puede llamar ‘erótica’ sin amputarle su carácter político, obsceno y abyecto, pero tampoco se la puede tildar de ‘pornográfica’ sin despojarla de su condición reflexiva y autorreflexiva ni de su uso exquisito, en algunos casos, del lenguaje —ni de su indiscutible condición de obra artística—. La literatura pornoerótica no es un género: es el quiebre de las condiciones que adopta el género del erotismo para distanciarse del no-género de la pornografía. Hablar de literatura pornoerótica es referirnos a un corpus que demuestra que la distinción entre erotismo y pornografía es confusa, mutante e inestable (Ojeda Franco, 2014: 60-61).

3.1. Orígenes y desarrollo de la literatura pornoerótica en Hispanoamérica

Dentro del panorama hispánico, si ya la pornografía se considera un fenómeno moderno, la literatura pornoerótica surge hace relativamente pocos años, puesto que se legitima culturalmente a partir de los ochenta. Como se ha especificado en el capítulo anterior, esta afirmación no implica que antes de esa época, dentro del ámbito literario tanto peninsular como latinoamericano, no se dieron muestras eróticas y pornográficas, sino que ningún texto se dedicó directamente a ellas, en particular, a causa de la férrea censura que impusieron los regímenes totalitarios que aterrorizaron el siglo XX. Sin embargo, también tras la caída de las dictaduras, en el momento en que empezaron a aparecer escritos que abordaban el sexo e investigaban la sexualidad, a diferencia de lo que ocurrió en España, gran parte de Hispanoamérica siguió repudiando cualquier tipo de contenido pornográfico, así que las editoriales y los críticos llegaron a forzar las nuevas publicaciones del despreciado género en el encaje del erotismo, indiscutiblemente artístico, aunque los temas tratados y el lenguaje empleado a menudo se encontraban más en línea con la pornografía.

Además de esta confusión categorial, debe tenerse en cuenta que la literatura hispanoamericana no solo vio la luz más tarde con respecto a la producción literaria europea —hace falta pensar que, mientras el gobierno francés censuraba los tremendos textos de Sade, América Latina publicaba su primera novela, *El Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi—, sino que también experimentó un cambio formal y temático solamente tras la insurrección de las vanguardias, esto es, a partir de los años cuarenta. Antes de esta década, los escritores sudamericanos de la primera mitad del siglo XIX no quitaron los ojos de encima de toda una serie de problemáticas urgentes que afectaron el país, como las guerras por la independencia, el enfrentamiento de la civilización frente a la barbarie y la búsqueda de una identidad cercana a los valores indígenas y distanciada de la sociedad española, entre otras, por lo que no tuvieron sólidas razones para concentrarse en temáticas como el erotismo y la pornografía (Ojeda Franco, 2014: 58).

No obstante, a caballo entre los siglos XIX y XX, la sexualidad dejó de asociarse exclusivamente a los cuerpos y órganos genitales y empezó a relacionarse con leyes duales y propias del sexo, basadas en la presencia y la ausencia, en las funciones de «él» frente a las de «ella», así que llegó a concebirse de tres maneras distintas: lo que constituye a todos los seres humanos, lo que pertenece al hombre y del cual carece la mujer y, por último, lo que es propio de la mujer a nivel reproductivo (Foucault, 2007, I: 110). Indignadas ante estas consideraciones meramente fisiológicas y anatómicas del sexo, célebres poetisas como Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Alejandra Pizarnik por primera vez reprodujeron en sus versos el cuerpo femenino como sujeto —no objeto— del deseo sexual, de modo que las primeras muestras eróticas hispanoamericanas se dieron en el ámbito de la producción poética, con el propósito de destapar las emociones y necesidades de las mujeres en el ámbito de la sexualidad. En cambio, las expresiones y funciones eróticas del cuerpo irrumpieron en la prosa y el cuento latinoamericano solo en la segunda mitad del siglo pasado, a partir de la publicación de la novela *La mujer desnuda* (1950), de la escritora uruguaya Armonía Somers, cuya protagonista libera sus impulsos irracionales enseñando su cuerpo desnudo a los demás ciudadanos, mientras pasea por el bosque adyacente al pueblo donde vive. Pese a la repulsión que provocó la obra dentro de los círculos literarios burgueses, diez años después, las estanterías se vieron saturadas de antologías, novelas y cuentarios eróticos escritos por autoras hispanoamericanas, cuyas voces, precisamente por ser femeninas, fueron tildadas despectivamente de «pornográficas»: este acontecimiento no

solo muestra el caos que conllevan los conceptos de *erotismo* y *pornografía* y la poca importancia que se le atribuye a estas categorías, sino también el escándalo ante esta nueva atrevida pluma femenina, la cual tenía que separarse del terreno de lo sexual, como agua y aceite (Ojeda Franco, 2014: 59).

Si admitimos que la literatura erótica —entiendo que dentro de ella puede haber espacio para lo pornográfico— es una literatura periférica y *ex-céntrica*, en tanto que trata temas escabrosos, tabúes, que son socialmente inadecuados para estar en el centro de un escenario público y que, durante años, ha sido censurada y no elevada al estatus de “producto literario”, entonces estaremos de acuerdo que la literatura erótica escrita por mujeres es la periferia de la periferia (Ojeda Franco, 2013: en línea. En cursiva en el original).

Un mayor cambio comenzó a producirse dentro del entero territorio hispánico de los setenta, el cual, caracterizado por la represión de las dictaduras militares, sufrió el exilio de un elevado número de autoras y la prohibición de todos aquellos escritos que abordaban temas relacionados con la sexualidad. Para huir de la censura, un grupo de escritoras siguió disfrazando de falso sentimentalismo e innumerables eufemismos sus denuncias ante una educación basada en el pudor, la virginidad, la maternidad y la decencia y la mentalidad machista imperante que relegaba a las mujeres al margen del placer, destapando la importancia de la actividad sexual y el deseo erótico (Cantero Rosales, 2004: 85-86). No obstante, el panorama literario de esta década se transformó cuando el argentino Osvaldo Lamborghini quiso contrarrestar la represión de la libertad de expresión impuesta por la dictadura precisamente mediante el sexo, representado bajo sus manifestaciones más truculentas y, por ende, ya no ocultable a través de largos giros de palabras como marcaba la tradición, sino solo nombrable mediante un lenguaje cínico y sincero, que llega al límite de lo indecible. En efecto, la vanguardista sintaxis y el tono insolente del cuentario *Sebregondi retrocede* (1973) permitió dar un paso más allá en el deslumbramiento de los aspectos más primordiales, irracionales y animales de las pulsiones sexuales humanas, demostrando que, aunque no se encuentren las palabras adecuadas para expresar tanto horror, este existe y es real (Flisek, 2011: 320). Su modelo fue seguido por varias narradoras, cuyas obras, protagonizadas por los mismos argumentos que Lamborghini, pero relatadas con un nivel de violencia temática y lingüística inferior, se vieron brutalmente marginadas (Ojeda Franco, 2014: 58-61).

A lo largo de toda la década de los ochenta, no solo se abrió paso la democracia mediante la inauguración del premio mencionado más arriba La Sonrisa Vertical, patrocinado por la Editorial Tusquets, sino que también empezaron a aparecer varios

ensayos, cuentos y novelas —la mayoría redactados por mujeres— que analizaban el cuerpo femenino y los motores de las pulsiones sexuales bajo un lenguaje trasgresor y subversivo. Así pues, nombres como Armonía Somers, Cristina Peri Rossi, Alicia Steimberg, Griselda Gambaro, Silvia Molloy y Reina Roffé resonaron dentro y fuera del continente americano como los precursores de la (no-)categoría literaria del *pornoerotismo*, la cual rompía con los esquemas de lo erótico y lo pornográfico (Ojeda Franco, 2014: 59-61). Sus obras obtuvieron varios reconocimientos y mucho éxito por explorar una sexualidad perversa y obscena, cuyos fines últimos buscaban derrumbar los moldes socialmente preestablecidos y criticar el lenguaje y la falsa moral que luchan contra la humanidad descarada (Ojeda Franco, 2013: en línea). «Si la obscenidad había sido tradicionalmente empleada para degradar y humillar a la mujer, me dije, ésta debería ser doblemente efectiva para redimirla» (1985: 48), reflexiona la escritora puertorriqueña Rosario Ferré, en su ensayo *La sartén por el mango*, en donde lleva a cabo un análisis sobre la escritura de las mujeres.

A estas alturas del recorrido histórico que se está desarrollando, es oportuno especificar que, aunque la literatura de las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, en líneas generales, pretendió dejar de lado el sentimiento amoroso en favor de la representación del sexo más irreverente, se seguían publicando obras de autoría femenina no totalmente alejadas de la tradición patriarcal ni estilísticamente tan desgarradas como las promovidas por las autoras señaladas *supra*. En efecto, sería equivocado pensar que toda la producción literaria, de un día a otro, se tornó atrevida y polémica y se convirtió en un medio para el destape de las preocupaciones, el cansancio y la infelicidad del ser humano y, en particular, de las mujeres, ante la opresión social y sexual, por lo que, en numerosos textos publicados durante los ya entrados años ochenta, solo se detecta una tímida reivindicación de la sexualidad. Por ejemplo, Catalina Guzmán, la protagonista de la novela *Arráncame la vida* (1985), de la escritora mexicana Ángeles Mastretta, llega a identificarse como mujer, por un lado, siendo buena esposa y madre y cumpliendo con las tareas del cuidado del hogar impuestas por su violento marido y, por otro lado, mediante la experiencia sexual. Así pues, aunque gracias a la unión con su esposo, la protagonista elabora la imagen de su propio cuerpo femenino en contraposición con el del «otro», evidenciando las diferencias de los movimientos, las siluetas y las maneras de relacionarse y sentir que conforman los hombres frente a las mujeres (Cantero Rosales, 2004: 34), es evidente que esta obra no puede concebirse como un espacio de rebelión

ante las leyes impuestas por el poder político de la misma forma que las novelas de Lamborghini y sus seguidoras.

En cambio, los escritores de la última década del XX se ocuparon de temáticas relacionadas con la sexualidad «marginada» y «no convencional», esto es, la prostitución, el homosexualismo y las actividades eróticas extremas e inusuales, con el doble propósito de interrogarse sobre la sexualidad en relación con la identificación de uno mismo y oponerse a todas aquellas teorías científicas que consideraban «enfermo» e «inhumano» el excesivo afán de deseo (Tabácova, 2008: 146). Sus primeras muestras se dieron en obras como *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), del peruano Mario Vargas Llosa, en donde su homónimo protagonista redacta en unos diarios sus fantasías y perversiones eróticas, las cuales siempre se producen a partir del argumento de una obra literaria, los colores de una pintura o las notas de una composición musical. Este último binomio música-sexo es retomado por la novelista cubana Mayra Montero en su publicación *Púrpura profundo* (2000), ganadora del vigésimo segundo Premio La Sonrisa Vertical, cuyo argumento, según Cristina Piña, «resulta especialmente atractivo a la hora de intentar delimitar rasgos propios de la ficción erótica femenina, pues lleva al extremo el juego de la tradición masculina, a la que ‘pervierte’ a partir de una estilización aparentemente fiel» (2005: 13). En este sentido, por un lado, Montero recupera el género más común de las obras eróticas, es decir, el memorístico, y aborda las relaciones heterosexuales según arquetipos femeninos tradicionales (esposas, madres y amas de casa); pero, por otro lado, trabaja de manera innovadora la homosexualidad masculina y el sadomasoquismo, con el fin de destacar la ausencia de prejuicios machistas que tildan de «lesbianas» a las escritoras que abarcan las relaciones homoeróticas tanto masculinas como femeninas, frente a los autores varones, quienes suelen huir de incluir la homosexualidad masculina en sus obras por incomodidad ante la posibilidad de ser llamados «gays».

Asimismo, Montero da un giro a la tradición promovida por Sade —según la cual las mujeres se veían sometidas a las atrocidades de las actividades sexuales extremas practicadas por el sexo opuesto—, creando personajes femeninos que obligan a los hombres a que se les proporcione placer mediante actos aberrantes. Así pues, la autora cubana se distancia definitivamente de los textos de la segunda mitad del siglo XX que presentaban a la mujer como el sujeto del deseo erótico, pero tampoco dibuja a sus protagonistas como víctimas del patriarcado o, al contrario, dominadoras de los hombres, sino que se manifiestan como unas experimentadoras más del sadomasoquismo. Al

introducir una perspectiva femenina promiscua en el marco de una narrativa erótica desde siempre considerada «masculina», Montero consigue romper los estereotipos sociales, llevando a mujeres y hombres en el mismo plano de la sexualidad, debido a que ambos pueden experimentar cualquier forma de placer, independientemente de su sexo biológico (Piña, 2005: 13-15).

2.3. El pornoerotismo contemporáneo y el nuevo *boom* hispanoamericano

A pesar de los múltiples cambios que se produjeron a lo largo de todo el siglo XX, a principios del XXI, la legitimización de la literatura pornoerótica conllevó la publicación de una cantidad impresionante de textos, por lo que el paso de la normalización del género a su banalización fue breve. Por lo tanto, aunque una parte de las obras que se publicaron evidenció una escasa calidad literaria (Florenchie y Álvarez, 2018: 11), la investigación y la crítica se vieron capturadas por la literatura erótica y el cine porno, así que ambos géneros abrazaron una etapa rica de novedades, encasillable dentro del denominado *Barroco frío*, término acuñado por Francisca Noguero Jimémez que engloba toda la narrativa en castellano que se ha publicado desde los primeros años dos mil hasta hoy en día. Los aspectos principales de esta nueva corriente literaria son los siguientes: la ausencia de límites entre la realidad y la ficción, la unión entre teoría y ficción y el interés hacia las *ciencias duras*³, la sensación de histeria que surge de la rápida interconexión entre tramas y personajes, el interés por el detalle y la fractalidad, esto es, la estructura de cajas chinas, el empleo de recursos artísticos como el diseño con el fin de conferir imágenes visuales a la obra, el protagonismo de identidades nómadas y avatáricas, el desarrollo en espacios virtuales o sin forma, la agregación de fuentes intertextuales (citas), la falta de linealidad temporal y la propensión a la recreación de atmósferas tragicómicas, satíricas y apocalípticas (2013: 21-22). A estos diez criterios, Daniel Noemi Voionmaa añade una obsesión por desvelar la identidad personal de cada personaje, la presencia recurrente de relaciones sociales y familiares frágiles que se encuentran al límite del fracaso y, finalmente, subraya una fuerte participación de la tecnología, la cual «conlleva una pérdida profunda que se transforma, en algunos casos, en una recuperación no melancólica del pasado: lo único que hay y que importa es el presente; el presente e instantes radicalizados en [...] la página web» (2009: 149). De esta manera, la literatura

³ El término se refiere a aquellos escritores que desarrollan intereses típicos de la actualidad, como la música, el cine, la ciencia y la tecnología, e insertan en sus tramas conceptos específicos y tecnicismos propios de estos ámbitos (Noguero Jimémez, 2013: 24).

contemporánea pretende restar la fugacidad, la incertidumbre y la soledad de una época cuyos jóvenes no pueden pararse a reflexionar sobre sí mismos y su entorno, ya que se encuentran frenéticamente ocupados en luchar contra sus demonios del pasado, con el fin de no ser marginados en el presente y encajar en los modelos de belleza, simpatía e inteligencia propuestos por las redes sociales.

Aunque estos criterios se hallan sin dificultad a lo largo de la mayoría de las tramas pornoeróticas, este género literario tiende a relegarlos a un segundo plano dado que el centro temático de sus obras es encarnado por el sexo, así que las propuestas de Noguero Jiménez y Noemi Voionmaa resultan insuficientes para comprender las categorías que el pornoerotismo incluye. Para este propósito, Amélie Florenchie y Marta Álvarez distinguen cuatro *pornografías* o *erotismos*, cuyas marcas de plural evidencian la existencia de diversos códigos y estilos: la literatura sentimental pornoerótica, la cual surgió a partir del éxito de las anteriormente citadas *Cincuenta sombras de Grey*, la autoproducción popular y barata colgada por las páginas de escritura creativa de Internet, la literatura pornoerótica LGTB, publicada por editoriales como Bigotes o Txalaparta, independientes y poco conocidas y, por último, la producción pornoerótica que suele ser vendida con fines de lucro por editoriales famosas, como Anagrama o Tusquets, caracterizada por ser «no catalogada», esto es, erótica en su estilo y pornográfica en su contenido o de temáticas eróticas, pero estilísticamente porno (2018: 12).

De carácter en mayor o menor medida pornoerótico, es cierto que las escritoras latinoamericanas contemporáneas desarrollan una literatura relacionada con la perversión, la crueldad y la abyección humana, bien sea sexual, bien sea de otra naturaleza, por lo que comparten el mismo objetivo: destapar los tabúes morales mediante la puesta en escena de todos aquellos pensamientos y comportamientos trasgresores del ser humano que obran fuera de las normas sociales (Ojeda Franco, 2018e: en línea). En otras palabras, leer a las nuevas narradoras latinoamericanas significa aceptar que existen verdades incómodas y que lo más terrorífico y lo más grotesco no se manifiesta necesariamente en figuras de aspecto monstruoso como Frankenstein, sino que viven dentro de individuos normales y corrientes, de cualquier sexo, edad, nacionalidad, educación y condición económica.

Por atreverse a contar la cotidianidad con los colores de una pesadilla y perturbar al lector a través de historias posibles, pero tan horrorosas que parecen mentira, la crítica literaria recibió con inmenso entusiasmo los textos publicados en la última década. Ejemplos de productos narrativos que fueron señalados como los más valientes y

sorprendentes de los últimos años son los relatos incluidos en *Nuestro mundo muerto* (2016), de la boliviana Liliana Colanzi (1981), los cuales, entre numerosos temas, abarcan el impulso asesino, los fetiches y el canibalismo, y el cuentario *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de la argentina Mariana Enríquez (1973), entre cuyos barrios pobres y peligrosos, se relatan episodios de celos, magia negra y bestialidad. Asimismo, obtuvieron galardones de fama mundial autoras influyentes como Samanta Schweblin (1977) y Verónica Gerber (1981): la novelista argentina ganó el Premio Tigre Juan, en 2015, y el Premio Shirley Jackson, en 2018, gracias a *Distancia de rescate*, obra en la que explora nuevas maneras de narrar a través de la agonía de una madre que, en la cama de un hospital, va recordando los horribles acontecimientos que la separaron de su hija; en cambio, la escritora mexicana recibió el Premio Internacional de Literatura Aura Estrada, en 2013, por *Conjunto vacío*, en donde, a partir de una ruptura amorosa, las palabras y las ilustraciones se unen para que, cuando las primeras resultan insuficientes y solo quedan dibujos, diagramas y espacios en blanco, la narración no se haga ininteligible. De esta manera, la crítica literaria sospecha el surgimiento de un «nuevo boom hispanoamericano femenino», protagonizado por una generación de mujeres que, nacidas en los años setenta y ochenta de las dictaduras, desean investigar la suciedad del ser humano y del mundo que lo rodea ensuciándose a su vez, eso es, experimentando situaciones extremas y siniestras, tanto físicas como psicológicas, típicas de Hispanoamérica, con el propósito de plasmarlas negro sobre blanco en sus obras de la manera más transparente y verídica que exista, en ocasiones, creando un idioma propio caracterizado por la mezcla de estilos, voces, palabras e imágenes visuales.

Las latinoamericanas, quizás por las sociedades en las que han nacido, mantienen un vínculo más salvaje con aspectos de la existencia. Echa un vistazo a la geografía, a la economía o a la historia de América Latina y por todas partes te darás de bruces con realidades durísimas. Ese dolor, sumado a una sólida tradición literaria (sobre todo masculina) más el talento de tantas escritoras, acaba destilando buena literatura (Batallé, *apud* Corroto, 2017: en línea).

Por su valentía, en el año 2017, trece narradoras —entre ellas, las ya citadas Schweblin y Colanzi— merecieron una mención en la ilustre lista de Bogotá 39, entre los treinta y nueve autores hispanoamericanos menores de cuarenta años más talentosos de la década (Manetto, 2018: en línea). Pese a que el número de las escritoras presentes en esa lista ocupa solo un tercio del total, Paula Corroto, en «El otro ‘boom’ latinoamericano es femenino» (2017), afirma que «nunca antes se había visto este aluvión de publicaciones,

premios y alabanzas en España, [...] América Latina y el mundo anglosajón, a novelas escritas por autoras procedentes del otro lado del charco», idea sostenida en el mismo artículo tanto por la editora Iolanda Batallé, quien apunta que el público, la crítica y el mercado literario actual sienten gran curiosidad hacia los atrevidos saltos mortales que llevan a cabo las autoras latinoamericanas, como por la escritora chilena Paulina Flores, la cual subraya el mayor interés que las editoriales dirigen a las mujeres que pertenecen a este «otro *boom*» con respecto al famoso *boom* hispanoamericano del siglo XX.

En efecto, si se lleva a cabo una rápida comparación entre estos dos fenómenos literarios, se concluye que la gran cantidad de reconocimientos que se otorgó a escritores de fama mundial como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar o Carlos Fuentes, aniquila los pocos galardones que obtuvieron las escritoras de estos mismos años. Este panorama podría llevar erróneamente a pensar que la literatura no representaba uno de los oficios de la mujer latinoamericana del XX (Curiel Rivera, 2006: 103), mientras que, en realidad, sobre todo a partir de mediados del siglo, la narrativa hispanoamericana redactada por mujeres demostró ser bastante consolidada y apreciada por el público femenino por promover un modelo social alternativo (Cantero Rosales, 2004: 77). Sin embargo, el problema residía en la exclusión de las mujeres dentro de todos los ámbitos políticos, sociales, económicos e incluso culturales, de modo que sus voces fueron totalmente silenciadas o parcialmente visibilizadas, la mayoría de las veces, a través de intermediarios del sexo opuesto (Guardia, 2005: 13). Así pues, el pasado siglo se caracterizaba por toda aquella serie de estrategias críticas de menosprecio hacia las mujeres de las cuales trata Joanna Russ, en su ensayo *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (1982): en él, aunque la novelista estadounidense analiza la recepción de autoras anglosajonas poco conocidas en el ámbito hispánico, es fácil hallar similitudes con lo que pasó en la literatura hispanoamericana, cuyos comentarios críticos dejaban entender que la labor literaria femenina no era bien vista, que los esfuerzos de las autoras eran vanos y su escritura de baja calidad y anómala. Protagonistas de esta discriminación, entre otras, fueron la mexicana Elena Garro, quien vivió bajo la sombra de su marido Octavio Paz y siempre fue tildada de «loca y maldita» (Montes, 2020: en línea), Delmira Agustini, cuya belleza y juventud se evidenciaban más que el contenido de sus textos (García Pinto, 2014: en línea), la chilena Gabriela Mistral, a menudo criticada por sus «discursos arcaicos» (Falabella Luco, 2003: 261) y poemas infantiles, dignos de reconocimiento solo por parte de los niños del colegio y la «loca», «absurda» y «maldita» Alejandra Pizarnik (MacKintosh, 2003: 44).

4. SER ESCRITORA EN ECUADOR EN EL SIGLO XXI: MÓNICA OJEDA Y LOS RASGOS PRINCIPALES DE SU ESCRITURA

Si bien todas las escritoras latinoamericanas, al menos una vez, se vieron ignoradas, despreciadas y marginadas, dentro del entero panorama literario de América del Sur, destaca la discriminación hacia las ecuatorianas, cuya presencia, desde la época colonial hasta comienzos del siglo XXI, es extremadamente escasa frente a la de otros países. En efecto, los autores de los manuales *Historia de las literaturas del Ecuador*, *Literatura del Ecuador 400 años*, *La novela ecuatoriana 1970-2000*, *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*, *Antología de Narradoras Ecuatorianas* y *Narradoras ecuatorianas de hoy* sostienen que esta situación se debe principalmente a cuatro factores que afectaron y siguen caracterizando a Ecuador: la falta de unos conflictos tales como los acaecidos en México, Chile o Argentina, los cuales dieron lugar a una literatura polémica, rica y variada, el poco interés del público hacia la lectura, el limitado número de editoriales, agentes literarios y suplementos culturales que impide el nacimiento de *bestsellers* y la todavía vigente discriminación de las mujeres, quienes se ven obligadas a publicar fuera de su país para que su voz sea escuchada con el mismo interés y la misma atención que la de los escritores varones (Ortiz-Pacheco, 2016: 1-2). «Es triste [...]. Me molesta y enfada profundamente que para que nos hayan leído en Ecuador o para que ciertas personas del ámbito de la literatura allí hayan querido leernos tengamos que estar publicadas en otro país», comenta Mónica Ojeda Franco (1988), una de las más jóvenes y transgresoras novelistas actuales, durante la entrevista realizada por Marta Ailouti, en «Escribir en Ecuador y ser mujer» (2019a: en línea). En la misma, Solange Rodríguez Pappe (1976), otro nombre sólido dentro del mercado literario latinoamericano, añade que, pese a haber realizado autopublicaciones, colaborado con distintas editoriales y ganado varios concursos, su obra se dio a conocer en Ecuador solo tras su estreno en España.

A pesar de los numerosos inconvenientes y desafíos que dificultan la carrera de estas autoras, desde finales del XX, se verificó un incremento de la producción literaria a mano de mujeres y, en consecuencia, un aumento de su visibilidad. Por este motivo, aunque el campo de la investigación académica todavía se halla lejos de reconocer esta literatura como merece, señalar que las plumas que encabezan el *boom* literario del siglo actual son femeninas, representa un acto de reivindicación ante el silencio al cual se vieron sometidas las escritoras a lo largo de los siglos (Toranzos, 2020: en línea). Actualmente,

Guayaquil es la ciudad en donde proliferan las atrevidas obras de las autoras ecuatorianas más potentes de la narrativa contemporánea, cuyos argumentos desde hace varios años conllevan un número de alabanzas y reconocimientos sin precedentes, de modo que puede afirmarse con seguridad que «no ha habido un momento en la historia de la literatura ecuatoriana tan grande y tan glorioso como este» (Ampuero, en Triana Sánchez y España, 2020: en línea). A las voces de las anteriormente mencionadas Ojeda y Rodríguez, se juntan las de María Fernanda Ampuero (1976) y Sabrina Duque (1979), quienes concuerdan con las dos primeras en que el nacimiento y el desarrollo de su generación de autoras se produjo en la década de los ochenta, gracias a sus profesoras universitarias y los grupos culturales en los que participaban. Uno de ellos, llamado «Las mujeres del ático», las marcó profundamente debido a que se leían a escritoras ecuatorianas como Alicia Yáñez y Sonia Manzano, de ideología revolucionaria y feminista, así que la producción literaria de estas escritoras está marcada por una reivindicación de los derechos de la mujer, aunque en una clave totalmente nueva (Triana Sánchez y España, 2020: en línea).

4.1. Mónica Ojeda, una de las voces más potentes de los últimos años

En los últimos años, la figura de Mónica Ojeda Franco y sus siniestras publicaciones han levantado numerosos debates. Nacida en Guayaquil, en 1988, tras estudiar la carrera de Literatura y Comunicación Social en su ciudad de origen, se mudó a España, donde cursó un Máster en Creación Literaria, en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, y en Teoría y Crítica de la Cultura, en la Universidad Carlos III de Madrid. También trabajó como docente de Literatura en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil y actualmente se encuentra en Madrid, estudiando un Doctorado sobre la literatura pornoerótica latinoamericana (Ojeda Franco, 2018a). Acreedora de varios premios de Narrativa y Poesía y del premio neerlandés Príncipe Claus de Cultura y Desarrollo (Triana Sánchez y España, 2020: en línea), Ojeda destaca por el gran éxito que obtuvieron sus tres novelas —*La desfiguración Silva* (2014), publicada en Cuba mediante el Fondo Cultural del Alba y ganadora del homónimo premio de narrativa, *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), ambas editadas por la editorial española Candaya—, gracias a las cuales fue mencionada en la lista de Bogotá 39-2017. También trabajó otros géneros en *El ciclo de las piedras*, poemario que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Desembarco 2015, y el cuento en la antología *Emergencias. Doce cuentos iberoamericanos*, publicada por

Candaya, en 2015, y en *Caninos*, publicado en 2017, por la Editorial Turbina. Alabada en todo el mundo hispánico, pronto se convirtió en una de las escritoras hispanoamericanas contemporáneas más influyentes a nivel internacional, pues su última novela fue traducida al inglés, francés y griego (Carrión, 2019: en línea). Al comienzo de este año, la joven autora ha llevado a cabo dos nuevos proyectos literarios mediante la publicación de un segundo poemario, titulado *Historia de la leche*, promovido por la Severo Editorial, de sello ecuatoriano (Toranzos, 2020: en línea) y un primer volumen de cuentos, *Las voladoras*, publicado por Páginas de Espuma (Ojeda Franco, 2020: en línea).

Su narrativa se encuentra en la línea de escritores precedentemente citados, como el Marqués de Sade, Alejandra Pizarnik, Osvaldo Lamborghini y Samanta Schweblin, por investigar «el miedo, el dolor, la vulnerabilidad y la perversidad dentro de relaciones confiables y estructuras de poder, [...] cómo las vidas son dañadas por tales experiencias traumáticas» (Ojeda Franco, 2019b: en línea), así que uno de los propósitos principales de la autora coincide con desarrollar la empatía hacia el sufrimiento del «otro», el cual se ve obligado a vivir situaciones tan duras y dramáticas que para los individuos que no las han experimentado resulta difícil ponerse en la piel de la víctima y llegar a entender plenamente sus emociones. Por ello, el lector tiene que pensar como si fuera este «otro» y, por tanto, dejar que las turbias historias de Ojeda lo abracen, sus psicóticos personajes se conviertan en sus hermanos y mejores amigos y los espacios en los que se mueven sean los pasillos que recorre y las paredes que lo circundan todos los días. Esta misma idea protagoniza el artículo «Sodomizar la escritura» (2018e), en donde la propia Ojeda señala que, para apreciar su narración, su público debe ser capaz de contemplar, analizar e incluso disfrutar de los impulsos perversos que se extienden por todos los rincones más oscuros del alma, en lugar de rechazarlos como suele hacer el resto de la sociedad. Así pues, Mónica Ojeda define su propia producción narrativa a través de las siguientes palabras: «Tiene elementos del *thriller* y la novela de terror, sin ser un *thriller* ni una novela de terror. [...] Prefiero hablar de la narrativa como una aproximación a las emociones primordiales del ser humano, y el horror es una de ellas» (2018c: en línea). No obstante, en lugar de considerarse «novelas de terror», sus obras pueden mejor definirse como «novelas sobre el terror», sentimiento que cualquiera ha experimentado al menos una vez en su vida y que, entre las páginas de la escritora, establece fuertes lazos con el sexo, los traumas infantiles, la religión, las relaciones familiares y sociales, la vida y la muerte.

La inquietud que provoca la literatura de la ecuatoriana es alcanzada sobre todo

mediante la construcción de la compleja psicología de sus protagonistas, quienes no consiguen —pero tampoco quieren o intentan— amoldarse a los esquemas tradicionales impuestos por la sociedad, debido a sus estilos de vida, intereses y comportamientos muy particulares, al límite de lo que el psicoanálisis definiría como «trastornos». La condición en la que se encuentran estos personajes, quienes siempre son jóvenes adolescentes, se debe principalmente a las violencias físicas y emocionales que sus padres les infligieron en edad infantil, argumento que suscita gran interés en la autora: «Es cierto que me obsesiona un poco la infancia como una época en la que carecemos de lenguaje para hablar de ciertas experiencias» (Ojeda Franco, 2018d: en línea). Por tanto, el hilo conductor de las obras de Ojeda queda representado por la infancia destrozada y las profundas huellas que esta deja en la cotidianidad de los jóvenes adultos, los cuales intentan sanar sus heridas y justificar sus extrañas actitudes a través de su pasado. En particular, la infancia dialoga íntimamente con el sexo, el cual se manifiesta en todos sus matices: niños que descubren el placer sexual, acontecimiento del todo normal según el psicoanálisis freudiano, pero cuyos actos son castigados por los adultos por considerarse «enfermos» e «inmorales», padres sin corazón que llevan a cabo relaciones incestuosas con sus hijos, madres tremendamente violentas e individuos obsesionados con prácticas sexuales insólitas, como la autocastración, la necrofilia, la zoofilia o la odaxelagnia⁴. Con respecto al tratamiento del binomio sexo-violencia, Ojeda declara que unos de sus pilares fundamentales son las investigaciones de Bataille en torno a los temas tabúes, las parafilias y el tema del Mal Puro, una forma de sadismo caracterizado por el goce ante la desesperación del «otro» (Mendoza Navarro, 2019: 2).

Dado que Ojeda explora los límites emocionales, psicológicos y corporales del ser humano a través de un asfixiante buceo en los sentimientos y en las experiencias más obscenas de sus personajes, su producción literaria también busca investigar los límites del lenguaje, esto es, aquellas palabras que se emplean para describir el dolor y el horror que proceden de una situación escandalosa. No obstante, el sufrimiento de los personajes requiere un lenguaje que se manche de la misma sangre y se moje de las mismas lágrimas que ellos vierten, pero que, ante ciertas experiencias extremas, sepa quedarse al margen. Siendo así, la literatura de la autora ecuatoriana juega con las sutiles fronteras que separan el destape de la violencia y el silencio ante la desesperación, el placer y el dolor, los

⁴ La excitación que se siente al morder o ser mordido por la pareja durante el acto sexual. Puede llegar a ser una forma de sadismo cuando el sujeto experimenta placer al observar el dolor del otro (Ayala Avalos, 2017: 86).

papeles de víctima y victimario, de modo que maneja conceptos lábiles e intercambiables, que pueden remodelarse en una fracción de segundo a través de la palabra. De esta manera, el lenguaje propuesto por Mónica Ojeda crea un universo propio, en donde la prosa y la poesía se funden y se reinventan para conectar con las preocupaciones y los aspectos de una generación⁵ que está acostumbrada a convivir con sus penas y que, a oscuras, alimenta la misma maldad que sufrió en edad infantil: «Más que la búsqueda de una historia, intento aportar una búsqueda en el lenguaje, es decir, en el verdadero horror: el que genera la palabra», comenta la propia Ojeda (2018f: en línea).

Por el análisis llevado a cabo, no cabe duda de que su terrorífica narrativa puede definirse como «abyecta», ya que, al relacionarse con la violencia y el crimen, consigue derrumbar las rígidas normas sociales y presentar los conflictos internos que mueven el ser humano a cometer acciones escabrosas: lo abyecto «perturba una identidad, un sistema, un orden [...] no respeta los límites, los lugares las reglas» (Kristeva, 2004: 11). De acuerdo con Julia Kristeva, la *abyección* se relaciona con todo elemento simbólico, ni objeto ni sujeto, que todo individuo intenta esconder paranoica y obsesivamente ante los ojos ajenos por considerarse sucio, impuro y repugnante como, por ejemplo, las sustancias que expulsa el cuerpo (saliva, lágrimas, sangre, pus, vomito, orina, heces, etcétera). Estos «residuos» determinan los límites entre el sujeto y el exterior, puesto que, al expelerse del cuerpo, se desplazan fuera de él. Sin embargo, dado que estos restos se originan cada día en el ser humano, nunca se disuelven totalmente, sino que siguen representando una parte perturbadora de él, motivo por el cual se convierten en tabúes que le proporcionan inseguridad e inestabilidad. De la misma forma que el cuerpo humano expulsa estas sustancias desagradables sin lograr separarse definitivamente de ellas, la abyección nunca abandona al sujeto a causa de su inconsciencia: en efecto, si este fuera consciente de su abyección, podría sacarla fuera de sí, sin embargo, en el momento en que se enfrenta a ella, no la reconoce y experimenta un fuerte sentimiento de horror, el cual no es otra cosa que la comida favorita de la abyección (Kristeva, 2004: 7-16). Este mismo mecanismo es el que mueve la narrativa de Ojeda y, en particular, a sus personajes: la mayoría de ellos es consciente de sus extraños comportamientos, pero no logra detectar su origen y causa, motivo por el cual no consigue salir de ese estado de sufrimiento

⁵ Con respecto a esto, la escritora aclara que su literatura no busca describir ni interpelar una generación en su totalidad, sino solo una parte de ella, de modo que sus novelas no son y tampoco pretenden ser totales, ya que los monstruos-humanos que dibuja en sus obras no protagonizan todos los núcleos familiares (Ojeda Franco, 2019b: en línea).

perpetuo en el que se encuentra. Solamente a través del lenguaje los protagonistas consiguen derrotar el silencio, desahogarse y, por ende, analizarse a sí mismos, pero, paradójicamente, como ya se ha explicado, la palabra calla cuando no puede recordar cada daño psicológico y físico, razón por la cual no puede llegar a curar de manera definitiva las heridas emocionales de la víctima, sino que funge como mera tirita.

Así pues, junto con la infancia y el sexo, la memoria juega un papel fundamental dentro de la producción literaria de Ojeda, ya que «aunque [...] sea nada más que una huella, nos ofrece algo a qué asirnos, un lugar posible para la interpretación y el análisis. El olvido, en cambio, no deja nada» (Parrini, 2011: 324). Según Paul Ricoeur, el recuerdo de los traumas pasados motiva a la víctima a fijarse en sus heridas, activando de esta manera su memoria corporal, la cual, a su vez, apela a la memoria de los lugares y a la memoria natural. La primera rememora los espacios en donde se desarrollaron los abusos, los cuales, a diferencia de las efímeras palabras que se lleva el viento, se quedan grabados en la memoria del sujeto como inscripciones (2003: 62-63); la segunda invita a llevar a cabo una reescritura del sufrimiento a través de la creación de un relato, a fin de que el individuo se libere de todo el peso con el que carga, pero no se olvide de él (2003: 573). Por consiguiente, la falta de la memoria corporal conlleva la desaparición tanto de la memoria de los lugares como de la memoria natural, pues el cuerpo es el medio que crea y sustenta los recuerdos: para que una circunstancia quede grabada en la memoria, necesita de un dolor corporal, desmesurado e inolvidable, así que es imprescindible «grabar en el cuerpo lo que se obliga a recordar» (Parrini, 2011: 332).

Sin embargo, como se ha declarado precedentemente, la memoria no solo se configura a partir de las heridas corporales, sino también a través del lenguaje, el cual logra dar vida al recuerdo de una experiencia traumática mediante la oralidad o la escritura. De este modo, la narración tiene una doble finalidad: enmarcar los acontecimientos dramáticos para que estos no caigan en el olvido y ayudar a la víctima a tomar consciencia de su dolor para sanarlo (Mendoza García, 2004: 3). Por más dura que sea la rememoración del trauma, el individuo comprende que la violencia sufrida no fue fruto de su imaginación, sino de un hecho realmente acaecido y que todavía forma parte de su identidad en el presente, así que, solo a través de la aceptación de su sufrimiento, puede empezar a saldar cuentas con el pasado. Aunque «narrar equivale a explicar» (Ricoeur, 2003: 309), es necesario precisar que no existe una verdad universal que determine cómo deben solucionarse los conflictos internos del ser humanos, por lo que la situación se presenta todavía más compleja cuando el episodio traumático es compartido, ya que cada uno de

los sujetos recuerda las experiencias y emociones vividas de forma distinta (Mendoza García, 2004: 4-7). No obstante, múltiples víctimas significan múltiples testimonios, razón por la cual el acontecimiento narrado adquiere un mayor grado de credibilidad:

En vano se busca un vínculo directo entre la forma narrativa y los acontecimientos tal como se produjeron realmente; ese vínculo sólo puede ser indirecto, a través de la explicación y, del lado de ésta, a través de la fase documental, la cual remite a su vez al testimonio y al crédito dado a la palabra de otro (Ricoeur, 2003: 319).

El «crédito dado a la palabra de otro» del cual trata Ricoeur, en *La memoria, la historia, el olvido* (2000), se relaciona con el concepto de «confianza» en el «otro» y, a su vez, con la empatía hacia el dolor del «otro». En efecto, al reconocer el sufrimiento de la persona afligida, el individuo que no ha experimentado el mismo trauma no solo debe quedarse horrorosamente escandalizado ante el violento pasado de esta, sino que también tiene que intentar ponerse en su piel y, al igual que la propia víctima, observar lo acaecido con lucidez y valentía, sin cerrar los ojos. Esta idea queda sostenida por Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, ensayo en donde lleva a cabo una reflexión en torno a la repulsión y la piedad que despiertan las fotografías de guerra, cuyas imágenes de atrocidad y muerte suscitan fuertes reacciones en el espectador. Aunque a primera vista el objeto de la investigación de la escritora estadounidense no establece ninguna conexión con el presente trabajo, su mensaje se amolda a la perfección a la narrativa de Ojeda: al igual que las fotografías encuadran —y, por tanto, excluyen— una parte de la guerra (2004: 57), las historias de los personajes de la escritora ecuatoriana cuentan una parte reducida de sus traumas, o bien por la incapacidad de recordarlos, o bien por la gran cantidad de episodios violentos vividos. Tanto las imágenes descritas por Sontag como las historias pasadas que caracterizan a los protagonistas de Ojeda se presentan como vías de acceso al dolor, aunque no lo encarnan en toda su totalidad. Asimismo, Sontag critica a las personas que se muestran incapaces de aceptar la existencia de la crueldad humana y tienden a ignorar el sufrimiento ajeno (2004: 53), inmadurez e indiferencia que también denuncia la joven ecuatoriana en su literatura.

En síntesis, puesto que, primero, «la abyección es inmoral, tenebrosa» (Kristeva, 2004: 11), segundo, las heridas del cuerpo y el lenguaje son veneno y medicina para la memoria y, tercero, los episodios de violencia infantil destrozan a las víctimas con la misma potencia que una bomba que declara la guerra, se podría concluir que la producción literaria de Ojeda peca de falta de moralidad. Sin embargo, retomando las teorías

kantianas, Ogien sostiene que las obligaciones morales se basan en la concepción de cada individuo sobre la dicotomía entre lo justo y lo injusto (Martínez Ferro, 2006: 184), pues, a partir de esta consideración, enumera los tres principios que caracterizan la moral, denominada por el propio autor *ética mínima*: adoptar una posición neutral ante el bien (sexual o de otra naturaleza), evitar causar daño al prójimo y valorar todas las opiniones de la misma manera. Los dos últimos principios conectan con la justicia, debido a que determinan la suerte de las relaciones entre individuos, mientras que el primero se relaciona con el moralismo, es decir, la defensa de las virtudes morales: este último principio es el que, erróneamente, sigue infiltrándose en los terrenos del erotismo, de la pornografía y, en términos más generales, de la sexualidad (Ogien, 2005: 30-34), motivo por el cual las perversiones y los abusos relatados por Mónica Ojeda pueden encontrarse en peligro de ser juzgados de «inmorales». Esto ocurre porque a menudo el ser humano cae en el error de definir la moral a partir del análisis de sus comportamientos, acciones y relaciones, por lo que suele considerar que la falta de moralidad se asocia directamente a la falta de prohibición u obligación (Foucault, 2006, II: 9), esto es, en última instancia, la falta de pudor (Foucault, 2007, I: 12). No obstante, aunque el sistema imponga al individuo la necesidad de actuar acorde a unas normas morales y de esconder sus deseos más perversos por el pudor, no existen razones universales para menospreciar la producción literaria de la joven escritora, ya que, primero, su contenido no amenaza ninguno de los principios que componen la *ética mínima* de la que trata Ogien; segundo, sus tramas no tienen el propósito de convertir a las conductas sexuales perversas en objetos de una preocupación moral, sino que, como ya se ha especificado, buscan destapar su existencia y despertar tanto el miedo como la empatía en el lector. Además, los personajes de Ojeda no pueden condenarse por su falta de pudor, debido a que todos son conscientes de sus pensamientos enfermos y su infancia destrozada, así que llevan a cabo una especie de autocensura ante la sociedad, la cual solamente cae en pedazos una vez que se encuentran en plena soledad, encerrados entre las cuatro paredes de su hogar o cara a cara con su psicoanalista, cuyo trabajo consiste en que los pacientes miren sus deseos y miedos más recónditos de frente.

Entonces, la literatura de la ecuatoriana no puede tildarse de «inmoral», pero tampoco sería correcto definirla como «cínica», en líneas generales, aunque algunos de sus personajes parece que toman esta postura típica de la sociedad contemporánea. Pese a que la mayoría de los protagonistas de la narrativa de la joven escritora se encierra en su dormitorio para liberar sus perversiones sexuales, una minoría opta por mostrarlas a un

«público» de conocidos o desconocidos al igual que el cínico, individuo sucio y exhibicionista por llevar a cabo experiencias corporales, o «animalidades», propias del ámbito privado ante los demás (Sloterdijk, 2019: 206). Aunque en este aspecto los personajes de Ojeda coinciden con la figura del cínico, en otros se distancian de él: primero, el cínico busca su propia felicidad al margen de las instituciones sociales, lo moral y el cariño ajeno (2019: 32), en cambio, los individuos plasmados por Ojeda parecen desconocer por completo esta emoción, cumplan o incumplan las normas morales; segundo, estos últimos no convierten la desvergüenza en su estilo de vida como la figura del cínico (2019: 241), sino que destapan lo abyecto, característico de su pasado y presente, con el fin de comprenderlo y hacer que los demás lo comprendan.

Al no ser ni inmoral ni cínica, quizás la producción narrativa de Ojeda pueda leerse a partir de la denominada «ética del ser», concepto introducido por Erich Fromm y retomado por Peter Sloterdijk, en su *Crítica de la razón cínica*. Esta teoría se basa en la aceptación de toda una serie de aspectos negativos que pertenecen al ser humano, pero de los cuales este se avergüenza. Tras tomar conciencia de este lado perverso, el sujeto logra sentirse libre de confesar sus acciones y pensamientos más extraños, aceptándose y configurándose como aquel individuo que efectivamente es. De la misma forma que «la ética del ser busca la verdad en la veracidad» (2019: 532), las novelas de Ojeda deben apreciarse por sus voces sinceras y hambrientas de realidad, cuya transparencia, paradójicamente, se constituye como un recurso para el encuentro con la oscuridad, la angustia, el horror y el vacío.

Por la unión entre el lenguaje y el silencio, lo humano y lo monstruoso, el destape de los tabúes y las perversiones escondidas ante el ojo público, la literatura de Ojeda despierta sensaciones contradictorias, de curiosidad y repugnancia, de dolor por el sufrimiento del «otro» y el placer de una lectura atrevida y sorprendente. Esta última oposición, formada por el dolor y el placer, no resulta innovadora dentro del panorama literario, puesto que, ya en la Antigua Grecia, filósofos como Epicuro y Platón investigaron los motores de ambas sensaciones. De acuerdo con el primero, los placeres se clasifican en dos categorías: los «móviles» son aquellos que responden a una necesidad, mientras que los «estables» hunden sus raíces en la ausencia del dolor (1995: 128). En cambio, según Platón, los placeres se distinguen en «puros», o sea, los caracterizados por la medida y la falta de dolor, e «impuros», los cuales se relacionan con el descontrol, el vicio, la violencia y el sufrimiento, tanto físico como anímico (1871: 109). El aspecto que más llama la atención de los estudios de los dos filósofos tiene que

ver con que los placeres «estables» y «puros» se definen a partir de una falta o, más precisamente, una falta de dolor, por lo que, en el terreno del placer, no puede entrar el sufrimiento y viceversa. Empero, ambos filósofos concuerdan en que la separación entre estas dos sensaciones no es tan rotunda, ya que el placer puede convertirse en dolor, y viceversa:

Cada placer, por su propia naturaleza, es un bien, pero no hay que elegirlos todos. De modo similar, todo dolor es un mal, pero no siempre hay que rehuir el dolor. Según las ganancias y los perjuicios hay que juzgar sobre el placer y el dolor, porque algunas veces el bien se torna en mal, y otras veces el mal es un bien (Epicuro, 1995: 57).

Asimismo, en el diálogo platónico de la *República* se defiende que la conexión entre el gozo y el dolor se manifiesta cuando se experimentan los placeres corporales, es decir, la comida, la bebida y el sexo, a causa de los cuales el sujeto hasta «muere» de placer (Platón, 1986: 436). Estas dos sensaciones aparentemente en antítesis, por tanto, representan dos caras de la misma moneda desde hace numerosos siglos, teoría que queda confirmada por la neurociencia contemporánea, cuyos estudios defienden que tanto el placer como el dolor hallan su origen en la misma región del cerebro, así que, al impulsar el estímulo de uno, también se activa el otro (Esch y Stefano 2004: 236). En esta línea, se inserta la narrativa de Ojeda, cuyo interés se centra en la revelación de que «el placer, el disfrute y el goce tienen un componente sadomaso que está siempre allí vigente y que es la razón por la cual el deseo es complejo, profundo y se bifurca» (Ojeda Franco, entrevista por Mendoza Navarro, 2019: 26).

Estos episodios de dualidad también son analizados por el antropólogo francés David Le Breton en el ensayo *Antropología del dolor* (1995), en donde señala que el cuerpo humano puede experimentar tanto el placer como el dolor: el primero se presenta como cotidiano, familiar y conlleva una agradable expansión hacia el mundo, al contrario, el sufrimiento irrumpe con prepotencia en la vida del individuo resultando totalmente extraño, pues representa la pérdida de uno mismo y empuja al vulnerado a aislarse y encerrarse en sí mismo. Además, este último se considera la experiencia humana más compartida y desgarradora, junto con la muerte, pero, paradójicamente, el sujeto que lo sufre, lo vive de una forma única y personal y toma consciencia de las fronteras de su cuerpo con respecto a su entorno precisamente gracias al dolor físico (1999: 23-25).

5. NEFANDO: VIAJE A LAS ENTRAÑAS DE UNA HABITACIÓN. CUANDO LA PORNOGRAFÍA DEVIENE EN ARTE

Una «novela brillante y enfermiza» (Olmos, 2016: en línea), «no [...] para timoratos» (Masoliver Ródenas, 2016: en línea), «un iceberg. Uno de esos que hunde barcos» (Valle, 2016: en línea) se lee entre las críticas de *Nefando: viaje a las entrañas de una habitación* (2016), escalofriante obra que, a lo largo de tres meses, fue redactada por Mónica Ojeda bajo la guía de las siguientes preguntas: ¿lo que se considera «pornografía» puede asociarse al «arte»? ¿Es posible contar experiencias que no tendrían ni siquiera que haber ocurrido? ¿Hasta qué punto el ser humano puede hundirse en la oscuridad a riesgo de quedar atrapado en ella? (Ojeda Franco, 2016c: en línea). Así pues, la joya literaria de la escritora guayaquileña se presenta como una novela polifónica que va tomando forma a través de las voces de Kiki Ortega, Iván Herrera y El Cuco Martínez, tres peculiares jóvenes que se proponen llevar a cabo una serie de entrevistas sobre el comportamiento de los hermanos Terán, con quienes viven durante varios meses en un piso ubicado en el Raval de Barcelona. Estos últimos están implicados en la creación de un angustioso videojuego *online*, homónimo al título de la novela, cuyo contenido violento, incestuoso y pornográfico ve como protagonistas a los propios hermanos abusados física y mentalmente por el padre durante la infancia. Las imágenes subidas a la red y pronto eliminadas por las fuerzas del orden representan el fulcro de toda la narración, ya que la anónima voz del entrevistador, en el intento de descubrir las razones que empujan a Irene, Cecilia y Emilio Terán a mostrar su dolor delante de los usuarios que navegan en el oscuro universo de la *Deep Web*, consigue iluminar todos los traumas infantiles, las experiencias violentas y abyectas del cuerpo, las turbias aficiones y los duros conflictos interiores que caracterizan las vidas de los seis personajes, motivo por el cual, página tras página, el piso barcelonés se va convirtiendo en una casa de muñecas de terror.

Como puede intuirse a partir de esta breve sinopsis, el título de la emblemática novela de Ojeda no podría ser más adecuado, puesto que evoca desde un principio un mundo de repugnancia y horror, tan abominable que resulta imposible de describir a través del lenguaje (RAE, 2020: en línea); en palabras de la propia autora es «lo que causa tanto horror en la carne y en la mente que nos deja sin palabras para describirlo. Lo nefando es lo que se resiste a ser pronunciado: un silencio de abrumadora presencia» (Ojeda Franco, 2016b: 73). Asimismo, el subtítulo, *Viaje a las entrañas de una habitación*, ofrece la clave para entender cómo se va a desarrollar la lectura: como si estuviera en posesión de

una cámara que pudiera captar los más mínimos detalles, el lector goza de la posibilidad de entrar en las habitaciones de los personajes a todas horas, con el fin de conocer el pasado traumático y los pensamientos más íntimos de cada uno de ellos. Por esta razón, sin necesidad de leer la primera página, ya a partir de la portada, se intuyen dos de los temas principales abordados en la novela, es decir, la búsqueda de un lenguaje adecuado para contar experiencias abyectas y la importancia de la soledad para el proceso de creación literaria.

Al describir episodios de abuso que se consideran «normales» por ser parte de la cotidianidad y al enfrentarse a la violencia, tanto física como verbal, soterrada en unos recuerdos que no se quieren exhumar, a primera vista, la novela de Ojeda podría catalogarse dentro de aquella literatura que denuncia la violencia de género. No obstante, llevar a cabo dicha conclusión sería totalmente incorrecto, ya que los personajes marcados por una infancia vulnerada no solo son femeninos, sino que, en ocasiones, los roles de mujer-víctima y hombre-victimario se intercambian, por lo que puede afirmarse que *Nefando* abarca el tema del maltrato doméstico sin concentrarse en el sexo del violador y del violado, sino en las experiencias del cuerpo de ambos.

Por tanto, quizás los cinco criterios propuestos por Ruwen Ogien⁶ ofrezcan las claves para catalogar (o no) la novela de Ojeda como «pornográfica»: aunque la obra no pretende excitar al consumidor, es imposible que este no reaccione de alguna forma —bien sea con la atracción, bien sea con la repulsión— ante las explícitas descripciones del sexo, motivo por el cual, pese a que *Nefando* no cumple con el primer principio enunciado, sí se adapta perfectamente al segundo. El criterio más adecuado para describir la novela, sin duda queda representado por el cuarto, relacionado con el empleo de un estilo desgarrado, la transparencia del lenguaje y los episodios protagonizados por penetraciones y prácticas sexuales violentas en donde resaltan la posición, la sensación y la función de los órganos sexuales. Más complicado resulta averiguar la compatibilidad entre la narración de la joven ecuatoriana y el quinto criterio estipulado por Ogien, ya que las víctimas no siempre son cosificadas por su maltratador, sino que, en ocasiones, se establecen relaciones enfermizas e incestuosas en donde los límites entre la una y el otro se hacen borrosos, por lo que el sexo parece consentido. Asimismo, durante la actividad sexual, los personajes no suelen representarse como meros trozos de carne que desarrollan un acto de manera

⁶ Véase el apartado 2.3. *La pornografía en nuestro siglo: el mercado digital y literario.*

mecánica, sino como seres frágiles o hambrientos de experiencias fuertes, que cargan con sentimientos que bailan entre la vergüenza, el dolor, el placer, el miedo y la fascinación. De esta manera, la narrativa de Ojeda no puede etiquetarse exclusivamente de «pornográfica», puesto que presenta una amplia gama de colores que, a nivel temático, abarca todos los matices de lo erótico y lo psicológico, mientras que, a nivel lingüístico, oscila entre lo abyecto y lo poético.

Tampoco sería exacto insertar *Nefando* dentro del género de la ficción, puesto que las anécdotas de violencias que ocurren en la novela, a pesar de ser el fruto de la imaginación de la autora, son el pan cotidiano de un elevado número de individuos, no solo de nacionalidad hispanoamericana, sino procedentes de todo el mundo: «Uno se pregunta a qué género pertenece, y siente el impulso de catalogarla como ciencia ficción, pero lo que ocurre en la novela es real» (Martínez Llorca, 2016: en línea). El interés por representar la realidad más desapercibida y silenciada exactamente tal y como se manifiesta acerca *Nefando* al Realismo Social (Martínez Llorca, 2016: en línea), con el cual comparte la claridad del lenguaje, el coloquialismo, la diversidad del habla de los personajes y la verosimilitud en las descripciones. Sin embargo, la novela de Mónica Ojeda se distancia de este género por olvidar el detallismo espacial, de poca importancia para la autora, ya que los escenarios son necesariamente limitados y repetitivos para conferir intimidad a la narración, por la ausencia de un único narrador crítico u omnisciente, visto que cada personaje se hace responsable de contar su historia personal y su relación con los demás y, en particular, por no cuestionar la estructura social, finalidad última del Realismo Social. Efectivamente, las figuras plasmadas por la ecuatoriana no se definen por pertenecer a una clase concreta o por su situación laboral y económica —aunque, parcialmente, sí a partir de su imposibilidad de integración en la sociedad—, por lo que la violencia no procede de un (mal) funcionamiento social, sino que se presenta como un virus silencioso que entra en las casas de las familias sin mirar los nombres que aparecen en los timbres, es decir, sin hacer diferencias entre ricos y pobres (Vicente Hernando, 2011: 21).

Como ya se ha especificado en el capítulo anterior, según la propia Ojeda, su producción narrativa abraza varios aspectos del *thriller* y de la novela de terror sin llegar a ser definible ni de una forma ni de otra: con ambos géneros comparte la asidua presencia del miedo, con el primero el análisis de la psicología del personaje y el peligro físico causado por la violencia extrema (Simpson, 2010: 187-188), con el segundo el terror que se siente ante una causa precisa y familiar, como la destrucción de un cuerpo a

consecuencia de un abuso sexual o de una mente tras un lavado de cerebro. Al lado de las características principales de estos géneros, es oportuno destacar elementos típicos del sentimiento de horror, distinto del terror y más en línea con la abyección por hundir sus raíces en un evento borrado de los recuerdos, tanto de forma consciente como inconsciente, en el rechazo ante el descubrimiento de la propia sexualidad y en los puntos comunes que acercan al ser humano a una figura monstruosa (González Grueso, 2017: 40-41).

Por todas las propuestas analizadas, se concluye que *Nefando* no se inserta dentro de ninguna categoría específica, sino que roza varias, hasta crear una identidad propia. Además de presentar un género difícilmente clasificable, la obra de Ojeda goza de una estructura híbrida, fragmentada y coral, en línea con la narrativa bolañesca⁷, compuesta por entrevistas, diálogos, monólogos, poemas pornográficos, capítulos de una *pornonovela hype* en proceso de escritura, dibujos infantiles, códigos de programación y comentarios subidos a la red que no pretenden ofrecer una visión unívoca de los hechos, sino que confunden al lector por contradecirse, entregar información errónea y ofrecer opiniones disparatadas. Esta variedad textual conlleva una diversidad no solo estilística —las entrevistas presentan un mayor coloquialismo y la lectura se hace más ágil que ante los poemas intercalados, por ejemplo—, sino también dialectal, necesaria para que el lector distinga las diferentes voces que van narrando los acontecimientos. Así pues, el estilo, el lenguaje y el tono se adaptan a las necesidades de cada circunstancia y personaje, pues los estudiantes mexicanos Kiki e Iván, El Cuco, *hacker* y programador madrileño, y los hermanos Terán, procedentes de Ecuador, narran sus historias de acuerdo con su lengua materna y empleando jergas típicas de su país de origen.

Por todo esto, *Nefando* presenta una de las características principales del bautizado *Barroco frío*, la fractalidad, esto es, un juego de cajas chinas llevado a cabo a través de la inserción de Eduardo, escritor y protagonista de la novela de Kiki, a su vez personaje y autora de la obra de Ojeda, y la mezcla de voces que crean un mosaico de individuos muy diferentes entre ellos, pero marcados por una misma atormentada existencia. Además, siguiendo la línea de investigación de Noguero Jiménez, cabe destacar el evidente componente intertextual de la obra, la cual crea constantes diálogos con la literatura y el cine, confiriendo verosimilitud a las anécdotas narradas. Por ejemplo, algunos de los

⁷ Los paralelismos más evidentes se hallan en lo referente a *La literatura nazi en América* (1996) por la amplia intertextualidad, la carga metaliteraria y la pluralidad de voces narrativas y *Los detectives salvajes* (1998), en cuanto a la narración coral y la introducción de fragmentos en formato de diario y entrevistas.

escritores y las novelas mencionados en los capítulos anteriores del presente trabajo, como el Marqués de Sade, Alejandra Pizarnik o *La mujer desnuda*, de Armonía Somers, son leídos por algunos de los personajes y se convierten en su fuente de inspiración.

Por último, la novela de Ojeda también aborda los temas literarios detectados por Noemi Voionmaa dentro de la producción literaria hispanoamericana contemporánea, ya que los personajes de *Nefando* proceden de núcleos familiares desmembrados a causa de la violencia, la maldad y la incompreensión de los padres hacia los hijos, motivo por el cual estos últimos han tenido que crecer sin un apoyo emocional sólido, confiando exclusivamente en sus propias fuerzas y capacidades, y se han visto obligados a alejarse de su hogar con el fin de distanciarse de su trágico pasado. Asimismo, Noemi Voionmaa enfatiza el papel fundamental de la tecnología, cuya personificación se da a través del videojuego *online* alrededor del cual se articulan las vicisitudes de la obra; no obstante, la literatura de Ojeda «tampoco es tecnológica o tecnofílica por utilizar los recursos que le ofrece el mundo de internet y las nuevas tecnologías» (Espluga, 2018: en línea).

5.1. La búsqueda de un lenguaje que cure la abyección

Paradójicamente, pese a que el número de narradores es elevado y la narración rica en textos de distintos formatos, el protagonista indiscutible de *Nefando* es el silencio: «Lo normal [...] en esta realidad es ir desgarrándose, deformándose, escindiéndose, hasta perder la sintaxis. Y quien pierde la sintaxis está incapacitado para comunicarse y por tanto se quedará solo. Hay mucho de soledad en esta novela» (Martínez Llorca, 2016: en línea). Por lo tanto, más importante que trazar una línea entre lo que se puede decir y lo que debe callarse, resulta imprescindible evidenciar quiénes tienen el privilegio de expresarse, qué temáticas se consideran moralmente abordables y a través de cuáles recursos lingüísticos pueden expresarse, con el objetivo de defender que «no hay un silencio sino silencios varios y son parte integrante de estrategias que subtienden y atraviesan los discursos» (Foucault, 2007, I: 19). Así pues, el tema principal de la novela es la búsqueda de un lenguaje que lucha contra la incomunicabilidad de una situación traumática, o bien ligada a una infancia vulnerada por el propio núcleo familiar, como en el caso de Kiki, El Cuco y los hermanos Terán, o bien derivada de los impulsos de autoinfligirse daño, como le ocurre a Iván. De esta manera, *Nefando* se identifica como «una exploración en el lenguaje que no renuncia al silencio ni a la indiferencia, en el

esfuerzo por crear uno capaz de asir lo abyecto, decir el dolor, derrocar el silencio» (Ortega Caicedo, 2018: 181).

Este propósito ya queda expuesto en el primer capítulo, el cual no solo resulta indispensable por presentar las ideas de Kiki, becaria mexicana de FONCA y escritora de veintitrés años, en torno a la creación literaria, sino también por introducir al lector en el mundo de *Nefando*: «*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*» (Ojeda Franco, 2016a: 14. En cursiva en el original). Con el fin de explicar el objetivo de la literatura, Kiki rememora un episodio infantil en el circo o, más precisamente, la caída de un acróbata durante el espectáculo, junto con detalles desagradables como la sangre que le salía de la pierna salpicando su entorno y el terror que se extendía entre el público. No obstante, la muchacha recuerda que, en el momento en que entraron al escenario los elefantes, todos los espectadores de repente se olvidaron del accidente, menos ella, quien se extrañó de ser la única que seguía mirando al hombre agonizante. En otras palabras, la escritura pretende denunciar a aquel público indiferente y cobarde que sigue mirando la función mientras el acróbata se está desangrando en el centro del escenario, puesto que, en cambio, busca destapar la crueldad y perturbar al lector focalizándose precisamente en la vergüenza y el sufrimiento del desafortunado. Entonces, la creación literaria se presenta como una manera de mirar a los ojos del Dolor, un medio concentrado en el horror y no en la belleza, un distanciamiento de la zona de confort, una ruptura del equilibrio cuya «intención, la más honesta de todas, era la de explorar lo inquietante; la de decir lo que no podía decirse» (Ojeda, Franco, 2016a: 14).

Para canalizar su inquietud, tanto vital como literaria, Kiki interpela los límites de la palabra y la moral «pornografiando» la vida y atreviéndose a tratar una temática desde siempre condenada al olvido o convertida en una verdad negada, es decir, la sexualidad en los niños. De este modo, la escritora mexicana crea a Nella, Eduardo y Diego, protagonistas de la *pornonovela hype* que está redactando, quienes intentan enfrentarse a lo prohibido y lo inefable a través de la experimentación de situaciones sexuales extremas y empleando un lenguaje que apunte con el dedo la suciedad y explore los profundos abismos humanos. Por tanto, la infancia se muestra como una etapa interrumpida por el sexo, cuyo descubrimiento se identifica con un rito de iniciación a la adolescencia y comporta el enfrentamiento con el binomio *eros-thanatos* (Noguerol Jiménez, 2018: 131): este momento climático en la juventud queda proyectado en la obra en proceso de

escritura de Kiki, definida por la propia autora como «*una novela sobre la crueldad, una novela destinada a perturbar*» (Ojeda Franco, 2016a: 8. En cursiva en el original). Acorde a lo expuesto por Alicia Ortega Caicedo, el verbo *perturbar* abarca numerosas definiciones, las cuales coinciden con los siguientes significados: escribir con el cuerpo el dolor, analizar el sexo a través del miedo y la muerte, explorar anécdotas inquietantes, llevar a cabo un recorrido entre los recuerdos infantiles más traumáticos, dar voz a lo indecible y, sobre todo, empatizar con el dolor de los demás (2018: 178).

Este último objetivo se convierte en el *leitmotiv* del acto de escritura de Kiki —y posiblemente de Mónica Ojeda—, quien no deja de preguntarse cómo neutralizar la indiferencia ante el sufrimiento ajeno, cómo acoger el miedo y transformarlo en una obra literaria que salde cuentas con el silencio, temática también tratada por Susan Sontag en su ensayo citado *supra*. Tras largas y profundas reflexiones metaliterarias, la becaria llega a la dura conclusión de que existe un lenguaje sencillo, real y diáfano para describir la experiencia dolorosa, pero que el sufrimiento resulta incomunicable. En efecto, cada vez que la sintaxis pretende cumplir con las necesidades de expresar el dolor, se altera hasta desvanecerse; en palabras de Le Breton, «el dolor es un fracaso del lenguaje» (1999: 43), ya que, radicado en todos los rincones del cuerpo, atormenta al individuo suscitando sus gritos, quejas y llantos, pues absorbe su energía vital dejándolo incapaz de desarrollar pensamientos lúcidos e impotente para expresar lo que siente. En particular, la palabra falla, la voz se quiebra y, por ende, reina el silencio cuando se intenta contar un episodio de violencia conscientemente buscada y no sufrida contra la voluntad de la persona afligida:

La descripción del dolor nunca es la descripción del dolor, eso es lo que quiero decir. El conocimiento absoluto de ese tipo de vivencia sería, para ella, inalcanzable, porque con el simple hecho de querer sentir dolor ya se estaría distanciando un chingo de aquella que se ha visto obligada a sufrirlo (Ojeda Franco, 2016a: 81).

Por esta razón, la joven autora no pretende escribir una novela pornográfica saturada de experiencias inventadas o ajenas, sino que busca mirar los traumas y las pulsiones de los demás que ella misma comparte, con el fin de contarse y comprenderse entre las líneas de una «*obra cínica e irónica que se riera de sus propios miedos*» (2016a: 92. En cursiva en el original). Por tanto, aparte de aceptar que «para escribir hay que ser uno mismo porque es lo único que podemos ser» (2016a: 157), Kiki entiende que es necesario «*escribir mal*» (2016a: 139. En cursiva en el original) y hacer que la escritura se confunda

con la infancia por tener su misma semblanza, esto es, relatar con angustia en vez de con indiferencia, dejando que los episodios infantiles iluminen al autor, pero no lo cieguen, que el texto balbucee al reproducir el lenguaje de un niño sin carecer de significado, que la risa desacralice el horror, pero no lo ridiculice. Puesto que Kiki «no podía hacer otra literatura que no fuera la de su reducido yo» (2016a: 141), sus personajes no solo representan un medio para explorar las fronteras eróticas del cuerpo, sino que son un reflejo de los temores, deseos e impulsos sexuales que la muchacha desarrolla desde niña. Para que el lector no guarde dudas en torno a la relación entre la escritora y sus personajes, Kiki confiesa en su epílogo que estos últimos se dibujan como su álter ego: «Aquí pongo fin a la palabra yo, la escritora: el único personaje» (2016a: 185).

Además, su *pornonovela* se presenta como un acto de reivindicación de sus primeros cuentos pornográficos, los cuales no solo fueron destruidos en mil trozos por su severa madre, sino que representaron la causa del encierro de la joven autora en un baúl, en donde se quedó llorando de dolor y gritando de miedo durante horas. Estos episodios de violencia se deben a que, dado que Kiki rechaza escribir historias protagonizadas por nubes y flores, los adultos la consideran un reflejo de la «sucia y despreciable» (2016a: 139) pornografía y, por ende, una niña malvada e inmoral. A pesar de la avalancha de insultos que reciben sus relatos y las humillaciones por parte de su madre, Kiki sigue su lucha literaria contra los tabúes, visibilizando el sexo con niños y entre niños y toda la gama de emociones que experimentan con su cuerpo: por consiguiente, «escribir mal y retener la fuerza para lidiar con la palabra prohibida devienen aprendizajes adquiridos en los primeros años a través de una constante prueba de resistencia y exposición del cuerpo que aprendió a sobrevivir su propia infancia» (Ortega Caicedo, 2018: 181). Al igual que cuando estuvo encogida en el baúl todavía pequeña, ya mayor, Kiki se encierra entre las cuatro paredes de su angosta habitación, a fin de que sus recuerdos infantiles se construyan y deconstruyan al ritmo de la creación literaria, razón por la cual el cuarto de la muchacha queda asociado por ella misma a una muralla protectora disfrazada de piel de cocodrilo, en donde el lenguaje de la sociedad no logra contaminarla con su falsa moralidad.

Si, por un lado, Kiki investiga la esencia del lenguaje literario y necesita escribir(se) para entender(se), por otro lado, su compañero de piso Iván Herrera, de veinticinco años, aunque se encuentra cursando un Máster en Creación Literaria, no consigue canalizar sus traumas e inquietudes mediante la pluma, sino solamente a través del dolor físico. Según él, «el proceso de hablar del dolor es doloroso porque significa reformular el golpe»

(Ojeda Franco, 2016a: 86), lo cual implica entender que sus traumas, a diferencia de los demás personajes de la novela, no hunde sus raíces en la infancia, sino en la imposibilidad de aceptar su cuerpo. Así pues, la sexualidad de Iván se conforma como un lugar de obsesión y exasperación, en donde caben tanto el placer como el horror vinculados al sufrimiento autoinfligido o, más precisamente, al deseo de autocastración: es necesario mencionar el episodio donde el joven está asistiendo a clase en la universidad y, excitado, se clava la punta del lápiz en su miembro, momento en el cual experimenta un fuerte impulso de desmembramiento. Además de querer suprimir el órgano que lo identifica con el sexo masculino, Iván fantasea con tener la anatomía de una mujer, esto es, «tener senos fantasmas [y estar] lleno de prótesis imaginarias» (Ojeda Franco, 2016a: 25), de modo que, a partir de las características físicas que le sobran y le faltan, se autodefine «un monstruo múltiple, vaciado de identidad» (2016a: 160).

Así pues, cada vez que Iván se autolesiona, su rostro se convierte en una especie de oscura máscara que lo devora por dentro y por fuera, modificando su aspecto y haciéndole sentir víctima y victimario al mismo tiempo. Esto ocurre porque todo dolor conlleva una metamorfosis tanto física como emocional del individuo, por lo que, cuando el rostro de este se hace ajeno y refleja una tortura constante, la víctima de tal sufrimiento elige distanciarse de su entorno (Le Breton, 1999: 26). Empleando las palabras de Rodrigo Parrini, el cuerpo mutilado de Iván se convierte en un archivo y sus marcas corporales conforman los documentos que cuentan la historia de una sexualidad sufrida e incomprensible por el resto de la sociedad (2011: 330), motivo por el cual, dado que ya está el cuerpo para recordar los golpes recibidos, las palabras sobran (2011: 337). Tanto su despersonalización como su silencio quedan reflejados por el constante uso de la segunda persona del singular, empleada por el propio Iván para hablar de sí mismo, lo cual pretende mostrar la incapacidad de identificarse consigo mismo (Montilla Balón, 2019: 30).

Esta tremenda desconexión destaca con evidencia cuando Iván y Kiki debaten en torno al objetivo de la creación literaria. En efecto, si para esta última el ejercicio con la palabra se convierte en un análisis metaliterario de la propia creación, así como un medio para mirarse en profundidad y dejar de sentirse oprimida en un mundo gobernado por la medida, para Iván, en cambio, la literatura se manifiesta como una tarea exclusiva de aquellos individuos que se ven obligados a llevar una máscara para esconder su verdadera identidad. Cuenta el estudiante: «Una vez intentaste explicarle a Kiki que para escribir había que ir más allá de uno mismo: hacer lo que no harías, ser lo que no eras, en otras

palabras, lanzarte a sentir fuera de tu reducido campo de emociones» (Ojeda Franco, 2016a: 157). La diferente manera de pensar la literatura queda señalada a través de distintos recursos estilísticos, los cuales se amoldan a las necesidades del texto: en el caso de Iván, como se apunta arriba, se emplea la segunda persona del singular, mientras que los capítulos dedicados a Kiki alternan la letra cursiva, para presentar la perversa personalidad de la joven, y la redonda, para dibujar su entorno espacial y biográfico, gracias a los cuales puede desarrollarse el proceso de creación.

Aunque el sufrimiento parece representar la única herramienta para comprender su mente y su cuerpo, al igual que Kiki, Iván sostiene que el dolor se hace inexpresable a través del lenguaje. Esta idea no solo queda confirmada por el hecho de que el estudiante no logra abrirse totalmente con su psicoanalista —quien hasta llega a pensar que, en temprana edad, su paciente vivió horribles episodios de violencia infantil, en realidad, nunca ocurridos—, sino que también el propio texto guarda cierto silencio, debido a que, en ningún fragmento de la novela, se declara que Iván detesta su sexo biológico por ser transexual, aunque el lector lo entiende sin falta de aclaraciones. En definitiva, el joven mexicano acepta el silencio como si fuera su mejor amigo y peor enemigo, como un abrazo que lo protege y un puñetazo que lo deja inconsciente, puesto que en él puede desarrollar las prácticas masoquistas que lo llevan a autoafirmarse y, al mismo tiempo, a enfrentarse a la dura realidad.

Distante del mundo de la creación literaria, se encuentra El Cuco, diseñador de videojuegos y *hacker* de veintinueve años, cuya razón de vida gira alrededor del mundo de la informática. Por ello, sus intervenciones resultan fundamentales en lo referente al videojuego creado por los hermanos Terán, pero programado y subido a la *Deep Web* por el propio personaje. Así pues, el madrileño se muestra interesado en los territorios, lenguajes y habitantes del Internet, en este espacio alternativo de libertad y, al mismo tiempo, paralelo a la vida real por presentar sus mismos problemas sociales —compraventa de droga, pedofilia, asesinatos premeditados, robos, etcétera—, con la sola diferencia que «en el ciber mundo todos nos atrevemos, al menos una vez, a ser criminales o moralmente incorrectos» (Ojeda Franco, 2016a: 70). A partir de esta afirmación, en línea con las ideas de su compañera de piso Kiki, El Cuco critica a aquellos hipócritas que confiesan escandalizarse ante la violencia, pero que, delante de sus ordenadores y lejos de los juicios ajenos, disfrutan de ella, motivo principal por el cual no entiende por qué «Nefando» ha provocado tanto escándalo dentro de la red y ha sido necesaria la intervención de la policía.

Para contrastar esta falsa moralidad difundida, El Cuco propone que el entramado universo de Internet, a pesar de ser una representación del mundo tangible, goce de una moral propia y, por ende, se desarrolle otra concepción del ser humano, por la cual las pulsiones sexuales y agresivas no solo sean visibilizadas, sino también aceptadas socialmente. Este mismo análisis es llevado a cabo por Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2004), en donde investiga la representación en el arte, la fotografía, el cine y los juegos de ordenador de ciertos tipos de violencia, frente a la total censura de otros: hace falta pensar en los videojuegos de guerra cuyo objetivo para el consumidor es matar a sus enemigos, frente al tabú de un episodio de violación o pedofilia, considerado demasiado perverso para ser representado públicamente. Por todo esto, no extraña que el *hacker* en todo momento defienda la creación y la publicación del videojuego, definiéndolo «igual a toda escritura: un catalejo» (Ojeda Franco, 2016a: 169), esto es, un modo de mirar de cerca lo que se presenta como invisible al ojo humano.

Sin embargo, resulta imprescindible destacar que El Cuco no decide ayudar a los hermanos Terán a cumplir su propósito solamente por compartir con ellos sus ideas en torno al abuso, el dolor y el mundo digital, sino sobre todo a causa de un episodio que lleva atormentándolo años y que coincide con un noviazgo de juventud. En efecto, El Cuco se siente culpable por haberse quedado indiferente ante el sufrimiento de su novia Lola, la cual se intuye que sufrió violencias sexuales por parte de su padre. Tiempo después, El Cuco comprende que, si no hubiera huido de esa tensa circunstancia y, al contrario, hubiera escuchado a su pareja con atención, el dolor causado por el trauma sufrido habría tomado una forma concreta mediante la ruptura del silencio, pues habría podido aliviarse y hacerse comprensible, idea compartida por Le Breton, quien señala que «la gestión del secreto es parte integrante de la experiencia dolorosa para muchos individuos» (1999: 193). Asimismo, El Cuco toma consciencia de lo importante que es dar voz a los propios traumas cuando, animado por Irene, cuenta un escalofriante episodio de su infancia, en donde su madre, a causa de una enfermedad obsesiva compulsiva, intentó asesinarlo tirándolo desde un puente. Aunque el muchacho sabe que ese momento configuró su identidad fría y cínica, admite que, una vez compartido con Irene, se siente liberado de ese recuerdo que tanto intentaba olvidar, por lo que no cabe duda de que es el personaje que demuestra mayor consciencia con respecto a sus traumas infantiles. Por esta razón, no termina de convencer la investigación de Andrea Carretero Sanguino, la cual sostiene que «el horror de temer a su madre [...] le ha llevado a querer olvidarse de su madre para poder olvidar que el trauma existe» (2020: 5), ya que, en cambio, el

lenguaje que defiende El Cuco para sanar las heridas del pasado corresponde precisamente a la rememoración y la reconstrucción del episodio traumático, bien se lleve a cabo a través del habla, como ocurre en su propio caso, bien se dé mediante la visión de imágenes, cuyo mayor ejemplo queda representado por los hermanos Terán y su videojuego. Entonces, en lugar de «atisbar el cadáver bajo la mesa» (Ojeda Franco, 2016a: 21) como hizo en su juventud, El Cuco aprende que el recuerdo ordena el caos y que «siempre es mejor cavar la tierra. No es el camino fácil. Es doloroso, sí, pero todo conocimiento es una astilla encarnada e imposible de extirpar» (2016a: 121).

Por último, los hermanos Terán, cuyas voces —es importante recordar— quedan silenciadas a lo largo de toda la narración, pero cuya historia es relatada por los demás personajes, solamente en tres ocasiones explican cómo hacer frente al dolor derivado de los tremendos abusos sexuales del padre, Fabricio Terán. Así pues, a través de unas intervenciones breves, pero cargadas de una intensidad deslumbrante, se desvelan los secretos y pensamientos de los tres hermanos en distintos momentos de su infancia y juventud. Para comprender plenamente el sufrimiento de estos, es oportuno tener en cuenta que, primero, el término *infante*, procedente del latín *infans*, etimológicamente, se relaciona con la incapacidad del individuo para hablar (Noguerol Jiménez, 2018: 130) y, segundo, no siempre la literatura dibuja la infancia con nostalgia y de acuerdo con la imagen del «paraíso perdido», sino que, en ocasiones, esta etapa se configura como un escondite dentro de una casa del terror.

Así pues, Irene, la mayor de los hermanos, vislumbra sus traumas al igual que El Cuco, esto es, a través del recuerdo, de modo que rememora cuando, con ocho años, se vio lanzada a la piscina por su padre para que aprendiera a nadar y, ya extenuada de patear, percibió que sus pulmones, su garganta y estómago se llenaban de agua. No obstante, en el momento en que se estaba ahogando, empezó a recordar las filmaciones llevadas a cabo por su progenitor, los papeles que ella y sus hermanos estaban obligados a desarrollar y, en particular, una ocasión en la cual intentó expresar su repugnancia hacia la cámara, pero su torturador no la quiso escuchar. Una postura parecida fue adoptada por la madre de los Terán, la cual, consciente de los abusos del marido, se quedó indiferente ante el dolor de sus hijos, afirmando que, al ser niños, no podían entender ciertas circunstancias. Por ello, Irene llegó a la conclusión de que «la infancia tenía una voz baja y un vocabulario impreciso» (Ojeda Franco, 2016a: 77), pues deseaba hacerse mayor cuanto antes para poder nombrar los episodios de su infancia con las palabras adecuadas, comprender las razones por las cuales se sentía perdida cada vez que su padre se quedaba con ella y

ordenar sus caóticos pensamientos y emociones. Pese a la inocencia de los ocho años que la impiden designar el maltrato como tal, Irene demuestra ser una niña muy inteligente e intuitiva, debido a que presiente que las acciones del padre no son éticamente justas: «Cuando pensaba demasiado en lo que no podía decir, en todo aquello que no sabía contar, su convicción se volvía menos árida y las intenciones del padre más oscuras» (2016a: 75).

En cambio, Cecilia emplea el dibujo como espacio para dar cabida a sus traumas, así que, en línea con las ideas de Kiki e Iván, es el personaje que mejor encarna el silencio o, más precisamente, la incapacidad del lenguaje para narrar situaciones devastadoras. Sus dibujos, realizados con catorce años, llevan el título «Exhibición de mis ruinas (Textos nunca escritos)» (2016a: 187) y abordan seis páginas de imágenes formadas por unas pocas líneas y palabras clave que reflejan el desgarramiento de la muchacha, su difícil relación con su hogar y su voz quebrada a causa del dolor. Entre todos, el dibujo que más llama la atención del lector también es el menos comprensible, ya que está formado por las palabras «Mi paisaje» y dos puntos a continuación (2016a: 194); no obstante, su explicación queda sugerida por Iván durante una conversación con la propia Cecilia, la cual, a pesar de estar confundida a causa de una sobredosis de fármacos ansiolíticos, entrega las claves para llegar a una importante conclusión: «Los dos puntos sirven para llamar la atención sobre lo que va a venir. [...] Como si tuviéramos dos puntos al frente. ¿Ves mi paisaje? [...] En el preciso instante en el que llegaron sus hermanos me dijo, delante de ellos, con un tono encabritado: “no son yo”» (2016a: 173-174) cuenta Iván, rememorando las palabras de la menor de los Terán. Más adelante añade: «En todo caso ese es el fin de mi anécdota con Cecilia Terán y el inicio de la pregunta: ¿qué quiso decir con “dos puntos”, “no son yo” y “¿ves mi paisaje?”? La respuesta podría ser: nada. Pero también podría haber algo allí» (2016a: 175). Por consiguiente, esta «nada», en realidad, coincide con un inefable «todo», ya que en ese espacio blanco precedido por dos puntos cabe la vulnerabilidad de una niña cuyo dolor y miedo resultan imposibles de describir. Asimismo, la explicación del signo de puntuación se halla en el décimo fragmento del tercer capítulo de la *pornonovela* de Kiki, en donde se señala que Nella ve los dos puntos en el momento en que mira a una criatura que sangra y agoniza moribunda, por lo que es imprescindible mirar a los ojos el sufrimiento para comprenderlo.

A modo de conclusión, es oportuno aclarar que, a diferencia de sus hermanos, Cecilia parece ser la única que no ha podido superar el trauma infligido por el padre, razón por la cual presenta frecuentes ataques de pánico y raramente conversa con alguien que no sean

sus hermanos. Señala El Cuco, recordando las palabras de la Terán: «El silencio no era la ausencia del habla ni de la escritura, sino el instante en el que las palabras perdían todo su sentido. Insistió mogollón en que el silencio real ocurre cuando dos o más personas hablan, es decir, mientras lo hacen, en el acto mismo que se supone que es la antítesis del silencio, y no cuando callan» (2016a: 199). Por ello, el silencio puede producirse incluso en el acto de habla, en el momento en que las palabras no resultan suficientes para expresar todos los tremendos recuerdos de una joven víctima de abusos domésticos. Por tanto, el personaje de Cecilia, aunque intente contarse a través de sus dibujos, no consigue hacer frente al dolor vivido en la infancia, así que se hunde en el más profundo de los silencios, trágica condición que conecta directamente con la pregunta que cierra la novela: «¿Hay palabras para todo el silencio que vendrá?» (2016a: 206).

Por último, desde pequeño, Emilio utiliza el mismo recurso que Kiki para curar sus heridas, por lo que la escritura se convierte en su medicina, en un medio para poner negro sobre blanco sus experiencias, entenderlas y sanarlas: «Sé que puedo decirlo y que es mi deber decir todo lo que puedo. [...] Escribo, a veces, muchas cosas que no he visto hasta que las pongo en un papel. Entonces esas cosas se atardecen» (2016a: 130). Al narrar sin eufemismos los abusos que él, Irene y Cecilia sufrieron, así como las violaciones de los demás niños que protagonizan los foros de pederastas de la *Deep Web*, no extraña que la intervención de Emilio abarque las páginas más crudas y escalofriantes de *Nefando*. Multitudes de cuerpos penetrados, llantos de desesperación y gritos de menores lastimados por sus padres se configuran como recuerdos nítidos en la mente de un Emilio que ya ha cumplido diecisiete años y entiende perfectamente su papel de víctima. Sin embargo, su atención no solo se dirige a su propio dolor y al de sus hermanas, sino también a todas las víctimas de abuso infantil, de modo que su acto de escritura no se presenta como una reivindicación personal, sino colectiva, de la fragilidad que caracteriza la etapa de la infancia.

Además, al igual que Irene, el muchacho recuerda la actitud pasiva de su madre y el peso asfixiante de su ausencia, afirmando que ni ella ni su padre los querían, motivo por el cual su única fuente de amor procede de sus propias hermanas. Entonces, uno de los antidotos para curar el sexo sin consentimiento ejercido por el padre se configura en el mismo acto consentido y llevado a cabo entre los tres hijos, cuya relación incestuosa se hace posible precisamente a causa de las experiencias traumáticas compartidas. En ese momento, el lector se encuentra ante una cuestión cargada de contradicciones y sutilezas que probablemente no presente una solución universal: ¿dónde se hallan los límites entre

la pornografía, el incesto, el sexo y el amor? O, en palabras de Georges Bataille, habría que cuestionarse si «el campo del erotismo es el campo de la violencia, el campo de la violación» (1985: 30) y, en última instancia, de la muerte.

5.2. El sexo: el lugar donde confluyen placer y dolor, belleza y horror

Sin lugar a duda, uno de los pilares que sustenta la grandeza de la novela es el tratamiento del sexo, el cual, pese a que se vislumbra bajo distintas luces y se representa según diversas formas, en todo caso, encarna un desequilibrio del sujeto que lo experimenta, debido a que este llega a cuestionarse y a conocerse a sí mismo (Bataille, 1985: 48). Si bien esta conclusión se manifieste claramente al leer *Nefando*, más complejo resulta decretar si las prácticas sexuales narradas se encuentran más en línea con el concepto freudiano de *unheimlich*, esto es, *lo siniestro*, teoría defendida por Carretero Sanguino, o de *abyección* propuesto por Julia Kristeva, sostenido por Mendoza Navarro y anteriormente explicado. Antes que nada, resulta fundamental explicar que «se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, ha salido a la luz» (Freud S., 1976: 220. En cursiva en el original), es decir, es una condición de violencia, extrañeza y horror que surge en los lugares que se consideran más seguros, como el propio hogar, y que impregnan de miedo al individuo precisamente por serle familiares. En cambio, la abyección se basa en el rechazo de un evento que impide al sujeto avanzar serenamente; no obstante, este a menudo no se muestra consciente de la abyección, ya que, sobre todo en edad infantil, ni siquiera puede nombrarla, pero sí la reconoce como algo que le despierta repulsión y de la cual debe alejarse. A partir de este distanciamiento, «el miedo cimienta su recinto medianero de otro mundo, vomitado, expulsado, caldo» (Kristeva, 2004: 13).

Tanto la condición de familiaridad e inquietud que caracteriza el ambiente doméstico como la repugnancia hacia una situación abyecta, pero innombrable, son propias de la infancia de los hermanos Terán. Durante esa etapa, vivida como una devastación total a causa de las relaciones incestuosas entre ellos y el padre, el conocimiento de los límites del cuerpo, el dolor y la muerte se cogen de la mano sin soltarse nunca. Con respecto a este propósito, Baudrillard apunta que las grandes tragedias incestuosas siempre son fatales (2011: 69), debido a que el sexo es concebido como un acto guerrero cuyo final inevitable es la muerte (2011: 47) y Le Breton señala que la incapacidad de nombrar la experiencia del sufrimiento comporta la aceptación de una muerte radicada en la

existencia humana (1999: 41). De esta manera, las afirmaciones de los dos antropólogos franceses introducen los motivos por los cuales los hermanos Terán, a diferencia de los demás personajes de la novela, en ningún momento abordan el tema del sexo mediante términos placenteros, sino que lo asocian a una experiencia de la cual deben intentar huir y salvarse a toda costa. Por ejemplo, las descripciones de los actos sexuales que protagonizan el capítulo dedicado a Emilio aparecen marcadas por verbos de violencia como «atar», «violar», «obligar» y «golpear» y al lado de los sustantivos «tortura», «dolor», «gritos» y «llanto», los cuales reflejan el sufrimiento padecido. Al experimentar el sexo de manera incestuosa, en edad demasiado temprana y sin consentimiento, Irene, Emilio y Cecilia llegan a ser víctimas de lo que Bataille, en su ensayo *La literatura y el mal*, publicado por primera vez en 1957, define «Mal Puro». Personificada por Fabricio Terán, esta maldad se representa como la forma de sadismo más salvaje que existe, porque, puesto que no busca obtener ninguna ventaja material de la víctima, solamente se centra en el goce que le proporciona su destrucción psicológica y física (2000: 30). Además, el «Mal Puro» se manifiesta en cualquier adulto que arranca a su hijo fuera del feliz reino de la infancia antes de tiempo, que antepone el impulso a la razón, el propio bienestar al malestar ajeno (2000: 38), así que no cabe duda de que el padre de los hermanos Terán es el antagonista por excelencia de la novela.

Si, por un lado, el sexo es concebido por los hermanos como un acto de absoluta sumisión, ferocidad y humillación por parte de los adultos, por otro lado, en lo referente a las experiencias sexuales de Iván y los protagonistas de la novela pornográfica de Kiki, las fronteras entre la felicidad y el disgusto se hacen borrosas. En efecto, estos personajes personifican el placer y el disfrute por identificación con el dolor: en el caso de Iván, es autoinfligido a través de golpes, escarificaciones o cortes que pueden poner en peligro la salud física del sujeto, mientras que, en el caso de Nella, Eduardo y Diego, peculiares jóvenes de catorce años sexualmente activos, es causado a partir de la tortura de otro individuo, bien sea humano, bien sea animal. En términos técnicos, estas pulsiones eróticas se identifican respectivamente con los términos «masoquismo» y «sadismo» (Le Breton, 1999: 61-62). Aunque en el masoquista confluyen los roles de víctima y victimario a la vez, mientras que el sádico se configura como el verdugo de un dolor totalmente ajeno, Paola Druille apunta que los estudios filosóficos, antropológicos y psicológicos contemporáneos suelen analizar un impulso como la contrapartida del otro. En cambio, la producción literaria desde siempre ha demostrado que los tópicos, temas y lenguajes abarcados son distintos en un caso u otro, motivo por el cual, los rasgos del

sadismo y el masoquismo «primordiales» no solo quedan delineados de manera que el lector no corra el riesgo de confundirlos, sino que también se alejan de la pornografía que se escribe hoy en día. De hecho, para esta última, ambas pulsiones son representaciones desgarradas, violentas y nocivas del acto sexual, mientras que, dentro de la literatura del Marqués de Sade, el sádico y el masoquista desempeñan papeles diferentes y no intercambiables, por los cuales el primero se dibuja como un instructor que dicta reglas de conducta atípicas, frente al segundo que se muestra un educador de sí mismo, cuya condición de esclavo trae consigo la necesidad de sufrir para ser libre. Por consiguiente, «el sádico piensa en términos de posesión instituida y el masoquista en términos de alianza contraída. La posesión es la locura propia del sadismo, el pacto, la del masoquista» (Druille, 2009: 97).

Al contrario de lo que propone Druille, en cuya investigación defiende que el sadismo y el masoquismo, antes de ser etiquetados como «trastornos patológicos» por la medicina, proceden de la ficción narrativa (2009: 22-23), Kiki sostiene que las prácticas sexuales socialmente consideradas «inmorales» y «enfermas», en realidad, han existido desde los orígenes del ser humano, por lo que no pueden concebirse como una mera invención literaria, sino que son el reflejo de las pulsiones más íntimas del hombre. Además, en línea opuesta a lo señalado por Druille, los personajes de la *pornonovela* de Kiki no pretenden transgredir las reglas sociales, culturales y sexuales —o, mejor dicho, no buscan cumplir este objetivo de manera consciente—, sino que Nella, Eduardo y Diego desean iluminar todos los rincones oscuros e innombrables del alma humana y demostrar que el sufrimiento y el goce, el horror y la belleza, encuentran un punto de convergencia en la corporalidad. Por tanto, alejados de los objetivos puramente sádicos de Fabricio Terán, los tres jóvenes convierten la adolescencia en una prueba de resistencia marcadas por penetraciones violentas, genitales lastimados, deseos incestuosos y prácticas sexuales relacionadas con la tortura de seres humanos y el asesinato de animales, cuya sangre es empleada para el autoerotismo y, en última instancia, para alcanzar el orgasmo.

Por estos episodios, Nella, Diego y Eduardo se presentan como sujetos interesados en el cuerpo o, más precisamente, en las consecuencias derivadas del cuerpo, dentro de las cuales destacan las reflexiones filosóficas alrededor de la sexualidad como constituyente fundamental del ser humano. En línea con las investigaciones sobre el erotismo de Bataille, Nella comprende «*el amor físico a través del dolor y de la muerte*» (Ojeda Franco, 2016a: 8. En cursiva en el original), por lo que solamente el hambre de ambas pulsiones le proporciona el conocimiento de todas las posibilidades del cuerpo que habita;

asimismo, Diego afirma querer «ser carne, ser piel, ser huesos, ser sangre. Ser cuerpo: ser vida y no muerte» (2016a: 53), de manera que descubre que en el erotismo yace un halo de muerte que debe abrazarse precisamente para vivir, para regresar a la forma más cruda y desnuda del ser humano; y, finalmente, Kiki redacta en el segundo capítulo de su *pornonovela*: «No quiero nada que me aleje de la vida, escribió Eduardo, pero lo que me acerca a ella es lo que me arrastra hacia la muerte» (2016a: 116), así que se vislumbra una inquietante paradoja por la cual la vida —entendida en términos de «experiencias extremas»— y la muerte representan dos caras de la misma moneda. Dominados o sumisos, los tres personajes creados por la escritora mexicana disfrutaban de la brutalidad del acto sexual con las mismas dosis de resistencia, curiosidad y hedonismo, con el fin de comprender tanto los misterios de la vida como de la muerte y llegando a la conclusión de que esta última coincide con el orgasmo más potente del mundo.

Extremadamente misterioso y contradictorio, por tanto, el sexo se manifiesta como un acto donde convergen el silencio y el grito, la vida y la muerte, la repugnancia y la alegría, el horror y la belleza, y que, por ende, se revela como una actividad que prefiere plantear problemas existenciales en lugar de solucionarlos. Por ello, puede afirmarse que todas las experiencias sexuales que propone *Nefando* son un reflejo de la modalidad de escritura de su autora, cuyo objetivo consiste en contar los trozos de vida más significativos de sus personajes a través de imágenes sublimes y poéticas, pero que lleguen a perturbar y aterrar al lector por sus contenidos. Con el propósito de aclarar el análisis que acaba de realizarse, se señala una entrevista en la cual Iván sostiene que «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» (2016a: 136).

5.3. «Nefando» o la encarnación de una monstruosidad humana

Aunque a lo largo de su infancia y adolescencia, los hermanos desarrollan habilidades artísticas distintas para hacer frente a su trauma, las horribles experiencias vividas marcan sus rostros con las heridas del mismo pasado, razón por la cual llegan a convertirse en una sola identidad indistinguible y fantasmal. El ejemplo más relevante queda contado por El Cuco, el cual, pensando hablar con Irene de su enferma madre, de repente descubre haber confundido la silueta de un hombre con la de una mujer, pues, en realidad, está conversando con Emilio. Pese a que roce lo surreal, este episodio no es puntual, ya que también Kiki e Iván no pueden concebir a los Terán individualmente y hasta cuentan que

a los propios hermanos les gusta perderse entre ellos y marear a su interlocutor, generando en este último fuertes dudas en torno a lo que realmente puede definirse «cierto». Este caos ofrece una importante clave para comprender tanto las consecuencias de los abusos domésticos, esto es, el desarrollo de relaciones íntimas entre Irene, Cecilia y Emilio, como la razón de la creación de «Nefando», videojuego en el que confluyen todos los vídeos pornográficos que grabó Fabricio Terán cuando sus hijos todavía eran niños.

Al contrario de lo que sería lógico pensar, la difusión de esas violentas imágenes no pretende configurarse como un acto de justicia y denuncia, sino como una mera exposición del trauma, es decir, una manera de visibilizar el sufrimiento pasado para que el presente se haga menos doloroso. No obstante, el videojuego no debe concebirse como un fin en sí mismo, ya que precisamente busca que los jugadores se pregunten por su desarrollo y reflexionen sobre lo que ven (y, sobre todo, no ven). Así pues, sin preocupación de lo que puedan opinar los demás usuarios de la *Deep Web* ni vergüenza por mostrar sus violaciones de la forma más transparente que exista, pero tampoco con afán de venganza hacia el padre, los hermanos deciden compartir su infancia vulnerada con el inmenso mundo de Internet. Sin embargo, el resto de la sociedad llega a convertir a las víctimas de abuso en victimarios, en seres sin corazón que solamente pretenden destruir todos los valores morales, hecho que no solo demuestra que es más fácil anteponer la sensibilidad herida del consumidor al sufrimiento del herido, sino también que los individuos que no cargan con un dolor imborrable solo se preocupan por censurar lo incómodo en lugar de entenderlo (Mendoza Navarro, 2019: 12). Por tanto, personajes como Kiki, Iván y El Cuco, al haber aguantado episodios violentos y traumáticos, no solo defienden, sino que también comprenden la creación y difusión del videojuego. Explica Iván durante una conversación con el entrevistador anónimo:

—Tengo una pregunta que sólo te la voy a hacer a ti: ¿para qué crees que los Terán crearon Nefando? ¿Qué piensas que querían hacer con eso?

—Nada. Esa es la respuesta. ¿Para qué creamos cosas? ¿Para qué hablamos y hacemos bebés y escribimos y componemos y pintamos? Para nada y para todo. El fin es la creación misma: ellos crearon Nefando para crear Nefando. ¿O crees que no sabían que a la larga les iban a descolgar el juego? Los Terán sabían, como lo sabe todo el mundo, que es un delito subir videos de ese tipo a internet, pero les valió madre. Querían expresarse, supongo, quemar el tiempo libre, chingar, yo qué sé. Kiki escribió una novela en esos años y ellos se inventaron un videojuego. Cada quién escupió por su lado (Ojeda Franco, 2016a: 99).

Al igual que los dibujos de Cecilia representan una «nada» saturada de un «todo» oscuro y denso, el propósito de «Nefando» consiste en pegar al espectador a la pantalla

del ordenador pese a que no ocurra nada, a fin de que este aprenda a esperar y mejore su capacidad de observar lo inhóspito. La simpleza del juego, protagonizado por una mujer durmiendo en la cama, ubicada en una habitación azul, minimalista y ordenada, empuja a los usuarios a plantearse si hay alguien o algo que no ven, cumpliendo, entonces, con el objetivo de *Nefando*: llevar al lector a preguntarse qué se oculta entre las cuatro paredes domésticas de cada hogar. Entonces, a partir de las crónicas de los pocos afortunados usuarios que consiguieron jugar antes de que el videojuego desapareciera de la web, se descubre que ocurre algo solamente cuando la luz de la habitación en la que se encuentra la mujer se apaga y el cursor pincha siluetas y objetos oscuros, es decir, cuando el consumidor no tiene la posibilidad de ver lo que está pasando. Aunque todos los jugadores concuerdan sobre el rol de la oscuridad, se vislumbra que la virtud primaria del videojuego consiste en los numerosos caminos que pueden recorrerse y las situaciones únicas que se experimentan, razón por la cual se configura como «un espacio para la exploración personal» (2016a: 136). Por esta razón, cabe destacar el comentario de uno de los usuarios, quien propone que los jugadores escriban lo que han visto, descubierto y sentido al momento de incursionar en «Nefando», con el fin de completar el mosaico de oportunidades que ofrece: así pues, la escritura vuelve a presentarse como un medio esencial no solo para relatar episodios de la propia vida, sino también como una herramienta para intercambiar experiencias, opiniones y sensaciones con el «otro».

Una de las acciones más simbólicas del videojuego coincide con el repentino destape de un agujero en la pared, el cual parece proceder de un disparo, imagen que dialoga íntimamente con una de las confesiones que lleva a cabo Emilio. Recordando el día en que su padre disparó en la pared de su cuarto para que aprendiera que no tenía que escaparse de casa, afirma lo siguiente: «Veo a Irene y a Cecilia derramándose sobre mi corazón disparado en la pared del mar y las abrazo porque son lo único y digo: hola, tundra de mi sangre. Hola» (2016a: 132). Según los comentarios subidos a los foros donde se recopilan las crónicas sobre «Nefando», se intuye que el disparo del cual habla Emilio queda proyectado en el videojuego como un elemento que rompe la armonía de la habitación y, a la vez, acerca al usuario a la finalidad del juego: una vez destapado el agujero, este se vuelve luminoso y, enseguida, aparece el vídeo de un perro torturado por una mujer, cuyo título es «MI INFANCIA: ESTE PERRO» (2016a: 148). Por consiguiente, el disparo en la pared, por un lado, se configura como aquel trauma que aniquila el corazón de la víctima, en cuya herida cabe su infancia destrozada, pero, por otro lado, desempeña el papel de lupa, pues hace visible el dolor silenciado. Además, el

hecho de que el disparo estropee la pared de la habitación personal del sujeto vulnerado produce un cambio en la configuración tradicional del dormitorio, el cual suele concebirse como un lugar de intimidad y protección. Tampoco resulta casual la posición del disparo en el videojuego, ya que, al hallarse al lado de un cuaderno abierto y detrás de un ordenador encendido, subraya la capacidad del lenguaje literario e informático para expresar y, en ocasiones, superar la violencia doméstica, herramientas empleadas por todos los personajes de la novela.

Otra de las imágenes del videojuego que conecta con la trama de *Nefando* es el cocodrilo, símbolo recurrente dentro de la producción literaria de Ojeda, ya que volverá a encontrarse en su siguiente novela, *Mandíbula*. Como se ha mencionado anteriormente, la primera aparición del reptil se da nada más comenzar la obra, en el capítulo en donde Kiki asocia los relieves de la pared de su habitación al lomo de un cocodrilo, afirmando que solo rodeada de escamas se siente libre y capaz de escribir. Las sensaciones de terror y perturbación relacionadas con el proceso de escritura se reflejan en el videojuego a través de la aparición de un cocodrilo, en cuyas escamas se lee «ESTE ANIMAL: MI VOZ» (2016a: 150). Más adelante, el reptil se come salvajemente a la dormida, acción que queda explicada gracias a uno de los comentarios de los jugadores, en donde se afirma que la mujer, en realidad, es una adolescente. Al golpearla repetidas veces, este mismo usuario descubre que sus pechos y caderas se reducen hasta infantilizarse, por lo que el cuerpo que queda yaciendo en la cama se convierte en el de una niña que, a pesar de los múltiples golpes, aún parece respirar. Estas imágenes simbolizan una infancia marcada por heridas que quedan grabadas tanto en la memoria como en el cuerpo de la víctima también en su etapa de adolescencia, por lo que, si son recordadas, vuelven a escocer como si se les hubiera echado sal. La confusión entre las etapas de adultez, adolescencia y niñez, por tanto, muestra que el trauma, pese a que los años pasen, nunca se desvanece, así que esa mujer quedará siempre devorada por los recuerdos traumáticos que definen su infancia.

Por último, uno de los jugadores relata que, de repente, la habitación azul se inunda, mientras el cuaderno encima del escritorio se abre, revelando cuatro preguntas. Tras seleccionar la última, empieza la proyección de un vídeo en donde un hombre se cercena el miembro: «Me obligo a verlo. Tengo que verlo todo. Ese es mi papel aquí. Ese es mi único deber» (2016a: 152) se dice a sí mismo el usuario. Aparte de la importancia de observar los eventos perturbadores, claro *leitmotiv* de la obra, son evidentes los paralelismos con el deseo de autocastración de Iván y el episodio de la piscina contado

por Irene. El símbolo del agua, como elemento que se extiende en un espacio sin límites, capaz de quitar la respiración y producir la pérdida de orientación, también figura entre las últimas páginas de la novela, de importancia fundamental, al igual que el primer capítulo, por ofrecer la clave de *Nefando*:

A veces siento como si todo a mi alrededor fuera agua y yo estuviera en el centro de ese mar, muy lejos de cualquier orilla. La sensación es de cansancio, pero no puedo dejarme hundir. Cada día que pasa son horas acumuladas con las que nado hacia la nada. Y el horizonte siempre es el mismo: una línea absurda que finge un mañana que en realidad no existe. Más allá del horizonte sólo hay otro horizonte vacío: eso es todo lo que sé (2016: 204).

Las palabras de El Cuco reflejan una especie de lucha interna, en donde el sujeto se columpia entre la desconfianza total en el futuro y la incapacidad de darlo todo por perdido, altibajos emocionales procedentes de un episodio de violencia infantil específico a causa del cual nada ni nadie vuelven a verse con los mismos ojos que antes. La desolación que caracteriza al *hacker* es compartida por Irene, quien, en cambio, puede afirmarse que «confía en su desconfianza», ya que, al no tener nada, no puede perder nada: «Cuando el mundo de alguien es destruido ya no queda nada, ni siquiera el dolor, porque el dolor sólo puede existir cuando todavía hay mundo» (2016a: 202). No obstante, en el momento en que Irene perdió todo, debe tenerse en cuenta que también perdió el miedo a fracasar y sufrir, por lo que la única opción que le queda para seguir adelante es construir una nueva etapa de su vida sobre las ruinas de su pasado.

Sin embargo, los pilares de su nuevo mundo se erigen sobre una tremenda conciencia: aunque el sistema cierra los ojos ante la brutalidad del ser humano, este último esconde una naturaleza violenta y erótica, así que el individuo que tanto dañó a los Terán en temprana edad, aunque es considerado un monstruo por la sociedad, en realidad, es un hombre como todos los que le apuntan con el dedo: «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» (2016a: 205). A punto de acabar la lectura de *Nefando*, entonces, la autora consigue romper las frágiles certezas del lector y desencadenar su incertidumbre y miedo, proponiendo que todos los seres humanos presentan un lado oscuro, de modo que no solo los victimarios, sino también las víctimas se configuran como seres terroríficos, brutales y abyectos, idea también sostenida por Susan Sontag, en cuyas investigaciones se evidencia la importancia de reconocer la

existencia de la perversidad humana y el tremendo sufrimiento que esta conlleva a los demás. Por último, cabe destacar el trabajo *Del monstruo a lo humano monstruoso: un análisis de la monstruosidad en Mandíbula y Nefando de Mónica Ojeda* (2019), en donde Lissette Susana Montilla Balón cataloga a los personajes de la novela según sus características físicas y mentales, con el propósito de destacar los paralelismos que presentan con respecto a los monstruos más famosos de la literatura. Por un lado, puesto que Iván siente habitar en un cuerpo-no-suyo, se autodefine como un ser sin identidad, un monstruo marginado por una sociedad en la cual no encaja; por otro lado, Irene, Cecilia y Emilio personifican a las Parcas porque, primero, de la misma forma que estas últimas controlan el destino de los seres humanos y los demás dioses del Olimpo, los hermanos controlan las experiencias de los usuarios que juegan a «Nefando», y segundo, al igual que las Parcas son tres hermanas inseparables, los Terán se conciben como una sola unidad. Por último, los protagonistas de la *pornonovela* de Kiki presentan varios paralelismos con los vampiros, seres amantes de la sangre e impulsados por un perverso e incontrolable instinto sexual, más en línea con lo animal que lo humano. En conclusión, *Nefando* demuestra que la humanidad no está hecha de inocencia, compasión, amor y altruismo, sino que no es otra cosa que «el intento de conciliar el conflicto interno entre hombre y bestia, entre intelecto e instinto, entre vida y muerte» (2016a: 51).

6. *MANDÍBULA*. CUANDO LAS PALABRAS DUELEN MÁS QUE UN GOLPE

Si *Nefando* favorece la inclusión de Mónica Ojeda en la célebre lista Bogotá 39-2017, *Mandíbula* consigue consagrarla, al margen de todo condicionante generacional, como una de las grandes promesas de escritores latinoamericanos (Pardo, 2018: en línea). «Inquietud demoledora. No encuentro otra más acertada definición para esta novela» (Juristo, 2018: en línea), «El impacto que *Mandíbula* crea en el lector se atisba ya en las primeras páginas, casi en las citas iniciales que son el pórtico de apertura a un mundo que se intuye franco y desasosegante» (Baixeras, 2018: en línea), «Todo en *Mandíbula* es un acierto. Todo es impresionante (en todas las acepciones posible). Todo le es servido al lector con la forma de un caleidoscópico puñetazo dirigido al estómago» (De Dios García, 2018: en línea) concuerda la crítica literaria, cuyos comentarios ya introducen el carácter trasgresor, atrevido y aterrador de la última, escalofriante, obra en prosa de Ojeda. Asimismo, la valoración de la crítica lleva a sospechar que *Mandíbula* dialoga íntimamente con *Nefando* por volver a destapar los tabúes más enraizados en la sociedad y poner en escena aspectos del ser humano que, en líneas generales, tienden a esconderse detrás del telón de lo «moralmente correcto».

No obstante, a diferencia de la estructura de la obra anteriormente analizada, cuyos títulos de las varias secciones especifican a quién pertenece la voz narradora, el lugar en el que se encuentra y la actividad que está realizando, el argumento de *Mandíbula* se articula a través de treinta y dos capítulos que no anticipan al personaje que se va a abordar, y tampoco determinan el espacio y el tiempo en el que se sitúa, así que el lector llega a averiguarlos solo ya adentrado en la narración. Así pues, *Mandíbula* comparte con *Nefando* el uso de distintas formas textuales y voces narrativas, gracias a las cuales la trama se articula a partir de varias perspectivas: las escenas protagonizadas por Fernanda y otro(s) personaje(s) suelen desarrollarse a través de diálogos breves, fragmentados y, en el caso de las adolescentes, saturados de expresiones en inglés, o se muestran contadas por un narrador omnisciente en tercera persona, cuya voz se interpela sobre todo en la narración de los retos del grupo de amigas. Este narrador adopta la primera persona solo en dos ocasiones, en la redacción del ensayo de Annelise y el monólogo final de Clara (Carretero Sanguino, 2019: 4), y la segunda persona en la estipulación de las rígidas «Reglas para entrar a la habitación blanca».

Mandíbula también hunde sus raíces en varios géneros, pues al moverse tanto en los terrenos del *thriller* como del terror, se constituye como una «perversión culta» (Ayén,

2018: en línea), aunque, a diferencia de la acentuada dosis de pornografía que caracteriza *Nefando*, en cuanto a *Mandíbula*, se considera más oportuno evidenciar su componente erótico. De hecho, a lo largo de toda la narración, es imposible ignorar la sólida unión entre placer y prohibición que marca a fuego a las tres protagonistas en sus relaciones entre madres e hijas, maestras y alumnas y mejores amigas-hermanas, caracterizadas por desafíos mentales y físicos que rozan el sadomasoquismo y cuyos roles de dominadora-victimaria y sumisa-víctima se intercambian continuamente. Así pues, si *Nefando* investiga con lupa el trauma infantil que se desarrolla en el ámbito doméstico, las memorias del cuerpo sujeto a la violencia y la inefabilidad del lenguaje para contar experiencias abyectas, *Mandíbula* se dedica a acentuar el rol fundamental que juegan las experiencias infantiles en la conducta del individuo en la edad adulta, la importancia del comportamiento de la madre para una correcta evolución emocional de los hijos y las consecuencias que proceden del lenguaje, pues, sin lugar a duda, esta última novela trabaja con mayor minucia y profundidad la psicología de los personajes.

Por tanto, puesto que el componente psicoanalítico se configura como uno de los epicentros de *Mandíbula*, hace falta subrayar que el lazo madre-hijo/a es materia de interés y unión entre la literatura y el psicoanálisis desde hace casi un siglo. Efectivamente, el «complejo de Edipo», bautizado por Freud, y su contrapartida femenina estudiada por Jung, el «complejo de Electra», explican los conflictos y afectos que se generan entre padres e hijos, cuya problemática suscita un gran número de obras en todo el panorama literario mundial y cuyo exponente más antiguo es *Edipo rey*, de Sófocles. El psicoanalista alemán fue el primero que investigó la fase preedípica infantil, caracterizada por la estrecha y ambigua vinculación entre madre e hija. Este asunto fue retomado posteriormente por Jacques Lacan, el cual relacionó el deseo materno con la boca de un cocodrilo, cuyas fauces pueden cerrarse sobre el niño en ausencia del padre. La imagen a partir de la cual el psiquiatra francés estipuló sus teorías no debe entenderse como una simple metáfora, sino que se inspira en el paradójico comportamiento del cocodrilo, depredador que tiene la capacidad de comerse enteras piezas de carne a una velocidad deslumbrante y, a la vez, puede llevar a sus crías en el hocico sin perjudicarlas (Kennedy-Troya, 2019: en línea). Al igual que el terror y el amor se configuran como dos caras de la misma moneda en el reino animal, los vínculos de *Mandíbula* se columpian entre el odio y el amor, el miedo y la fascinación, el respeto y el acoso, como reflejo de la inestabilidad que, desde la etapa infantil hasta la madurez, caracteriza a las protagonistas. Por ello, no cabe duda de que Mónica Ojeda escribió esta última novela a

partir de las tesis de Lacan, ya que, además, una de las afirmaciones del médico sobre la madre-cocodrilo se encuentra incluida entre los epígrafes que preceden a la narración: «*Estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre*» (Ojeda Franco, 2018a: 5. En cursiva en el original).

Las demás citas que encabezan la narración también resultan de extrema importancia para todo lector desprevenido, puesto que anticipan los símbolos alrededor de los cuales se articulan los acontecimientos y la psicología de los personajes. Por consiguiente, se hallan dos páginas que dan la bienvenida a autores como Georges Bataille y Julia Kristeva, los cuales respectivamente destacan «*el horror ligado a la vida como un árbol a la luz*» (Ojeda Franco, 2018a: 5. En cursiva en el original) y que «*todo ejercicio de la palabra es un lenguaje del miedo*» (2018a: 5. En cursiva en el original). De esta manera, se anticipa un propósito semejante al de *Nefando*, esto es, nombrar el miedo y el horror, esas sensaciones extremas que difícilmente pueden describirse mediante palabras que estén a la altura de lo experimentado y que se manifiestan acorde a una pulsión sexual irrefrenable, la cual alumbra el aspecto más monstruoso del ser humano y dialoga tanto con la vida como la muerte. Asimismo, Ojeda inserta a maestros de la literatura gótica y de terror, como Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft y Mary Shelley, cuyas referencias citadas introducen al lector en un mundo terrorífico protagonizado por el blanco, color fantasmal y estrictamente relacionado con la nada y el más allá. Por último, es necesario mencionar la cita de Victoria Guerrero —«*Todo lo que escribo se reduce a dos o tres palabras. / Madre Hija Hermana / Es una trilogía no prevista por el Psicoanálisis*» (2018a: 5. En cursiva en el original)—, la cual no solamente alude a los tres roles que identifican a las protagonistas, sino que también destaca la imposibilidad del psicoanálisis para entender las sombrías relaciones que establecen las mujeres.

Así pues, el argumento entrelaza la vida de tres personajes femeninos aparentemente muy distintos, pero unidos por un semejante pasado trágico, marcado por la violencia, el excesivo control, la falta de comprensión y la ausencia de sus propias madres. Un análisis superficial de la obra señalaría que, por un lado, se hallan Annelise y Fernanda, adolescentes fanáticas de las *creepypastas* (historias de miedo colgadas en Internet) y hambrientas de desafíos atrevidos, cuyo pasatiempo favorito consiste en reunirse con sus compañeras de clase en un edificio abandonado para superar retos peligrosos y humillantes que permitan establecer quién es la más valiente. Por otro lado, se encuentra Miss Clara, maestra que imparte clases de Lengua y Literatura en un colegio femenino del Opus Dei, donde las restrictivas normas de comportamiento son una de las enseñanzas

fundamentales para la correcta educación de las estudiantes. Pese a que la vida de esas mujeres parece entrar dentro de los límites de lo que generalmente se concibe como «normalidad», si se lleva a cabo un estudio más minucioso, se descubre que Annelise, Fernanda y Clara están rodeadas por un halo de violencia y delirio que nunca las abandona. De hecho, es suficiente señalar que la novela se abre con el secuestro de Fernanda por parte de su docente, quien desea saldar cuentas con su infancia destrozada mediante la tortura de la joven, y que las dos adolescentes se ven implicadas en la adoración de una inquietante entidad creada por ellas mismas para entender que «poder, posesión, sumisión, venganza y psicopatía [...] son los elementos que articulan las extremas relaciones que mantienen los tres personajes protagonistas» (Serrano Cazorla, 2019: en línea).

De la misma manera que *Nefando, Mandíbula* se centra en el paso de la infancia a la madurez, por lo que puede clasificarse como una retorcida *Bildungsroman*, debido a que sus protagonistas, en lugar de formarse, «se deforman» a causa de sus traumas nunca superados. Metafóricamente, esta etapa «parece realizarse a través de una ciénaga inmunda, poblada de cocodrilos» (Gutiérrez León, 2018: 38), en un ambiente lleno de insidias y peligros del cual difícilmente se sale incólume, por lo que las etapas de la adolescencia y de la adultez se alcanzan recorriendo un camino que empieza iluminado por la luz del sol y que poco a poco se adentra en la noche más oscura, desde lo tangible hasta lo intangible. Sánchez Aguilar (2018: en línea) confirma esta deformación, enfocándola hacia los tres lenguajes irracionales que se vislumbran a lo largo de la narración, esto es, el de las historias de terror, del cuerpo-poesía y las oraciones del Dios Blanco: de este modo, las mujeres de *Mandíbula* no presentan una manera firme de expresarse, razonar y sentir, y tampoco sus cuerpos pueden definirse mediante unas breves descripciones, debido a que cambian desde la primera hasta la última página de la obra, inclinándose con más vértigo hacia sus miedos y deseos.

Mónica Ojeda aclara la elección de situar el Delta *High-School-for-Girls* —colegio bilingüe, femenino y de élite— en Guayaquil, su ciudad natal, afirmando que los colegios del Opus Dei en Ecuador se constituyen como realidades alienantes, a las cuales pueden acceder solo unas pocas familias ricas, mientras que, fuera del ambiente escolar, los demás ciudadanos luchan por ganar un mísero sueldo que sustente a toda la familia (Ojeda Franco, 2018b: en línea). Por esto, las protagonistas de la novela aparecen como seres que se ubican al margen de todo lo que no se relaciona con su entorno familiar y escolar, motivo por el cual siempre se encuentran entre las paredes de sus propias casas, por los

pasillos de la escuela o en clase y, en el caso de las adolescentes, en lugares que ellas perciben como «familiares», como el edificio abandonado en donde comparten historias de terror o en fiestas. En definitiva, al igual que en *Nefando*, el lector se siente bastante extrañado de lo que ocurre en Barcelona y Guayaquil —las ciudades en donde se desarrollan las novelas— a nivel político, social y económico, ya que, salvo unas pocas referencias, su única realidad existente es aquella íntima y personal que moldea a los personajes.

A causa de su infancia violenta e infeliz, tanto Clara como Annelise y Fernanda se presentan como seres al margen de lo que el resto de la sociedad considera «normal» y «moral», condición que también los hermanos Terán, el Cuco, Kiki e Iván se ven obligados a aceptar. Pese a las numerosas similitudes que presentan las obras de Ojeda, ya solo nombrando a sus personajes, se evidencia una diferencia significativa: al contrario de *Nefando*, en donde el número de protagonistas femeninos y masculinos se muestra equilibrado, *Mandíbula* recrea un universo exclusivamente de mujeres, razón por la cual una parte de los críticos hasta ha llegado a definir la obra como una novela de «género femenino» (González, 2018: en línea). Por consiguiente, tiene que subrayarse la débil presencia de personajes masculinos a lo largo de toda la narración, quienes aparecen de manera casi fantasmal porque ni hablan ni actúan, sino que simplemente quedan mencionados por las protagonistas. El ejemplo más relevante es el del Dr. Aguilar, el psicoanalista de Fernanda, cuyas opiniones y preguntas, en cada consulta, se reducen a espacios blancos:

Dr. Aguilar:

Fernanda: *Of course*. La culpa es aburrida, por eso la evito, pero... Sé que mi mamá no me quiere. De hecho, sé que me tiene miedo.

Dr. Aguilar:

Fernanda: Es difícil de contar, *I guess*. Pienso mucho en mi madre (Ojeda Franco, 2018a: 82-83. En cursiva en el original).

Por lo tanto, el rol de este personaje recuerda al del anónimo entrevistador de *Nefando*, ya que ambos se configuran como trámites silenciosos que centran la atención en la voz de los protagonistas y ofrecen una mirada externa. En efecto, resulta interesante señalar que el médico, figura que se inserta en el terreno de la ciencia, los trastornos y las enfermedades mentales, se contrapone a la del profesor de Teología de Annelise y Fernanda, el cual representa la religión, las creencias y la moral, por lo que «ambos poseen como objeto de trabajo las conductas del hombre, relacionadas directamente con

lo psicológico, precisamente el terreno donde busca introducirse Ojeda partiendo de la experiencia corporal» (Carretero Sanguino, 2019: 5). Por último, el lector está al corriente de la existencia de los padres y los hermanos menores de Annelise y Fernanda, pero no sabe casi nada de ellos, sino que los primeros se parecen más a desconocidos que a miembros de la familia y los segundos son vistos como meros sacos de boxeo por sus hermanas, pues se dibujan como víctimas indefensas e inocentes que se ven obligadas a soportar la misma violencia que Annelise y Fernanda recibieron en la tierna edad.

6.1. La cadena de la violencia: de víctimas a victimarias

Los orígenes de la violencia física y verbal que desborda los cuerpos y las mentes de las tres protagonistas de la novela deben buscarse en su atormentada relación con sus madres, las cuales quedan asociadas a «una mandíbula que se cierra y que protege, pero podría morderte, podría comerte» (Ojeda Franco, 2018a: 282). Así pues, en ningún momento de la narración, la madre se representa como un ser dispuesto a dar amor y apoyo incondicional a su hija, sino que se vislumbra bajo sus numerosas complejidades y paradojas, como un golpe dado con ternura que, sin embargo, no deja de ser un golpe, como un científico loco que anhela destruir al monstruo que ha creado, cuya violencia se manifiesta a partir de dos condiciones: víctima y victimaria deben pertenecer al oscuro universo femenino y tener la misma sangre.

En términos más específicos, las madres de las protagonistas de *Mandíbula* no llevan a cabo de manera adecuada los procesos de apego, es decir, de vinculación emocional con su prole, debido a que muestran impaciencia, rabia e intolerancia hacia sus hijas y rechazan el contacto físico con ellas. Cuando se viven experiencias infantiles adversas, se genera un estrés tan intenso que puede durar toda la vida y dar lugar a comportamientos destructivos, enfermedades relacionadas con el estrés, inestabilidades emocionales y conductas peligrosas (American Academy of Pediatrics, 2015), motivo por el cual Clara, Annelise y Fernanda presentan actitudes parecidas, socialmente inapropiadas. Todos estos trastornos se manifiestan e intensifican a lo largo de *Mandíbula* y derivan en su mayor medida de abusos psicológicos, no físicos, debido a que «el espanto y el instinto, la violencia y el mal habitan en el lenguaje» (Ojeda Franco, 2018d: en línea); por lo tanto, todo ejercicio que baja la autoestima de un individuo puede producir más dolor que un empujón, puesto que las ofensas y humillaciones perduran en la mente de la víctima como un martillo que golpea el mismo clavo constantemente.

El personaje que presenta evidentes problemas de autoestima es Clara, quien en ningún momento se valora, se siente continuamente juzgada, sufre frecuentes ataques de ansiedad, intenta aislarse para que nadie pueda hacerle daño, pero, a su vez, disfruta con las desgracias de los demás. Estos comportamientos proceden de los maltratos que Clara sufrió por parte de su madre, Elena, cuyas injurias como «una mocosa egoísta, poco creativa y enferma de la cabeza» (Ojeda Franco, 2018a: 28) o «la muchacha más agobiante del universo» (2018a: 28) marcan a fuego la personalidad de la docente. Elena tampoco demostró aprecio hacia su mente ni la motivó a desarrollar sus ideas porque, según ella, Clara siempre ha sido perversa y perturbada: «Las niñas que imaginan demasiado terminan enfermas de la mente» (2018a: 42), «Tu cerebro es un nido de cucarachas» (2018a: 43), le repite su madre cada vez que comparte con ella sus pensamientos. Como consecuencia de estos traumas, Clara empieza a desarrollar una falsa ilusión de control sobre sí misma y los demás y a recordar de manera obsesiva a su madre tras su muerte, acaecida cinco años precedentes al presente narrativo, de manera que los capítulos que abordan la vida de la maestra siempre incluyen recuerdos de su madre e infancia.

Su obsesión se hace tan morbosa que Clara se apodera de todos los bienes y la ropa de Elena, de sus gestos, costumbres y manías, a fin de ser la mujer, la madre y la maestra que ella era; hasta aprende a caminar como Elena, tomando como referente la radiografía de su columna levemente torcida hacia la izquierda, así que la identidad de Clara se construye principalmente a partir de su madre y el enfermizo amor que siente por ella (Carretero Sanguino, 2019: 5). A consecuencia de sus ataques de ansiedad y su incansable búsqueda por imitar hasta el mínimo parpadeo de su madre, el psiquiatra de Clara le diagnostica un trastorno de despersonalización, a causa del cual tiene la sensación de observarse y escucharse a sí misma como si fuese otra persona: «En esas ocasiones en las que su interpretación alcanzaba su cenit, Clara se veía a sí misma diluyéndose en el personaje materno igual que una gota de sangre sobre otra gota de sangre» (Ojeda Franco, 2018a: 35).

Pese a que el entorno de la docente considera su imitación tan abyecta que hasta llega a desconfiar de su salud mental, según Clara, su transformación representa un homenaje a quien le dio la vida, una «mímesis amorosa» (2018a: 35). Con respecto a los estudios sobre la maternidad, Lacan introduce el término *estrago* (de la madre), de significado ambivalente en español: si bien coincide con las palabras «ruina», «daño», «asolamiento», la locución «causar/hacer estragos» se vincula a una intensa atracción o

admiración (RAE, 2020: en línea). Este término refleja a la perfección la tóxica relación entre Clara y Elena, ya que la primera se siente tan atraída por la segunda que anhela coincidir con ella en todos sus movimientos y pensamientos, pero, al mismo tiempo, este vínculo familiar la destroza como individuo que tiene una identidad propia y única.

Al poderse ver desde afuera de su cuerpo, la maestra logra analizar su personalidad frágil y vulnerable, razón por la cual está obsesionada con los juicios y las burlas, ya que entiende que, para todo hábil cazador, ella es una presa fácil. De hecho, no solo sufre agresiones por parte de su madre, sino también de sus alumnas, quienes, según la docente, encarnan la irresponsabilidad, la seducción, el pecado y el desafío a las normas, por lo que son descritas como «mantis religiosas» que «se comen las cabezas de sus maestras» (Ojeda Franco, 2018a: 162). Para comprender el desbordante miedo que siente Clara hacia las adolescentes, es imprescindible mencionar a dos exestudiantes suyas, Malena y Michelle, denominadas *M&M's*, las cuales desempeñan el papel de personajes secundarios en la obra, pero no en la vida de la maestra, puesto que deciden secuestrarla y torturarla en su propia casa durante más de trece horas. Este episodio de violencia marca de manera irreversible la personalidad de la docente no solo en su cotidianidad, dado que, ante una situación incómoda, especialmente relacionada con el ámbito escolar, recuerda las agresiones sufridas, sino también en la relación con sus futuras alumnas.

En efecto, el objetivo de Clara llega a ser el de educarlas como si fuesen sus propias hijas, aunque su propósito adquiere tintes oscuros y perversos cuando pretende que descubran todos los matices del miedo y dejen de espantarla, a costa de pegarlas y aterrorizarlas. La fusión entre el vínculo madre-hija y el de docente-estudiante queda explicada porque Elena también trabajaba como profesora, de manera que el vínculo maternofilial que liga a Clara a su progenitora se traslada automáticamente al de maestra-alumna; además, el apego a los padres a menudo se refleja de forma involuntaria en el apego a los maestros (Bergin y Bergin, 2009). Sin embargo, esta teoría explicaría solo el interés que sienten las estudiantes hacia la vida personal de Clara, pero no el propósito indigno de la maestra, el cual, por tanto, se justifica exclusivamente mediante sus traumas infantiles y sus experiencias como profesora de estudiantes sin frenos.

Cuando Clara cae en el engaño de Annelise y cree que Fernanda ha entrado en su casa para invadir su privacidad, no se ve dispuesta a aceptar un segundo suplicio, entonces, opta por secuestrar y torturar a su «cruel» alumna, al igual que hicieron las *M&M's* con ella. Esta inversión de roles demuestra que todo hijo indefenso entre las fauces de su madre-cocodrilo puede llegar a lastimarla: «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» (Ojeda Franco, 2018a: 281). Así pues, la escritora da un giro a la metáfora del cocodrilo promulgada por Lacan, subrayando un doble deseo oscuro: como la madre elige si devorar o no a su propia hija, esta última también tiene la posibilidad de producirle daño. En conclusión, Clara representaría a la victimaria en el momento en que tortura a Fernanda, considerada su hija por ser su alumna, pero sería la mártir dañada por su propia madre en la infancia y sus «crías» Malena y Michelle en etapa ya adulta.

Puesto que Clara alcanza una crueldad sin precedentes durante el rapto de Fernanda, no solo llega a parecerse a su madre-depredadora como siempre ha aspirado, sino que también consigue anularla y «existir por encima de ella» (2018a: 284). Este afán de predominar sobre la propia progenitora se da en el momento en que la mujer llega a ser madre a su vez y se identifica como la Madre, de tal forma que es necesario que, metafóricamente, «mate» a quien le dio la vida para definirse como el único símbolo materno existente en su entorno (Irigaray, 1975: 70). Las tesis de Irigaray cumplen con la transformación de la maestra y el trágico desenlace de la novela a pesar de que Clara no tiene hijos biológicos, debido a que, como ya se ha especificado, contempla a sus alumnas como tales: «Una hija nunca se da cuenta de que algún día le tocará ser la madre de la mandíbula. Pero tú eres como mi hija porque eres mi alumna. Me hago responsable de todo el daño que causas» (Ojeda Franco, 2018a: 284-285), explica Miss Clara a Fernanda en su monólogo final.

Al igual que Clara es el fruto de la mala educación y la violenta actitud de Elena, sus alumnas Annelise y Fernanda sufrieron severos traumas infantiles, especialmente por parte de sus madres, así que presentan una gran dificultad para establecer relaciones sanas tanto con los adultos como con sus coetáneos, tanto con el sexo masculino como femenino. Sin embargo, a diferencia de la docente, no buscan encontrar similitudes con ellas, y mucho menos convertirse en su *Doppelgänger*, sino todo lo contrario. El origen de los problemas familiares de Fernanda radica en la muerte de Martín, su hermano menor, a partir de un accidente o asesinato del cual probablemente fue la causa, aunque el misterio nunca queda solucionado: «Nadie sabe si maté o no a Martín. Usted dice que no. Mis padres dicen que no. Pero pudo haber pasado: pude haber lanzado a Martín a la piscina y haberlo visto morir sin decir ni hacer nada» (Ojeda Franco, 2018a: 133). Desde que ocurrió la tragedia, la adolescente va al psicoanalista porque su madre la reputa de pérfida, busca excusas para no quedarse a solas con ella y huye cada vez que se acerca

para hablarle, espanto que no solo deriva del fallecimiento del niño, sino también del fallido estrangulamiento que Fernanda lleva a cabo en tierna edad al intentar besarla, episodio que queda grabado en la mente de la madre no tanto por el intento de homicidio como por los impulsos pecaminosos e irrefrenables de la hija. A pesar de la falta de afecto materno, Fernanda intenta ser agradable con su madre organizando actividades que puedan sanar su relación, pero percibe que para esta última pasar tiempo juntas es «un deber. Una obligación» (Ojeda Franco, 2018a: 84). Además, su madre le pide constantemente que se porte igual que su hermano cuando estaba vivo, debido a que, de acuerdo con los estudios lacanianos, los cuales, a su vez, hunden sus raíces en las tesis freudianas, el sueño de todos los padres consiste en traer al mundo solamente a niños varones, de modo que el nacimiento de una niña comporta una enorme frustración dentro del marco familiar. Por consiguiente, la desgracia de la madre de Fernanda es doble: no solo ha tenido que superar la muerte de un hijo, probablemente matado por su otra hija enferma, sino que ha perdido al único heredero varón de la familia. Este sentimiento de rechazo tiene consecuencias en la psique de la criatura no deseada, la cual, en la mayoría de los casos, busca su afirmación a través de conductas agresivas y transgresoras, de modo que el posible asesinato y la frialdad de Fernanda a la hora de recordar a Martín reflejan un incuestionable «complejo fraterno», según el cual el hermano que recibe menos amor y aprecio se siente justificado a torturar y punir al hijo favorito (Kancyper, 2002: 5).

Dado que Fernanda se ve obligada a crecer en un ambiente tenso, caracterizado por una madre que desarrolla un comportamiento pasivo-agresivo para evitar tener trato con ella, un padre ausente y el fantasma de su hermano, la soledad le provoca una enorme inseguridad, pues la joven llega a juntarse con Annelise, cuya «casa [también] es como una mandíbula que se cierra» (Ojeda Franco, 2018a: 282). En efecto, si dentro del núcleo familiar de Fernanda, es ella quien representa una amenaza para su madre, en la familia de Annelise ocurre lo contrario. En línea con la madre-cocodrilo de Clara, la progenitora de Annelise, la señora Van Isschot, también se convierte en una máquina capaz de destrozarse a su hija con una sola mordida: empujones, golpes, amenazas, humillaciones e insultos protagonizan una educación violenta y estricta, basada en el miedo al sexo y la violación, convicciones que llevan a Annelise a despreciar las relaciones sexuales por ser pecaminosas y a todos los hombres por ser malvados. Con el fin de «prevenir» estos traumas, la señora Van Isschot impone a su hija una forma de vestir abrigada y fuera de moda, porque los tacones, las minifaldas y los tops la convertirían en una prostituta y posible víctima de abuso; no obstante, Annelise se rebela poniéndose prendas sensuales

y maquillándose con pintalabios rojos durante las fiestas universitarias a las cuales acude a escondidas con Fernanda y sus amigas, por lo que intenta parecer mayor para emanciparse de su madre, sus prejuicios e ideas anticuadas.

Por compartir traumas infantiles parecidos a los de Fernanda y sentir un gran resentimiento hacia su madre, Annelise rompe lazos con su progenitora y escoge a su amiga como su única familia, así que las dos se convierten en «las inseparables, las hermanas sucias de conciencia» (Ojeda Franco, 2018a: 17). Dado que «*las hermanas gemelas no necesitan mami. [...] Las hermanas gemelas se cuidan entre ellas*» (2018a: 278. En cursiva en el original), Annelise también se separa de Pablo, su hermano menor, el cual, al igual que Martín, sufre agresiones físicas y psicológicas no solo por parte de su hermana, sino también de Fernanda, hecho que subraya la presencia de una agresividad patológica en esta última (Freud A., 1964: 112), puesto que experimenta la necesidad de dañar a otro niño, aunque este no pertenece a su núcleo familiar. Pese a que ambas muchachas se convierten en verdugos de seres inocentes y frágiles para contrarrestar el daño que sus madres les infligen, Annelise no prescinde de ser también victimaria de su amiga y su maestra: gracias a su personalidad osada y manipuladora, logra aprovecharse de las debilidades de ambas mujeres; en el primer caso, para obligarla a realizar actos traviesos y peligrosos, mientras que, en el segundo caso, para vengarse de Fernanda, quien deja de tolerarla y decide alejarse de ella cuando comprende que sus juegos sádicos están llegando demasiado lejos y la están espantando excesivamente.

6.2. Blanco lenguaje, blanco miedo

A lo largo de toda la narración, el color blanco se convierte en una presencia ineludible por abrazar a las tres protagonistas como si fuera una sábana que cubre los cadáveres llenándose de sangre, como una densa niebla que presagia una desgracia tras otra. La elección del color resulta curiosa porque con frecuencia se asocia a símbolos como la pureza, la inocencia y la esperanza, el candor de la piel de los bebés, los largos vestidos de esposa y los ángeles, sin embargo, para entender su papel en *Mandíbula*, es necesario tener en cuenta que, dentro de la producción literaria de terror, el blanco a menudo representa la ausencia de color y, por tanto, la carencia de vida, la enfermedad, la indefinición, la inmensidad de la nada y la muerte. El blanco no solo anticipa situaciones nefastas, sino que también «trae a la mente muchas imágenes horribles: vampiros, fantasmas, muertos, paisajes fríos» (Ojeda Franco, 2018a: 142), por lo que se presenta

como un elemento que angustia al espectador debido a que su candor puede mancharse con facilidad.

«*Era la blancura de la ballena lo que me horrorizaba por encima de todas las cosas*» (2018a: 6) se recoge entre los epígrafes de la novela, imagen retomada unas páginas después por Fernanda cuando experimenta cierto miedo ante la luz blanca que ilumina la habitación apenas amueblada y siniestra en donde se encuentra secuestrada. En este momento, recordando un trabajo de clase sobre *Moby Dick* y la sensación de espanto que despierta la blancura del animal, la muchacha declara sentirse como si estuviera atrapada entre las entrañas de una ballena, afirmando lo siguiente: «Aunque recordaba poco de su contenido, tenía claro el sentido del texto: decir que había algo innombrable e inquietante en lo blanco» (2018a: 53). Estas palabras ofrecen una indispensable clave de lectura para la novela, ya que el blanco se muestra ligado a dos conceptos de gran interés para la autora: la inefabilidad del lenguaje y la sensación del miedo.

Así pues, a partir de este recuerdo, Fernanda cuenta cómo la imaginativa mente de Annelise plasma su propia mitología perversa, encabezada por el Dios Blanco, un personaje inquietante, semejante a aquellas divinidades que en la Antigüedad amenazaban al ser humano con catástrofes naturales, epidemias y carestías, con el cual exclusivamente su creadora puede contactar y que se manifiesta en la habitación blanca de un edificio abandonado que las dos estudiantes y sus amigas convierten en su lugar de encuentro. Ubicado en el medio del bosque, este espacio apartado de los tabúes sociales y morales les otorga la posibilidad de abrazar su adolescencia, o «Edad Blanca», en un primer momento, buceando en sus pensamientos y comportamientos más perversos gracias a la creación de cuentos de terror parecidos a las *creepypastas*, pero, más tarde, a través de la realización de prácticas peligrosas, violentas y salvajes que ponen a prueba el aguante corporal y psicológico de las jóvenes. Para explorar los límites de sus cuerpos y miedos, por ejemplo, las muchachas empiezan a saltar de un piso a otro con el riesgo de caerse, grabar el propio nombre en la espalda de la amiga utilizando la punta afilada de un lápiz o lamer la menstruación de una sus compañeras, a menudo contra su propia voluntad y bajo el mandato de Annelise, por lo que sus «juegos inocentes», inicialmente realizados para divertirse, se convierten más bien en los ritos de iniciación de una secta, en donde los participantes sufren azotes y heridas, obedecen ciegamente las órdenes del jefe y se someten a su voluntad para demostrar su fidelidad.

Por todo esto, al igual que *Moby Dick* personifica la maldad y desempeña un papel dominante con respecto a las suertes del protagonista de la célebre obra de Herman

Melville, en el Dios Blanco confluyen tanto la ontología del miedo como la incapacidad de contar tal experiencia, temas en torno a los cuales se irá articulando el entero argumento de la novela: «Porque el blanco es el silencio perfecto. [...] Y Dios es el horrible silencio de todo» (Ojeda Franco, 2018a: 93-94), explica Annelise a sus amigas cuando estas le preguntan la razón de su creación. «El Dios Blanco no tiene rostro ni forma, pero su símbolo es una mandíbula que mastica todos los miedos» (2018a: 155), añade la misma, retomando la imagen lacaniana del cocodrilo, presente entre los epígrafes que abren la novela, para explicar que el Miedo, personificado en esta figura simbólica, devora y tritura a las jóvenes bajo una mordida todavía más poderosa que la de una ballena. Además, el Dios Blanco es «el despertar de la sexualidad en la adolescencia y sus cambios incómodos sobre el cuerpo» (2018a: 214), es decir, una presencia que anhela ensuciar la mente y el cuerpo de las adolescentes con pensamientos perversos y experiencias físicas aterradoras. Por voluntad de la autora, tampoco se aclara si el Dios Blanco es una criatura femenina o masculina, ya que, a lo largo de toda la novela, se sospecha que es un hombre —quizás también debido a que, en la mayoría de las religiones, Dios es masculino— hasta que Annelise contesta que es «una histérica de útero deambulante» (2018a: 101). No obstante, tampoco sería correcto concluir que la divinidad inventada por la joven es femenina, ya que las muchachas la nombran *Dios-drag queen*, pues se entiende que no se configura con ningún sexo y rompe las fronteras de géneros.

Aunque Fernanda y las demás amigas son conscientes de la inexistencia de esta inquietante criatura, la imaginación de Annelise es tan horrorosamente real que consigue llevar a cabo una manipulación mental de todo el grupo, el cual, finalmente, rompe los límites entre lo verdadero y lo falso al igual que su jefa. Así pues, las muchachas no solo aceptan la existencia del dueño de la Edad Blanca, cuya oscura comunicación con Annelise las espanta de tal forma que prefieren seguir al pie de la letra las oraciones para alabarlo en lugar de oponerse a las rígidas normas instituidas, sino que también llegan a creer que lo que ven con sus propios ojos tiene otras semblanzas. El episodio contado a continuación por Fernanda muestra claramente la capacidad de manipulación de su mejor amiga:

Anne tiene una imaginación muuuy real. Por ejemplo, una vez vimos un cocodrilo en la parte trasera del edificio y ella se obsesionó con él y se inventó que era una manifestación del Dios Blanco o algo así. Y cuando hablaba del animal decía que era blanco, pero yo vi su cola y era verde, no blanca. Todas sabíamos que su cola era verde. Fiorella lo había visto entero y mejor que ninguna de nosotras y sabía

que era verde. Pero con el tiempo nosotras empezamos a hablar del cocodrilo como si siempre hubiese sido blanco y como si todas hubiésemos visto su blancura entrando en el manglar. Y nunca se nos habría ocurrido decir que era verde, porque era blanco. ¿Entiende? El cocodrilo era blanco y punto. Pero no era solo que hablábamos como si lo fuera, sino que lo creíamos: creíamos que habíamos visto sus escamas blancas. Nos olvidábamos de que conocíamos su verdadero color (Ojeda Franco, 2018a: 140).

Si Annelise puede hacerles creer que la piel del réptil que rodea el edificio es blanca en vez de verde, no extraña que sus cuentos de terror impregnen de miedo los pensamientos de sus amigas y las hagan sentir como si un monstruo, una presencia fantasmal o un asesino las persiguiera para espantarlas y procurarles daños a cualquier hora del día y de la noche, sin descanso. En realidad, son sus mentes las que nunca se toman una pausa de volver a recordar una y otra vez las terroríficas palabras de Annelise, las cuales, por tanto, se configuran como mandíbulas que devoran el cerebro de las muchachas a fin de que nunca dejen de experimentar el miedo. Esta tortura mental se alcanza porque las historias de Annelise, aunque proceden de su imaginación y las demás estudiantes son conscientes de ello, destapan verdades incómodas hacia las cuales ninguna quiere mirar, es decir, pensamientos sucios y malvados que hasta podrían poner en peligro la vida de otros, razón por la cual los relatos contados se convierten en una forma perversa de destapar las experiencias traumáticas y describir los miedos más oscuros de las adolescentes.

Por todo lo analizado, si en *Nefando* el lenguaje permite a las víctimas recordar sus abusos infantiles para sanar cuentas con el pasado y liberarse de su sufrimiento, en *Mandíbula*, el miedo se halla precisamente en el lenguaje, pues «las palabras abren puertas inhóspitas e invisibles en nuestras cabezas y cuando estas puertas se abren ya no hay vuelta atrás» (Ojeda Franco, 2018a: 204), motivo por el cual las adolescentes afirman que prefieren soportar el dolor de los golpes y los cortes antes que las historias inventadas por Annelise, porque las heridas al menos las dejan dormir. La condición de sugestionabilidad que presenta Ojeda se considera uno de los aspectos predominantes del ser humano y se basa en que situaciones totalmente imaginarias sean experimentadas como si fueran reales, así que todo lo que «vive» el sujeto deviene en sentimientos que pueden afectarlo de manera negativa (González Ordi y Miguel-Tobal, 1999: 57-58). Uno de los ejemplos que mejor explicita que el poder de la sugestión es desmesurado y la mente humana extraordinaria coincide con que la habitación blanca rodeada de manglares llega a ser percibida por las muchachas como un ambiente enfermo y deforme a causa de

las infiltraciones de humedad que, al fluir bajo la pintura, parecen venas negras escurriendo en la piel y pulmones contaminados de humo. Por consiguiente, se expone un mecanismo exactamente opuesto al desarrollado en *Nefando*, especialmente por los hermanos Terán, ya que estos últimos sufren violaciones reales que intentan superar a través de su propia imaginación, esto es, pensándose estrellas de Hollywood grabando una película; en cambio, las adolescentes de *Mandíbula* simulan desempeñar un papel dentro de las ficticias historias de terror que inventan, demostrando gozar de una imaginación que, en el caso específico de Annelise, se muestra sin límites.

También es oportuno señalar que una falsa percepción de la realidad puede resultar peligrosa para el individuo trastornado, ya que las figuras creadas por su mente pueden animarlo a autolesionarse o a dañar a los demás. Así pues, no es casual que las muchachas de *Mandíbula* citen a menudo a *Slender Man*, un famoso personaje de ficción originario de una leyenda urbana compartida a través de Internet, cuyos rasgos no solo recuerdan a los del Dios Blanco por el vacío y la blancura de su cara, sino que su fama e influencia fueron tan poderosas en la web que, en 2014, en Wisconsin, dos niñas de doce años, fanáticas de *creepypastas*, apuñalaron a una amiga de la misma edad para impresionar al maléfico hombre, declarando que fueron guiadas telepáticamente por sus órdenes (Karimi, 2019: en línea). Las similitudes entre las jóvenes criminales estadounidenses y Annelise son evidentes, puesto que la protagonista de Ojeda, cuando se encuentra en el medio de los ritos que lleva a cabo con sus amigas, parece estar poseída por las terroríficas figuras que inventa, en particular, por el Dios Blanco, pues se asusta a sí misma por los pensamientos violentos y sádicos que le carcomen la cabeza y que, en palabras de Fernanda, la convierten en «una mandíbula que piensa» (Ojeda Franco, 2018a: 259).

Con el propósito de aclarar la experiencia del miedo relacionada con el lenguaje y el cuerpo —«Tu sangre, que sabe a lenguaje» (2018a: 259), comenta Annelise durante un ritual—, cabe destacar el vigésimo primer capítulo, el cual recopila un perverso ensayo escrito por Annelise en donde la estudiante analiza el horror blanco de Poe en comparación con el horror cósmico de Lovecraft, mencionados durante una clase de Literatura de Clara al tratar la blancura de Moby Dick. Aunque estas páginas parecen distanciarse de la narración por su fuerte carga intertextual y, según parte de la crítica, abordan una racionalización forzada de la mitología del Dios Blanco (Sánchez Aguilar, 2018: en línea), resultan de fundamental importancia por explicar las características del espanto en relación con la tradición literaria del terror y el atormentado vínculo entre la maestra y sus alumnas, de modo que entrega una de las claves de lectura de la novela.

Pues, a lo largo de la redacción, Annelise declara que el espanto más potente que el ser humano puede llegar a sentir no se genera a partir de criaturas monstruosas, como demonios, licántropos o zombis, los cuales, al ser visibles y materiales, pueden aniquilarse, sino a causa de una presencia desconocida, informe e intangible que «se compone por todo lo que no puede ni siquiera pensarse» (2018a: 203), que yace en la mente de su víctima para vigilarla incesantemente. Por esta idea, la novela de la escritora ecuatoriana bebe indudablemente de las teorías de Lovecraft, el cual, en sus «Notas sobre el arte de escribir cuentos fantásticos» define el terror y lo desconocido como dos elementos que «están siempre relacionados, tan íntimamente unidos que es difícil crear una imagen convincente de la destrucción de las leyes naturales, de la alienación cósmica y de las presencias exteriores sin hacer énfasis en el sentimiento de miedo y horror» (1999: 93).

Tanto el horror blanco como el horror cósmico desarticulan el lenguaje y manifiestan un abismo oscuro, reflexiona Annelise en su perverso ensayo, pero el segundo, a diferencia del primero, se enfrenta a una circunstancia o un individuo que no está oculto, sino que se desconoce solo a medias, así que suele relacionarse con un objeto o una persona del entorno cotidiano, una emoción o una percepción familiar que despierta cierta sensación de miedo en el sujeto por su incapacidad de conocer y entender en su totalidad lo que siente o tiene ante sus ojos. Dado que este espanto procede de la unión entre el interior del individuo y el exterior que lo rodea, Ojeda retoma el concepto freudiano de *unheimlich*, por el cual el sujeto no lidia con una condición de inquietud nueva, sino que desde siempre se ha visto obligado a reprimirla para su incolumidad y autoconservación (Freud S., 1976: 119). A diferencia del horror cósmico, el horror blanco conlleva un deslumbramiento de individuos y circunstancias que habría sido más oportuno dejar escondidos en la sombra en lugar de sacarlos a la luz, que sorprende al espectador hasta enmudecerlo, así que las consecuencias de su revelación se hallan más en línea con el rechazo que despierta la *abyección*, de acuerdo con Kristeva.

A partir de esta introducción, la estudiante llega a la conclusión de que los dos desmesurados horrores analizados son los que experimenta Clara ante sus alumnas, pero que el miedo que siente no solo es metafísico, sino también físico, ya que detesta que sus estudiantes la toquen, la rocen e incluso estén a su alrededor. Este rechazo se explica a partir del estado intermedio en el cual se encuentran Annelise y sus compañeras, quienes, al bailar entre la infancia y la adultez, se configuran como seres imprevisibles e inestables que ansían desencadenar toda una gama de sensaciones extremas a través de retos

arriesgados, acciones inmorales y juegos de seducción que matan la etapa infantil y manchan la blancura de la adolescencia: «La infancia termina con la creación de un monstruo que se arrastra por las noches: un cuerpo desagradable que no puede ser educado. La pubertad nos hace hombres y mujeres lobo, o hiena, o reptil y, cuando hay luna llena, vemos cómo nos perdemos a nosotros mismos» (Ojeda Franco, 2018a: 218).

Gracias a la creación del Dios Blanco, Annelise consigue dar forma a la inefabilidad del espanto que experimenta ante los cambios psicofísicos que comporta la adolescencia; no obstante, no es el único personaje que hace frente a la imposibilidad de describir el sentimiento del miedo, pues también Clara y Fernanda comprenden los límites —y la potencia— de las palabras. Esta reflexión no se da solo en relación con sus traumas infantiles anteriormente explicados, sino también cuando Annelise manipula a su docente y la convence de que Fernanda está planeando entrar en su casa, desencadenando el secuestro de su ex mejor amiga y, sobre todo, demostrando que la forma de reaccionar ante el terror puede impulsar a tomar decisiones equivocadas, anulando cualquier capacidad de razonar, escuchar y hablar.

En efecto, a pesar de que Fernanda le repite a Clara que no intentó invadir su espacio privado ni abusó de Annelise, la maestra ignora sus palabras, quejas, llantos y gritos y, cegada por el objetivo de enseñarle las semblanzas del mismo miedo que ella siente frente a las adolescentes, le inflige tremendas torturas físicas y psicológicas, privándola de sus necesidades básicas y acusándola repetidamente de estar enferma. Puesto que el lector sabe que el secuestro de Fernanda por parte de Clara es causado por las mentiras de Annelise, en cierto sentido, queda sorprendido ante la ingenuidad de la maestra, ya que esta, en ningún momento, se plantea que podría ser víctima de la manipulación de su alumna, sin embargo, su actitud sádica e impulsiva se explica a partir de su traumático pasado, del enorme terror que siente hacia las adolescentes y sus trastornos mentales.

Al mismo tiempo, al estar esposada a una mesa encima de la cual se halla un revólver, escuchando los insultos de su maestra y aguantando todo tipo de dolor, Fernanda tampoco consigue reflexionar con lucidez, pues «se decía mal las palabras muy adentro suyo a causa del miedo» (Ojeda Franco, 2018a: 262). Además, siente que el espanto hasta la empuja a evadirse con la mente, a imaginarse corriendo junto con Annelise por el bosque que rodea la cabaña donde está presa, a fin de que los pensamientos negativos no la saturen. Ahora bien, se considera oportuno abrir un breve paréntesis para señalar que las escenas del secuestro están perfectamente construidas, debido a que la voz narradora, en tercera persona, no goza de omnisciencia, así que el lector comparte la percepción

limitada de Fernanda, sus intuiciones sobre lo que va a ocurrir y su pánico, aunque esta emoción nunca se expresa de forma explícita (Sánchez Aguilar, 2018: en línea). Así pues, al intuir que pronto su vida llegará al final, Fernanda entra en un delirio protagonizado por el Dios Blanco emergiendo del cráter nevado de un volcán, imagen que conecta con todos los demás símbolos de color blanco que representan el miedo, la infancia, la muerte y la mandíbula y que cierran la novela presagiando un trágico final que, sin embargo, queda abierto, ya que el lector sabe que Fernanda sufre múltiples torturas, pero no se llega a especificar si Clara incluso la asesina. Asimismo, la alumna empieza a gritar frases incomprensibles hacia su maestra, de modo que queda cumplido el propósito de esta última de enfrentar a Fernanda al terror y a la incapacidad para expresarlo, a la violencia y su inefabilidad, «de entrar en el miedo, no de vencerlo» (Ojeda Franco, 2018a: 280, 284), de entender que «la sintomatología del miedo era muda, pero jadeante» (2018a: 96) y que, por tanto, no necesita de falsas palabras, sino solo de silencios, dura verdad que también predomina dentro de la entera producción literaria de Ojeda.

6.3. La sexualidad como herramienta para el conocimiento de uno mismo

Al igual que en *Nefando*, es imposible pasar por alto el papel que cumple el descubrimiento de la sexualidad y las emociones contradictorias que despierta. Irrefrenable como las muchachas que se enfrentan a él, el sexo se configura como un acto que marca un antes y un después en la vida de toda adolescente, por representar el paso de la infancia a la madurez, que está obligado al secreto por su suciedad y, por ende, debe realizarse en un lugar apartado de los juicios de los adultos. Bataille apunta que «la esencia del erotismo es dada en la asociación inextricable del placer sexual y del interdicto» (1985: 150), de manera que la armónica conjunción entre el goce y lo prohibido existe a partir de la trasgresión, cuya base, a su vez, radica en un impulso natural que se desarrolla y predomina en la infancia, pero que no es único de esta etapa. Sobre las bases de las teorías bataillanas, por tanto, los personajes de *Mandíbula* buscan su propio placer en la prohibición y la trasgresión de sus «ejercicios funambulistas» (Ojeda Franco, 2018a: 24), así que sus cuerpos se encuentran sujetos a la experimentación extrema de la violencia, la perversión y el dolor.

El cuerpo no solo se identifica como un medio a través del cual es posible modelar la propia identidad de joven adulta, sino que también se halla ligado al alma, el lenguaje, la mente y las ideas: «Su imaginación es muscular, está unida a su esqueleto y es, no sé,

real. Es algo que se mueve» (2018a: 135), comenta Fernanda. Así pues, cada práctica sexual y acto violento se encuentran acompañados de una reflexión que genera una «mítica pelea entre la lógica de la mente y la lógica de los sentidos» (2018a: 97), a menudo relacionada con el mundo literario, de modo que, en línea con la primera obra analizada, la poesía vuelve a manifestarse como la única herramienta que puede describir todas aquellas experiencias corpóreas excesivas que, de manera contraria, no podrían contarse. Por lo tanto, el sexo se identifica como un elemento poético y simbólico dentro de la narración, pues sus experimentadoras también se convierten en símbolos, razón por la cual, sus cuerpos durante las prácticas nunca se describen en su totalidad, sino de manera fragmentada y confusa, ya que las narraciones hacen hincapié en el color de su carne, sus huesos y sangre, a fin de que el lector sienta el mismo mareo que ellas y se focalice solo en algunas zonas del cuerpo.

Aunque el componente sexual impera en las prácticas desarrolladas en *Mandíbula*, nunca se lleva a cabo el acto como tal, entendido dentro del marco de la tradición como la unión de dos o más cuerpos; entonces, todos los rituales encabezados por el Dios Blanco representan más bien una aproximación al sexo, un despertar de la sexualidad, un hambre de autoconocimiento y conocimiento del «otro», una experimentación y superación de los propios límites físicos y psicológicos. Por ejemplo, Fernanda cuenta que dos amigas suyas llegan a la excitación gracias al raspamiento de sus muñecas esposadas, Fernanda y Annelise todos los meses tienen la menstruación al mismo tiempo, así que se duchan juntas para ver la sangre escurrir como si fuera la misma, todos los miembros del grupo se intercambian los roles de dominadoras y sumisas, por los cuales se escupen en la cara, se chupan la sangre, se estrangulan, se lamen las encías y se retan a ser las esclavas las unas de las otras, debido a que «en la edad blanca el cuerpo nos somete, pero también nos someten los cuerpos de los otros» (Ojeda Franco, 2018a: 219). No obstante, estos actos no guardan el objetivo de una humillación recíproca, sino que las jóvenes buscan conocer su propia personalidad y la de las demás en su totalidad, con el fin de tener una amistad especial, basada en la confianza y la intimidad.

Sin embargo, la exploración de sí mismas no solo se realiza en grupo y entre las cuatro paredes blancas del edificio que ocupan las adolescentes, sino también en soledad, arrojadas al abismo de la vergüenza, la repugnancia y la curiosidad. De hecho, Annelise cuenta un episodio de autoerotismo en donde el placer, el dolor y el miedo se confunden, definiendo el sentimiento que experimenta como «muy complejo: un caos de repulsión, horror y deseo» (2018a: 227). Durante el acto, mientras está llegando al clímax, percibe

su mente alejarse del cuerpo, hasta que pierde repentinamente el conocimiento: a partir de ese orgasmo, seguido de un desmayo, Annelise toma consciencia de que su cuerpo puede sentir, gozar y vibrar, pero que esa misma máquina no es perfecta, sino frágil y destructible, de acuerdo con las investigaciones de Bataille. Debe señalarse que el impulso de proporcionarse placer surge por primera vez en Annelise —quien, se recuerda, le tiene mucho miedo al sexo desde su infancia— mientras ve a Fernanda realizar la misma acción, de modo que su sexualidad despierta de manera involuntaria (Montilla Balón, 2019: 11). En este momento, se vislumbra el lado voyerista de Annelise, ya que esta observa el *modus operandi* de su amiga desde lejos, sin exigir el reconocimiento de su éxtasis (Ogien, 2005: 201). No obstante, también emerge su enorme sentimiento de culpa: «Así que me masturbé. Las primeras veces lo hice cuando todos dormían, protegida por la noche, con timidez y una culpa que no podría describirle» (Ojeda Franco, 2018a: 225-226).

El límite entre el sexo y el horror, la vida y la muerte, se hace lábil especialmente durante las prácticas realizadas por Annelise y Fernanda, cuyo sadismo recuerda las actividades llevadas a cabo por los personajes de la novela de Kiki. En efecto, los perversos retos desarrollados por todas las muchachas del grupo las hacen sentir rebeldes y, por ende, vivas como nunca, en cambio, las experiencias que Annelise y Fernanda ocultan a las demás las vinculan más a la muerte, a una dimensión sangrienta y delirante de la sexualidad (Carretero Sanguino, 2019: 10). Obsesionada con la poderosa mordida del cocodrilo y protagonista de una relación ambigua con su mejor amiga-amante-hermana, Annelise le pide a Fernanda que la muerda con toda su fuerza, con el fin de alcanzar orgasmos caracterizados por el dolor, el placer, el miedo y el amor. En un primer momento, esta última se muestra contraria a dañarla, pero, manipulada por la joven, finalmente acepta: «“Márcame”, le pide Annelise en la ducha. “Sángrame con tus 32 dientes”. Y 32 veces la muerde» (Ojeda Franco, 2018a: 243). Aunque inicialmente esta actividad es concebida por parte de Fernanda como un juego inocente, poco a poco se vuelve perturbadora e insoportable, porque no solo toma consciencia de que procurarle daño a Annelise es un acto insano, pues se siente culpable por las marcas que le deja por todo el cuerpo, sino que también queda asustada ante la falta de límites de su amiga. De hecho, pese a que se acepte el binomio placer-dolor, no toda práctica sexual debe considerarse habitual, en cuanto Anna Freud, hija del padre del psicoanálisis, sostiene que el erotismo procedente de la acción de morder se manifiesta en niños psicóticos y refleja

una perversión sádica anormal (Freud A. 1964: 109-110), pues el goce experimentado por Annelise no puede calificarse como «ordinario».

Dado que «lo íntimo es siempre mucho más amenazante» (Ojeda Franco, 2018a: 251), la desnudez y el placer de Annelise comienzan a incomodar a Fernanda cuando esta última empieza a sentir atracción sexual hacia ella. Aunque nunca define con claridad sus emociones durante los encuentros con el Dr. Aguilar, Fernanda a menudo describe con admiración la deslumbrante belleza e imaginación de su mejor amiga, se pregunta qué pasaría si fuese lesbiana y, en particular, cómo reaccionaría su madre, entonces, al manifestar nerviosismo ante la opinión ajena, parece conocer la naturaleza de sus sentimientos y no negar la posibilidad de estar orientada hacia las mujeres. No obstante, debido al miedo que le tiene tanto a la mentalidad salvaje y manipuladora de Annelise como a estas primeras inclinaciones homosexuales, Fernanda experimenta sentimientos vacilantes entre el odio y el amor, el temor y la atracción: «A veces quiere empujar a Annelise del tercer piso del edificio, o que se caiga, pero la mayor parte del tiempo solo quiere abrazarla y morderle la lengua para siempre» (2018a: 245). Este columpio de sentimientos y esta «fusión de dos cuerpos que se buscan, rebuscan, rechazan, registran» (Kennedy-Troya, 2019: en línea) llega al límite del aguante cuando Annelise enseña la foto de sus piernas lastimadas y ensangrentadas a las demás amigas del grupo y a unos estudiantes universitarios recién conocidos durante una fiesta, acción a partir de la cual Fernanda se siente humillada y traicionada y decide cortar relación con su hermana elegida.

Para comprender la pulsión sádica de Annelise, es necesario mencionar un episodio infantil en el cual su madre, furiosa porque su hija estaba a punto de besarla, la agarra por el pelo y le clava los dientes en el hombro con una fuerza deshumana: «La mordió con rabia, con una ira que Annelise solo había visto en los perros. Le explicó a Fernanda que los dientes de la madre le dolieron como debía de doler la muerte. Le explicó que no sabía por qué no se había muerto» (Ojeda Franco, 2018a: 273). A partir de esta anécdota, la señora Van Isschot prohíbe a Annelise que hable con su padre sobre lo ocurrido y actúa con la hija como si no hubiera pasado nada, de modo que, para Annelise, el hecho de morder a otro individuo se inserta dentro de la normalidad y, en cierto sentido, corresponde a un acto de amor que une a dos personas por guardar un mismo secreto.

La propia Mónica Ojeda define la dentadura como un arma de doble filo por poder corresponder a una sonrisa o ser un instrumento para morder, romper y comer. Asimismo, destaca la costumbre de decirle a un ser querido que «se le quiere comer», así que la frase,

aunque expresa ternura, refleja una pulsión reprimida del ser humano (Ayén, 2018: en línea). Esa misma idea toma forma en *Mandíbula* a través del personaje de Fernanda, quien, al principio, intenta justificar el afán de morder de su mejor amiga:

Pienso que todos han querido morder a alguien en algún momento de sus vidas. [...] A veces las señoras, cuando ven a un bebé, le dicen “Te como, te como”, y también las parejas se dicen “¡Te quiero comer!”. [...] Todos jugamos a morder porque es muuuy instintivo. ¿Y nosotros qué somos? ¡Animales! Así que lo de morder o sentir que te quieres comer a personas que quieres es más normal de lo que parece. Todos sentimos ese deseo. Así que no tiene que ser algo lésbico ni sexual, sino un instinto de otro tipo (Ojeda Franco, 2018a: 249).

Este «instinto» hunde sus raíces en el mito de la mujer-monstruo, el cual dio origen a la literatura andina y occidental (Ayén, 2018: en línea) y por el que Mónica Ojeda se declara hechizada, pues no extraña que las protagonistas de *Mandíbula* recuerden a figuras seductoras y perversas como los vampiros o a famosas mujeres de la mitología, como Circe y Medusa, por ser hábiles manipuladoras. Además, la amistad entre Annelise y Fernanda refleja la relación que establecen las sirenas y los marineros de la Antigüedad Clásica: con su voz encantadora, esos seres mitológicos conseguían que sus víctimas perdieran el juicio y naufragaran, al igual que Annelise, gracias a su capacidad de manipulación, logra que su alrededor haga lo que ella pide, actúe como ella quiere y conciba a todas las figuras y situaciones que inventa como si fueran reales (Montilla Balón, 2019: 31-32).

Cabe destacar que esta pulsión incontenible que caracteriza a las adolescentes de *Mandíbula* surge debido al espacio en donde se insertan estos personajes, que resulta indispensable para la comprensión de los acontecimientos narrados, ya que se presenta como un contexto en el cual la religión conlleva una tremenda represión filosófica, social y, en particular, sexual. De esta manera, algunos comportamientos de las muchachas no se considerarían tan graves fuera de los rígidos principios del colegio del Opus Dei: por ejemplo, el consumo de alcohol y tabaco en las fiestas, el descubrimiento del placer y la propia sexualidad mediante el autoerotismo o la fusión con otro cuerpo del mismo sexo u opuesto, la posibilidad de afrontar un embarazo no deseado o un aborto son experiencias que pueden vivirse durante la adolescencia, pero que, sin embargo, son juzgadas pecaminosas dentro del grupo de profesores y padres de las estudiantes. Esta educación excesivamente inflexible sin duda es uno de los catalizadores de la carencia de autocontrol de las jóvenes, cuyo deseo consiste en derrumbar las fronteras morales impuestas por los adultos con el fin de crear nuevas realidades en donde pueden sentirse libres de decir todo

lo que piensan y actuar como quieren. Por lo tanto, frente al restrictivo colegio del Opus Dei, donde se enseñan la cultura, la religión y las pautas de comportamiento para ser «señoritas bien», las muchachas instituyen un lugar de «aprendizaje» paralelo, de total libertad, en donde los objetivos principales son el descubrimiento de sí mismas y la experimentación de emociones intensas. Así pues, no es casual que el lugar en donde se realizan los encuentros sea un edificio rodeado por la selva, reptiles e insectos, es decir, símbolos de la naturaleza salvaje (Sánchez Aguilar, 2018: en línea).

A pesar del análisis realizado, sería incorrecto pensar que *Mandíbula* maneja la sexualidad como un fenómeno propio de la adolescencia, ya que, en realidad, sugiere que sus primeras manifestaciones ya se dan en edad infantil. Así pues, todavía niñas, Clara, Fernanda y Annelise se muestran hambrientas por tener relaciones con sus madres: «Intentó entrar —sin permiso— en la boca de su madre con un beso que ella rechazó golpeándola con los nudillos en la frente» (Ojeda Franco, 2018a: 47), «Fernanda continuó impulsándose hacia arriba con los labios en pico para besar esa nuca sudorosa que solo podía ver durante las clases de bádminton» (2018a: 277), «Annelise le contó cómo vio la lengua larga y viscosa de su mamá entrando en la boca de la madre desnuda» (2018a: 272). Rechazadas por sus progenitoras y etiquetadas de «traviesas», el psicoanálisis infantil considera estos instintos del todo habituales, puesto que son necesarios y sanos durante el proceso de formación de la personalidad del niño. Siendo «la sexualidad infantil [...] de naturaleza puramente perversa» (Freud A. 1964: 108), las exigencias «desobedientes» que el hijo desarrolla —los impulsos de succionar, besar o masturbarse— no traspasan las fronteras morales ni representan las primeras señales de alerta para detectar personalidades potencialmente peligrosas.

Aunque los niños viven sin vergüenza el descubrimiento del placer, los adultos no suelen aceptar el despertar de su sexualidad, motivo por el cual las madres de las tres protagonistas rehúsan *a priori* todas las tendencias eróticas de sus hijas y estas últimas, una vez que se hacen mayores, se convierten en el fruto de sus familias, por lo que llegan a sentirse culpables por sus deseos infantiles. Por tanto, ya adulta, reflexiona Clara en torno a sus impulsos por besar a Elena: «Nunca supo lo que desató en ella esa pasión indecorosa e infantil que la llevó a acercarse a la boca de su madre y besarla lamiéndole los dientes, pero se hundía en una vergüenza profunda cada vez que recordaba los detalles» (Ojeda Franco, 2018a: 172). De igual modo, Fernanda se pregunta si también sus amigas guardan deseos secretos como querer golpear a la propia madre, besar a sus padres y tocarle la ropa interior o morderle la lengua a su mejor amiga-hermana.

7. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, el presente trabajo intenta defender que la actividad sexual no siempre se configura como un mero instrumento de excitación para el consumidor masculino, sino que puede convertirse en la escoba que destapa el polvo que se oculta debajo de la cama cuando se invita a los amigos a cenar, es decir, una herramienta que ilumina lo que no es fácilmente visible al ojo humano por apartarse en los rincones más estrechos. De esta manera, el sexo sigue generando vergüenza y escándalo y, en línea general, todavía se etiqueta de «moral» o «inmoral», «artístico» o «sucio», «erótico» o «pornográfico», pero ya no tiende a silenciarse *a priori* como hace siglos. Al concebirse como un componente fundamental de la vida, hoy día, el acto sexual impregna todos los campos económicos, políticos, sociales, artísticos, etcétera, de manera que debe encontrar alguna forma de desenvolverse también dentro del ámbito literario, y esto ocurre a través del pornoerotismo, (no-)género que actualmente se encuentra bajo la lupa de la crítica.

Esta nueva literatura no solo se presenta cargada de aquel placer no regulado, humillante y a menudo caracterizado por azotes y heridas, promovido por el Marqués de Sade, y por los sutiles juegos de seducción bataillanos que comportan una disgregación interior del ser que roza la muerte, sino que se satura de elementos filosóficos, psicoanalíticos y estéticos que intentan no encasillar necesariamente a los hombres como verdugos y a las mujeres como víctimas, sino que proponen que cualquier ser humano puede infligir y/o sufrir daños. Así pues, por denunciar que la violencia no tiene en cuenta el sexo ni del agresor ni del agredido, el pornoerotismo despierta el interés no solo del público masculino, sino sobre todo del femenino, el cual ya no se ve menospreciado por la sexualización de su cuerpo, sino que se siente reivindicado como sujeto que, a través de la actividad sexual, no solo ama, sino también se conoce y reconoce, pero también odia, destruye, tortura y mata.

Una de las promesas del nuevo *boom* hispanoamericano, encabezado por escritoras como Schweblin, Colanzi, Gerber, Enríquez y Ampuero, es la joven Mónica Ojeda Franco, cuya escritura se configura como una experiencia extrema, que arrastra el lenguaje hacia su desacralización y obliga al lector a aceptar la existencia de una monstruosidad humana. Sus novelas «no le hacen el amor a la escritura, sino que la sodomizan» (Ojeda Franco, 2018e: en línea), logran bailar en el caos, dar rienda suelta a la violencia, llevar el erotismo al exceso y poetizar la pornografía valiéndose de un lenguaje soez y crudo, pero cargado de símbolos que iluminan o, mejor, oscurecen los

espacios donde el placer y el dolor, la risa y el llanto, la infancia y la madurez se mezclan. Así pues, el lenguaje poético empleado para nombrar lo horroroso, la variedad de perspectivas que cuentan historias íntimas y asombrosas, una estructura fragmentada y los saltos espaciotemporales que marean al lector, la frecuente intertextualidad que confiere verosimilitud a la narración, el detallismo más sórdido que permite alcanzar momentos de alta tensión, el interés por temáticas como la etapa infantil vulnerada a causa de un miembro del núcleo familiar, los golpes que dejan heridas incurables, la doble cara del ser humano-monstruo y el material que puede encontrarse en el Internet más recóndito se muestran elementos fundamentales tanto para la creación de *Nefando* como de *Mandíbula*, las dos novelas más famosas de Ojeda.

Pese a sus distintos argumentos, ambas obras vislumbran que las dimensiones del sexo, el miedo y la violencia permiten exceder los límites y que, cuando se da este derrumbamiento, el ser humano a su vez se enfrenta a sus propias capacidades e incapacidades emocionales, psicológicas y físicas. Al salir dañado de ciertas experiencias horribles, las heridas y las humillaciones devienen sentimientos que se imponen en el corazón de la víctima y manchan de negro su horizonte, oscureciendo su mañana. En las narraciones de la guayaquileña, no hay héroes a los cuales aplaudir ni antagonistas a los cuales vencer; no existe un «hogar, dulce hogar» ni padres que abrazan a sus hijos sin ser los mismos que esconden un puñal detrás de la espalda. Tampoco Internet se muestra un espacio seguro, ya que el usuario que navega corre el riesgo de toparse con las prácticas más descaradas del BDSM, vídeos de pornografía infantil e historias de terror que quitan el sueño, así que el único lugar que no traiciona es el propio cuerpo, el cual llega a conocerse en su totalidad exclusivamente a través del placer y, en particular, del dolor, y cuyas cicatrices deben volver a abrirse para que se busque cuándo, cómo y por quién fueron causadas. Entonces, sanar el trauma infantil en etapa ya adulta o inmediatamente anterior comporta volver a vivir los recuerdos uno por uno, tirarse a ese mismo mar cuyo fondo se hundió hace años y dejó a su víctima a punto de ahogarse, volver a abandonar la infancia una segunda vez.

A pesar de que ambas novelas responden a un gran interés por el horror y exploran las agresiones cotidianas en las que se insertan los protagonistas de Ojeda, *Nefando* parece ofrecer una salida a los abusos, deseos y temores más perturbadores, la cual, en *Mandíbula*, se presenta como un callejón cerrado al tránsito. De esta manera, si (casi) todos los personajes de *Nefando* aprenden a cargar con la brutalidad del mundo que los rodea y lidiar con sus recuerdos buscando herramientas, como la escritura o el dibujo, que

jueguen el mismo papel que un cura en una casa infestada, al contrario, las víctimas de *Mandíbula* no «exorcizan» sus miedos y violencias infantiles, por lo que sus fantasmas colonizan sus propias mentes, empujándolos a procurarles a otros seres inocentes el mismo daño que ellos sufrieron. Siendo así, la primera novela de Ojeda presenta como único obstáculo a la superación del dolor la inefabilidad del lenguaje, mientras que su segunda obra propone que el límite del ser humano es el ser humano mismo.

Esta última sensación es la que atraviesa la piel no solo de los personajes de las obras de Ojeda, sino también de sus lectores, quienes, al hacer frente a temáticas como la violación, el incesto y la tortura, no comprenden las razones por las cuales sienten repulsión y angustia, pero, al mismo tiempo, curiosidad y fascinación. Quieren cerrar esa novela-telaraña que los atrapa, pero en ningún momento logran dejar la lectura porque el espanto se hace placentero, el horror bello y la belleza horrorosa. Indagan si el miedo nace de la articulación de la palabra o del silencio, si existen distintas formas de amar y las razones por las cuales las caricias pueden convertirse en golpes, si la oposición *eros* y *tanatos* es más bien una imbricación, si las novelas de Ojeda denuncian públicamente la agresividad que se esconde en los espacios privados. En suma, las obras de Mónica Ojeda presentan temas complejos que complican a su lector, el cual siente un impulso irrefrenable por buscar un significado a lo que está leyendo y, por ende, al mundo en el cual vive. La literatura de Ojeda puede resumirse en tres términos —trasgresión, perturbación y reflexión— y es el destape de una amarga verdad: entre los amigos más íntimos y los familiares más cercanos puede hallarse un «monstruo» o, más precisamente, un «humano».

En definitiva, aunque el presente trabajo intenta ofrecer una mirada objetiva y actual en torno a las dimensiones eróticas y pornográficas, queda mucho camino por recorrer. El deseo como catalizador del acto sexual, el cuerpo desnudo como medio de excitación y el orgasmo como máximo representante del placer, es decir, los elementos de los cuales beben tanto el erotismo como la pornografía, dentro de la producción literaria de Ojeda deben analizarse obligatoriamente junto con sensaciones profundas como el espanto y el dolor y experiencias infantiles traumáticas que vuelven el lenguaje inefable. Por consiguiente, no es fácil definir en qué terreno se mueven los personajes creados por la ecuatoriana, si en el del *thriller*, el terror, la pornografía o el erotismo. Quizás atraviesen todos, quizás ninguno: probablemente Mónica Ojeda haya conseguido crear una literatura innovadora que vuelve adictos a sus lectores y que, sin lugar a duda, representa una gran ruptura con respecto a la tradición y los esquemas, tanto literarios como humanos.

8. BIBLIOGRAFÍA

- AMERICAN ACADEMY OF PEDIATRICS (2015). «Las experiencias infantiles adversas y las consecuencias del trauma para toda la vida». *American Academy of Pediatrics*: 1-6. Disponible en: https://www.aap.org/en-us/Documents/ttb_aces_consequences_spanish.pdf [21/08/2020].
- ARCAND, Bernard (1993). *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- ASOCIACIÓN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2020). *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. Madrid: Espasa. Disponible en: <http://www.rae.es/> [20/07/2020].
- AYALA AVALOS, Marisela (2017). *Sexualidad y conductas de riesgo en alumnos de bachillerato desde el enfoque centrado en la persona* (Tesis). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, San Pedro Tlaquepaque, Jalisco, México: 1-116.
- AYÉN, Xavi (2018). «En la violencia también hay belleza». *La Vanguardia*. Disponible en: <https://www.candaya.com/wp-content/uploads/2018/05/MonicaOjedaLavanguardia2.pdf> [15/08/2020].
- BAIXERAS, Ricardo (2018). «El libro de la semana: *Mandíbula*, en la espesura». *El Periódico de Catalunya*. Disponible en: <https://www.candaya.com/wp-content/uploads/2018/02/mandibulaelperiodico250418pdf.pdf> [15/08/2020].
- BARBA, Andrés y MONTES, Javier (2007). *La ceremonia del porno*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- BATAILLE, Georges (1985). *El erotismo*. Trad. de Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets Editores.
- (2000). *La literatura y el mal*. elaleph.com.
- BAUDRILLARD, Jean (2011). *De la seducción*. Trad. de Elena Benarroch. Madrid: Cátedra.
- BERGIN, Christi y BERGIN, David (2009). «Attachment in the Classroom». *Educational Psychology Review*, 21, 2: 141-170.

- CANTERO ROSALES, María Ángeles (2004). *El «boom femenino» hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de «ser mujer»*. Granada: Colección Feminae.
- CARRETERO SANGUINO, Andrea (2019). «De Bataille a Ojeda: aproximaciones a *Mandíbula*». *I Seminario de Novela hispanoamericana: del Boom a la Posmodernidad*. Universidad Complutense de Madrid: 1-12.
- (2020). «Las fronteras difusas del horror y la belleza: notas sobre *Nefando* (2016) de Mónica Ojeda». *II Seminario de Novela Hispanoamericana: del Boom a la Posmodernidad*. Universidad Complutense de Madrid: 1-9.
- CARRIÓN, Jorge (2019). «Las escritoras ecuatorianas hacen historia». *El Universo*. Disponible en: <https://www.eluniverso.com/entretenimiento/2019/04/28/nota/7308149/escritoras-ecuatorianas-hacen-historia> [08/07/2020].
- CORROTO, Paula (2017). «El otro ‘boom’ latinoamericano es femenino». *Revista V. El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html [30/06/2020].
- CURIEL RIVERA, Adrián (2006). *Novela española y boom hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica*. Mérida: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DE DIOS GARCÍA, José Ángel (2018). «Letras en los bolsillos (IV): *Mandíbula*, de Mónica Ojeda. Explorando lo salvaje». *La Marina Plaza*. Disponible en: <https://lamarinaplaza.com/2018/07/15/jose-angel-de-dios-garcia-letras-en-los-bolsillos-iv-mandibula-de-monica-ojeda-explorando-lo-salvaje-dilatando-mentes/> [15/08/2020].
- DE LAS HERAS BRETÍN, Rut (2015). «Literatura de placer ¿o de mercado?». *Babelia, El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/03/12/babelia/1426190976_172005.html [21/06/2020].

- DRUILLE, Paola (2009). *Literatura pornográfica occidental: sadismo y masoquismo* (Tesis). *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas*. Santa Rosa, La Pampa, EdUNLPam: 1-102.
- EPICURO (1995). *Carta a Meneceo*. Barcelona: Altaya.
- ESCH, Tobias, y STEFANO, George B. (2004). «The neurobiology of pleasure, reward processes, addiction and their health implications». *Neuroendocrinology Letters*, 25, 4: 235-251.
- ESPLUGA, Eudald (2018). «La obscenidad incomunicable de Mónica Ojeda». *Playground*. Disponible en: <https://www.playground.media/cultura/la-obscenidad-incomunicable-de-monica-ojeda-4428> [28/08/2020].
- FALABELLA LUCO, Soledad (2003). *¿Qué será de Chile en el cielo? Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Colección sobre texto.
- FERRÉ, Rosario (1985). *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia González y Eliana Ortega. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- FERRERO, Jesús (2014). «El animal que habita en nosotros», *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2014/12/01/actualidad/1417440494_066383.html [15/06/2020].
- FLISEK, Agnieszka (2011). «Algunas consideraciones sobre el carácter cínico de la escritura de Osvaldo Lamborghini». *Sociocriticism*, 26, 1: 305-336.
- FLORENCHIE, Amélie y ÁLVAREZ, Marta (2018). «Discurso pornográfico en las narrativas españolas del siglo XXI». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 6, 1: 7-16.
- FOUCAULT, Michel (2006). *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*. Trad. de Martí Soler. Vol. II. España: Siglo Veintiuno.
- (2007). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Trad. de Ulises Guinazú. Vol. I. México: Siglo Veintiuno.
- FREUD, Anna (1964). *Psicoanálisis del niño*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

- FREUD, Sigmund (1976). *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. En *Sigmund Freud. Obras completas*. Vol. XVIII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- (2014). «Sobre la psicología de los procesos oníricos», en *Sigmund Freud. Obras Completas. La interpretación de los sueños (segunda parte)*. Vol. V, Buenos Aires: Amorrortu Editores: 504-608.
- GARCÍA PINTO, Magdalena (2014). «Delmira Agustini y la crítica hispanoamericana», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/delmira-agustini-y-la-critica-hispanoamericana/html/f7b82805-2c11-44c4-9725-99ab59f06d6a_4.html#I_0 [02/07/2020].
- GARCÍA VÁZQUEZ, Paula (2009). «Pornografía infantil». *Boletín Criminológico*. Instituto de Criminología Universidad de Santiago de Compostela, 12: 1-17.
- GONZÁLEZ, José Ignacio (2018). «Mandíbula», *Otra Parte. Literatura Iberoamericana*. Disponible en: <https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/mandibula/> [14/08/2020].
- GONZÁLEZ GRUESO, Fernando Darío (2017). «El horror en la literatura». *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1: 27-50.
- GONZÁLEZ MONTERO, Sebastián Alejandro (2007). «Pornografía y erotismo». *Estudios de Filosofía*, 36: 223-245.
- GONZÁLEZ ORDI, Héctor y MIGUEL-TOBAL, Juan José (1999). «Características de la sugestionabilidad y su relación con otras variables psicológicas». *Anales de psicología*, 15, 1: 57-75.
- GUARDIA, Sara Beatriz (2005). «Historia de las mujeres: un derecho conquistado». En Sara Beatriz Guardia, *Escritura de la historia de las mujeres en América Latina: el retorno de las diosas*. Perú: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL): 13-27.
- GUTIÉRREZ LEÓN, Anabel (2018). «Mandíbula, novela de formación invertida». *Contrapunto*, 48: 38-39.

- (2019). «Miedo, amor y violencia en *Mandíbula* de Mónica Ojeda». *Revista Letral*, 22: 346-348.
- HESÍODO (2010). *Teogonía*. Trad. de Bernardo Perea Morales. Madrid: Editorial Gredos.
- IRIGARAY, Luce (1975). *Speculum. L'altra donna*. Milano: Feltrinelli.
- JURISTO, Juan Ángel (2018). «*Mandíbula*, fragilidad y violencia». *ABC*. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-mandibula-fragilidad-y-violencia-201805250016_noticia.html [12/08/2020].
- KANCYPER, Luis (2002). «El Complejo Fraternal y sus cuatro funciones». *XXIV Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis: Permanencias y cambios en la experiencia psicoanalítica*. Montevideo, Uruguay: 1-15.
- KARIMI, Faith (2019). «Niña apuñalada 19 veces por amigas de 12 años en pijamada cuenta su historia». *CNN Español*. Disponible en: <https://cnnespanol.cnn.com/2019/10/25/nina-apunalada-19-veces-por-amigas-de-12-anos-en-pijamada-cuenta-su-historia-slenderman/> [18/08/2020].
- KENNEDY-TROYA, Alexandra (2019). «*Mandíbula*». *El Comercio*. Disponible en: <https://www.elcomercio.com/opinion/mandibula-opinion-cocodrilo-monica-ovejeda.html> [13/08/2020].
- KRISTEVA, Julia (2004). *Poderes de la perversión*, México: Siglo XXI.
- LACAN, Jacques (1977). *La Familia*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- (1997). *Seminario VII: la ética del psicoanálisis 1959-1960*. Argentina: Editorial Paidós.
- LE BRETON, David (1999). *Antropología del dolor*. Trad. de Daniel Alcoba. Barcelona: Seix Barral.
- LO DUCA, Giuseppe Maria (2000). *Historia del erotismo*. Trad. de Juan José Sebreli. elaleph.com.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1999). «Notas sobre el arte de escribir cuentos fantásticos». En *El horror sobrenatural en la literatura*. elaleph.com: 93-97.
- MACKINTOSH, Fiona J. (2003). *Childhood in the work of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik*. Nueva York: Tamesis.

- MANETTO, Francesco (2018). «Bogotá 39: voces para contar Latinoamérica». *Babelia, El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/01/19/babelia/1516376790_462513.html [30/06/2020].
- MARTÍNEZ FERRO, Hernán (2006). «Kant: una ética para la modernidad». *Revista Diálogo de Saberes*, 24: 181-194.
- MARTÍNEZ LLORCA, Ricardo (2016). «La ética de las hienas». *Revista de Letras*. Disponible en: <https://revistadeletras.net/monica-ojeda-la-etica-de-las-hienas/> [20/07/2020].
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2016). «La escritura del cuerpo». *Culturas, La Vanguardia*.
- MENDOZA GARCÍA, Jorge (2004). «Las formas del recuerdo. La memoria narrativa». *Athenea Digital*, 6: 1-16.
- MENDOZA NAVARRO, Marta (2019). *El dolor y el sexo más abyectos: Tratamiento de la violencia en Nefando (2016) de Mónica Ojeda* (Trabajo de Fin de Grado), Universitat Autònoma de Barcelona: 1-30.
- MIRANDA, Rosario (1998). «Arder (sobre erotismo y literatura)». *Texto Crítico. Nueva Época*. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana, 7: 161-171.
- MONTES, Yanin (2020). «Ella es Elena Garro, la escritora que vivió bajo la sombra de Octavio Paz». *La silla rota. La cadena de Eva*. Disponible en: <https://lasillarota.com/lacaderadeeva/ella-es-elena-garro-la-escritora-que-vivio-bajo-la-sombra-de-octavio-paz-literatura-elena-garro-escritora-octavio-paz/350302> [02/07/2020].
- MONTILLA BALÓN, Lissette Susana (2019). *Del monstruo a lo humano monstruoso: un análisis de la monstruosidad en Mandíbula y Nefando de Mónica Ojeda* (Trabajo de Fin de Grado), Universidad Católica de Santiago de Guayaquil: 1-40.
- MOURIN, Ivan (2017). *Descendiendo hasta el infierno. Un paseo por el lado más oscuro de Internet*. Barcelona: Ediciones Luciérnaga.

- MÜLLER, Jessica (2015). *BDSM: Aproximación a las prácticas de dominación y sumisión sexual* (Trabajo de Fin de Grado). Universitat de Barcelona: 1-23.
- NOEMI VOIONMAA, Daniel (2009). «La narrativa latinoamericana en los tiempos post... y después». *라틴아메리카연구*, 22, 4: 137-171.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2013). «Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español». Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert: 17-31.
- (2018). «Infancia y microrrelato». *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 4: 128-138.
- NUBIOLA, Jaime (2007). «Erotismo y pornografía». Ed. M. Lluch. *Bases antropológicas y culturales de la formación universitaria*. Pamplona: EUNSA: 1-12.
- OGIEN, Ruwen (2005). *Pensar la pornografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- OJEDA FRANCO, Mónica (2013). «Literatura erótica latinoamericana escrita por mujeres». *Avada*, 13. Disponible en: <https://gk.city/2013/05/13/literatura-erotica-latinoamericana-escrita-mujeres/> [28/06/2020].
- (2014). «Pornoerótica latinoamericana: subversión en la narrativa de mujeres en el exilio». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 43: 57-69.
- (2016a). *Nefando*. Madrid: Candaya.
- (2016b). «La literatura es el tabú». Entrevista por Raquel Moraleja. *Qué leer*, 225: 72-73.
- (2016c). «Mónica Ojeda: “Nefando trata de comprender el dolor del otro”». Entrevista por Elisa Reche. *eldiario.es*. Disponible en https://www.eldiario.es/murcia/cultura/monica-ojeda-nefando-comprender-dolor_1_3793915.html [10/08/2020].
- (2018a). *Mandíbula*. Madrid: Candaya.
- (2018b). «La mandíbula caníbal de Luis Suárez: Mónica Ojeda y Pedro Mairal». Entrevista por Eduard Aguilar. *alicanteplaza.es*. Disponible en:

- <https://alicanteplaza.es/monica-ojeda-hay-alumnos-que-han-venido-a-estudiar-literatura-despues-de-jugar-a-videojuegos> [15/08/2020].
- (2018c). «Matriz poética para alumbrar al monstruo». Entrevista por Pablo Bujalance. *Málaga hoy, Cultura*. Disponible en: https://www.malahoy.es/ocio/Matriz-poetica-alumbrar-monstruo_0_1243976051.html [03/07/2020].
- (2018d). «Mónica Ojeda: Muchos ven la imaginación como algo peligroso e incómodo». Entrevista por José Miguel Vilar-Bou. *eldiario.es*. Disponible en: https://www.eldiario.es/murcia/cultura/Monica-Ojeda-imaginacion-peligrosoincomodo_0_773072760.html [11/07/2020].
- (2018e). «Sodomizar la escritura». *Babelia, El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html [30/06/2020].
- (2018f). «Mónica Ojeda: “Mi madre creyó que mi primer cuento lo había copiado de algún libro de la biblioteca”». Entrevista por Inés Martín Rodrigo. *ABC Cultural*. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-monica-ojeda-madre-creyo-primer-cuento-habia-copiado-algun-libro-biblioteca-201809300238_noticia.html [12/07/2020].
- (2019a). «Escribir en Ecuador y ser mujer». Entrevista por Marta Ailouti. *El Cultural*. Disponible en: <https://elcultural.com/Escribir-en-Ecuador-y-ser-mujer> [29/06/2020].
- (2019b). «Mónica Ojeda, promesa de una generación». Entrevista por Redacción Cultura. *El Telégrafo*. Disponible en: <http://tinyurl.com/yymkdy66> [11/07/2020].
- (2020). «Mónica Ojeda explora el gótico andino en *Las voladoras*, su primer libro de cuentos». *WMagazín*. Disponible en: <http://wmagazin.com/relatos/monica-ojeda-explora-el-gotico-andino-en-las-voladoras-su-primer-libro-de-cuentos/> [28/08/2020].
- OLMOS, Alberto (2016). «Nefando el libro valiente que da más miedo (y asco) que una peli japonesa». *El Confidencial*. https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2016-10-12/nefando-libro-miedo-asco-peli-japonesa_1273495/ [20/07/2020].

- ORTEGA CAICEDO, Alicia (2018). «*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*, 44: 175-184.
- OSTROV, Andrea (2004). *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba (Argentina): Alción Editora.
- PARDO, Carlos (2018). «Carne de mi carne». *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/06/08/babelia/1528455001_950607.html [12/08/2020].
- PARRINI, Rodrigo (2011). «Memorias del cuerpo. Cuerpo, memoria y olvido». Eds. Lucía Rayas y Luz Maceira. *Subversiones. Memoria social y género. Ataduras y reflexiones*: 323-344.
- PEÑA SÁNCHEZ, Edith Yesenia (2012). «La pornografía y la globalización del sexo». *El Cotidiano*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco (México), 174: 47-57.
- PÉREZ ABELLA, Alma (2015). «La sal del erotismo y la pornografía». *Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento*. Instituto Clínico de Buenos Aires, 16. Disponible en: <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/016/template.php?file=arts/Variaciones/La-sal-del-erotismo-y-la-pornografia.html> [04/06/2020].
- PÉREZ JARA, Carlo (2005). «La pornografía, o el erotismo del otro». *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, 36. Disponible en: <http://www.nodulo.org/ec/2005/n036p18.htm> [06/06/2020].
- PIÑA, Cristina (2005). «Mayra Montero y los *topoi* de la erótica masculina revisitados por una mujer». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 659: 7-16.
- PLATÓN (1871). *Obras completas*. Ed. Patricio de Azcárate. Vol. III. Madrid: Medina y Navarro Editores.
- (1986). *Diálogos*. Vol. IV. Trad. de Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- PRADA PRADA, Nancy (2009). «Erotismo y pornografía». *laFuga*, 9: 1-2.

- RICOEUR, Paul (2012). *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. de Agustín Neira. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ROMERA CASTILLO, José (2012). *Erotismo y teatro en la primera década del siglo XXI. Actas del XXI Seminario Internacional del Centro de Investigaciones de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Visor Libros.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Diego (2018). «Puertas que solo la literatura puede abrir». *El coloquio de los perros*. Disponible en: <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/la-biblioteca-de-alonso-quijano/mandibula> [19/08/2020].
- SERRANO CAZORLA, Juan (2019). «Reseña literaria: *Mandíbula*, de Mónica Ojeda». *Factoría JSC*. Disponible en: <https://www.juanserranocazorla.com/critica-literaria-mandibula-monica-ojeda/> [12/08/2020].
- SIMPSON, Philip (2010). «Noir and the Psycho Thriller». *A companion to crime fiction*: 187-197.
- SLOTERDIJK, Peter (2019). *Crítica de la razón cínica*. Trad. de Miguel Ángel Vega Cernuda. Siruela. Biblioteca de Ensayo 107 (Serie Mayor).
- SOMAIYA, Ravi (2015). «As Playboy And Penthouse Fade, Newer Magazines Tilt Artistic». *New York Times*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2015/01/19/business/media/as-playboy-and-penthouse-fade-newer-pornographic-magazines-tilt-artistic.html> [04/06/2020].
- SONTAG, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. Trad. de Aurelio Major. México: Alfaguara.
- TABÁCOVA, Liliana (2008). «Panorámica de escritores latinoamericanos de los años 90 y su integración en el aula». *Jornadas de Formación Profesorado en la Enseñanza de ELE y la Literatura Española Contemporánea*: 143-150.
- TORANZOS, Mariella (2020). «Cuatro escritoras ecuatorianas a las que hay que leer». *Expreso*. Disponible en: <https://www.expreso.ec/ocio/cultura/cuatro-escritoras-ecuatorianas-hay-leer-1558.html> [09/07/2020].
- TORNOS URZAINKI, Maider (2010). «Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille». *Lectora*, 16: 195-210.

- TRIANA SÁNCHEZ, Santiago y ESPAÑA, Sara (2020). «Guayaquil, la incubadora de escritoras ecuatorianas que triunfaron fuera de su país». *Babelia, El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020/01/16/babelia/1579177452_025822.html [07/07/2020].
- VALLE, Ralph del (2016). «El nefando iceberg». *Medium*. Disponible en: <https://medium.com/@rdelvalle/el-nefando-iceberg-90b98bbbfebe#.s609r17jo> [20/07/2020].
- VICENTE HERNANDO, César de (2011). «El realismo social en las revistas culturales comunistas de posguerra (una lectura sin conclusiones)». *Revista de crítica literaria marxista*, 5: 21-29.
- WILLIAMS, Linda (1989). *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. California: University of California Press.