

DEVENIRES

REVISTA DE FILOSOFÍA Y FILOSOFÍA DE LA CULTURA

Artículos

JAIRO VLADIMIR SANDOVAL MOTA Filosofía y poesía como estilos de pensamiento

EMILIO MÉNDEZ PINTO La filosofía política realista de Raymond Geuss:
una exposición crítica

Dossier

Apuntes desde la teoría
y la crítica literaria de género

GLORIA FLORES RUBIALES Salmà Sã'ig y Salwà Salãma 'Atlas:
dos escritoras del Mahÿar en Brasil

UTE SEYDEL Manuela Ballester: pintora,
poeta y luchadora antifascista

BERENICE ROMANO HURTADO Hijas abyectas de una madre-falta:
Mandíbula de Mónica Ojeda

GUADALUPE FLORES GRAJALES Vejez y enfermedad en *Como caracol...*
de Alaíde Ventura Medina

GLORIA MARÍA PRADO GARDUÑO De la vivencia a la autobioficción.
Las Malas de Camila Sosa Villada



HIJAS ABYECTAS DE UNA MADRE-FALTA: *MANDÍBULA* DE MÓNICA OJEDA

Berenice Romano Hurtado

Facultad de Humanidades - Universidad Autónoma del Estado de México

brhurtado@gmail.com

Resumen: A partir de una revisión de *Poderes de la perversión* de Julia Kristeva, se hace un análisis desde ciertos postulados psicoanalíticos para examinar las distintas posturas de los personajes femeninos en la novela *Mandíbula* (2018) de Mónica Ojeda. La aproximación pone en discusión la revisión que hace Kristeva respecto del deseo de la madre y las consecuencias al transformarse en falta. A partir de esto, los distintos personajes femeninos dan cuenta de una relación tortuosa con la representación simbólica de la madre, por lo que asumen de distintas formas el papel, lo que desemboca en escenas violentas y abyectas.

Palabras clave: violencia, horror, deseo, literatura, escritura.

Recibido: marzo 31, 2022. **Revisado:** junio 23, 2022. **Aceptado:** noviembre 29, 2022.

ABJECT DAUGHTERS OF A LACK-MOTHER: *MANDÍBULA* BY MÓNICA OJEDA

Berenice Romano Hurtado

Facultad de Humanidades - Universidad Autónoma del Estado de México

brhurtado@gmail.com

Abstract: Based on a review of Julia Kristeva's *Powers of Horror*, certain psychoanalytic postulates are used to examine the positions assumed by the female characters in the novel *Mandíbula* (2018) by Mónica Ojeda. The approach brings out Kristeva's review of motherly desire and the consequences when she becomes a lack. From this point, the different female characters account for a tortuous relationship with the symbolic representation of the mother, assuming the role in different ways, which leads to violent and abject scenes.

Keywords: violence, horror, desire, literature, writing.

Received: March 31, 2022. **Reviewed:** June 23, 2022. **Accepted:** November 29, 2022.

Sólo las caderas anchas pueden parir el universo.

MÓNICA OJEDA

—A propósito del Internet como protagonista de Nefando. Si David [Cronenberg] en Videodromo decía que “la pantalla de TV es la retina del ojo de la mente”, ¿qué creerías que viene a ser la pantalla de una computadora en estos tiempos?

—Un espejo.

ENTREVISTA A MÓNICA OJEDA

Desde Simone de Beauvoir hasta Gayle Rubin, entre muchas otras feministas,¹ se ha subrayado que uno de los aspectos fundamentales a revisar en los estudios de género tiene que ver con una crítica dirigida a cuestionar los núcleos de sentido que normalizan y reprimen la construcción del sujeto femenino en Occidente; inquietud que pone énfasis en el estrecho vínculo que todavía suele haber entre las labores maternas y domésticas y lo que se considera femenino. Pensadoras como Adrienne Rich, Luce Irigaray o Julia Kristeva tratan de dar una perspectiva distinta a la idea de maternidad para mostrar que mucho de lo que se considera propio de ella es impuesto, particularmente por un sistema que ha sido dominado por varones. Como es bien sabido, este sistema patriarcal ha tratado de mantener a la mujer definida a partir de su función reproductiva, lo que la constriñe cuando busca otras formas de existencia y de participación política, social y cultural.

La institución que supone la maternidad, que se controla desde otra fundación que la abarca, la familia, trata de vigilar desde dogmas ya inoperantes el cuerpo femenino, una normativa de género, la violencia doméstica, las identidades, entre muchos otros aspectos. En este sentido, Nora

¹ Betty Friedan, Concepción Arenal, Sandra Dema, Marta Ibáñez, Mimi Gladstein, Virginie Despentes, Elizabeth Badinter, Naomi Wolf.

Domínguez señala que “la maternidad es por demás proclive a las regulaciones y los mandatos; es un terreno fundamentalmente disciplinador. Su contacto con la literatura la libera un poco de sus formas estereotipadas y ésta le permite a la primera ensayar sus posibilidades de transgresión” (2007: 34). La construcción simbólica que se ha hecho de la maternidad a partir del cuerpo femenino encuentra en la representación que suponen las ficciones una forma de escape de esos modelos obligados. Para la autora ecuatoriana Mónica Ojeda (1988), romper estos modelos debe suponer en la escritura una profanación: para ella “profanar, por lo tanto, implica una ética literaria: la de estar dispuesto a ensuciarse” (2018b: 3).²

En una entrevista de 2011 a Julia Kristeva, Verónica Gago señala que la maternidad es un espacio filosófico privilegiado, sólo que hoy, dice Kristeva, “le falta una filosofía: [...] Somos la única civilización, como laicos, que no la piensa filosóficamente. [...] Por eso, la ‘pasión maternal’ es un desafío para los feminismos” (18). Para esta pensadora, una filosofía de la maternidad sería “una ética que no es exactamente la del vínculo religioso —que viene del término *religare*— que es un vínculo con el padre, ligado a la ley, a la obligación, al pacto social. El sustrato más arcaico, afectivo, del vínculo se puede comprender concretamente a partir de la relación de la madre con el niño” (18).³

En los últimos años, la escritura de mujeres en América Latina ha repensado la maternidad que resulta cuando esta ley del padre de la que habla Kristeva no interviene en la relación entre madres e hijos o hijas. Es decir, se explora, más que las bondades y relaciones más sanas que

² Ojeda retoma las palabras de Enrique Verástegui en el poema “Monte de goce”, en el que habla del deseo de la palabra como de un “sodomizar la escritura”. Es esta idea la que le interesa a Ojeda como fundamento de su exploración literaria. Señala que “para él, sodomizar la escritura implica un compromiso con el placer y con el tabú, con lo abyecto y con lo obscuro” (2018b).

³ En relación con la religión en *Mandíbula*, Ojeda le comenta a Beatriz García: “Me fascinan las religiones como respuesta al miedo y me resultaba interesante que si tenía a unas adolescentes fanáticas del terror y los *creepypastas* educadas en un colegio *Opus Dei*, quisiesen notar dónde está el miedo y jugar a crear su propia religión diseñando a su Dios Blanco y utilizando el mismo discurso religioso en el que han crecido. Pero [...] no sabemos si este dios es masculino o femenino, porque en un momento lo nombran como ‘Dios Blanco de Útero Deambulante’” (2020), en evidente alusión a la idea de maternidad que el personaje Annelise mencionará obsesivamente.

puede dar la maternidad, su contraparte, la idea de que la maternidad también puede deformar y destruir.

En esta vertiente, Mónica Ojeda se ha interesado en explorar con su escritura este femenino monstruoso que puede ser la madre, así como las relaciones terribles que se llegan a dar entre las mismas mujeres. En *Mandíbula* (2018), su segunda novela, revisa las distintas y complejas relaciones que se cruzan entre mujeres de tipos y edades muy diversos. No se exhibe la maternidad en acción, no se la ve sucediendo, más bien, de lo que dan cuenta estas relaciones es de las consecuencias que maternidades disformes van generando en una serie de mujeres. Para Ojeda, “la literatura que estremece es la que entiende el carácter telúrico de la palabra [...] hacer de ella un acto extremo. ¿Y qué es una literatura extrema sino la que trabaja con el instinto indomesticado de la palabra? [...] [se] desacraliza la palabra para extraer de ella sentidos verdaderos” (2018b: 3). De acuerdo con la autora, esta novela es el resultado de una ideología comprometida; señala:

Soy una feminista capaz de mirar lo humano directamente y de forma honesta, con todos sus matices, no importa lo incómodos que puedan ser. De ahí que haya profundizado en el tema de lo femenino monstruoso. [...] una narrativa habitualmente construida por hombres, como una especie de miedo a la alteridad. Yo quería expresar eso mismo, pero en una relación entre mujeres, en una historia en la que no hubiera protagonistas masculinos. Quería ver hasta dónde llegaban las relaciones madre-hija, maestra-alumnas, hermanas y mejores amigas. Todos son vínculos pasionales que si se llevan al extremo pueden dar pie a la violencia y a la crueldad. Creo que en lo extremo quedan desnudas partes de lo humano que hemos intentado reprimir. (2018a: 5)

La búsqueda de Ojeda en *Mandíbula* se sostiene en el psicoanálisis, continuamente se hacen referencias a él, al de Lacan, pero también, de forma menos explícita, sucediendo en la anécdota, al de Julia Kristeva. La propuesta en este artículo es revisar la novela de Mónica Ojeda en esta línea, sobre todo en lo que corresponde a la madre como falta.⁴

⁴ Para este artículo se va a trabajar con *Poderes de la perversión*, aunque Kristeva tiene también un ensayo, “Stabat Mater” (1976) en el que hace una revisión histórica del dolor mariano, para desarrollar la hipótesis de que lo maternal virginal es una forma de determinar el psiquismo femenino. Sin embargo, en este artículo no reviso esta

Los devotos de lo abyecto no cesan en buscar, en lo que huye del “foro interno” del otro, el adentro deseable y terrorífico, nutritivo y homicida, fascinante y abyecto, del cuerpo materno. Ya que en la identificación fallida con la madre y con el padre, ¿qué le queda para mantenerse en el Otro? Nada más que incorporar una madre devoradora.
Julia Kristeva

La novela abre con la alusión a una cita de Lacan: “Estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre”, que refiere a su vez a la idea, también lacaniana, de “estrango materno”, que define, según el psicoanalista, la relación entre la hija y la madre por la falta de intervención del padre. La figura materna –la madre nutricia– evita que la hija se independice de ella, quien desarrolla un deseo-de-la-madre como otro primordial en una relación que Lacan define como *hipertensa*. Es este deseo de la madre el que lleva a Lacan a equipararla con un cocodrilo y sus fauces abiertas, que tanto protegen como son una amenaza para sus crías. El padre es el que, según el psicoanalista, templó la relación.⁵ Señala Kristeva en *Poderes de la perversión* que “la madre es mi primer objeto deseante y significativo. No bien esbozada, esta tesis estalla por sus contradicciones y por su fragilidad” (47). De estas ideas resulta revelador que en *Mandí-*

representación de la maternidad vinculada con una idea de consagración religiosa, sino el efecto que la falta de la figura materna ocasiona en, este caso, las hijas. Cfr. Julia Kristeva, (1987). “Stabat Mater”. *Historias de amor*. México: Siglo XXI Editores.

⁵ “El papel de la madre es el deseo de la madre. Esto es capital. El deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultar indiferente. Siempre produce estragos. Es estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre. No se sabe qué mosca puede llegar a picarle de repente y va y cierra la boca. Eso es el deseo de la madre. [...] Hay un palo, de piedra por supuesto, que está ahí, en potencia, en la boca, y eso la contiene, la traba. Es lo que se llama el falo. Es el palo que te protege si, de repente, eso se cierra” (Lacan, 2004: 118). La necesidad de la madre, por otro lado, genera el miedo y la angustia. En *Poderes de la perversión* Kristeva alude al caso de Juan, un paciente de Freud, para explicar la fobia en relación con la falta. En el análisis, Juan cuenta que tiene la fantasía de que un caballo lo muerde. Kristeva se pregunta “¿Tengo miedo de ser mordido o tengo miedo de morder?”. La pregunta vale para *Mandíbula* y sus personajes, porque “¿no oculta acaso el miedo una agresión, una violencia que vuelve a su fuente con el signo invertido?” (2020: 55).

bula no haya presencia de los padres, las madres apenas se sugieren y los padres están ausentes de la narración. Respecto del epígrafe de Lacan, Ojeda le dice a Elena Hevia:

Los cocodrilos tienen la mordedura más potente del mundo animal, son máquinas de triturar y, sin embargo, las madres guardan a sus crías en el interior de su mandíbula. Yo quería mostrar ese contraste terrible entre la ternura y la muerte, porque ahí está la posibilidad de ser deglutido por tu madre. Una protección en exceso que puede convertirse en un acto caníbal. (2018a)

El estrago materno surge de esa tensión original en la relación entre la madre y la hija. Estrago *–ravage–* que puede significar ruina, daño, asolamiento o devastación y destrucción. El daño original que carga esta fractura queda representado en la novela en distintas posibilidades de relaciones entre madres e hijas. En la narración sobresalen tres núcleos narrativos que conforme avanza la historia se van desarrollando: el de la amistad entre Annelise y Fernanda, ambas con vínculos débiles con sus respectivas madres; el de Miss Clara y el lazo perverso con su madre muerta; y el de las perturbadoras sesiones que Annelise y Fernanda coordinan con un puñado de compañeras que, aunque tienen nombre y ciertos rasgos de personalidad, quedan desdibujadas por su actitud sumisa ante el par de amigas que actúa frente a ellas como madres depravadas.

Ninguna de estas mujeres tiene una proximidad importante con alguna forma de figura paterna. Todas, entonces, y de acuerdo con la propuesta de Ojeda, están expuestas al estrago que sugiere Lacan. Así, la novela presenta cómo la posibilidad de cuidar/destruir que existe en la mandíbula del cocodrilo se realiza en los personajes en el hecho de que ellas no mueren literalmente a manos de sus progenitoras, pero sí lo hacen simbólicamente. Lo que indica justo la idea de que la cría en la mandíbula de su madre está en el umbral que separa la vida de la muerte. Las adolescentes de la novela, así como su maestra, Miss Clara, se describen como seres marcados por madres ausentes o abusivas. La muerte real no se consuma, pero la simbólica –que se representa en personalidades perturbadoras– las mantiene interactuando socialmente en una aparente calma que se va a desmoronar al final de la historia. De esta forma, no hace falta que la mandíbula se

cierre, porque es precisamente *la posibilidad* de hacerlo la que mantiene el control y causa más daño. La *madre mandíbula* es el peligro latente que, sin que las mujeres lo sepan, las determina. En esta misma línea, Kristeva menciona la *xora* de acuerdo con Platón, quien señala con este término un espacio indefinido, un intervalo entre ser y no ser, que Kristeva retoma para usarlo como el *extraño espacio* en el que la función simbólica que ocupa la prohibición del cuerpo de la madre se vuelve inestable. La mandíbula, en este sentido, puede representar también las pulsiones que surgen por esta interdicción (2020: 23), pulsiones que se vuelven obsesivas, ya que “a fuerza de regresar, el movimiento pulsional termina por hacerse centrífugo” (Kristeva, 2020: 23). El miedo hace que los personajes se sientan amenazados, en continuo peligro, lo que desemboca psíquicamente en un movimiento que explica Kristeva:

El fantasma de incorporación por medio del cual intento salir del miedo (incorporo una parte del cuerpo de mi madre, su seno, y así la tengo) no es menos amenazador, ya que me habita una interdicción simbólica y paterna porque al mismo tiempo aprendo a hablar. Bajo el efecto de esta segunda amenaza, totalmente simbólica, intento otra operación: no soy el que devora, soy devorado por él, un tercero, y por lo tanto (él, un tercero) me devora. (2020: 57)

Para Ojeda, lo más atractivo en esta clase de escritura es la experiencia de “el miedo, donde el horror es un recuerdo que resurge de repente, desde las entrañas salvajes de internet, o las relaciones entre profesoras y estudiantes en un colegio elitista del *Opus Dei*” (2021: 3). La falta de la madre se engrandece al llenar la boca de palabras y no de la madre: “elabora la falta *diciendo*” (2020: 58). Idea que en la novela queda de manifiesto con los distintos escritos que Annelise elabora para explicar y crear al Dios Blanco.

Annelise, Fernanda y el resto de su grupo de amigas son alumnas de la institución del *Opus Dei* Colegio Bilingüe Delta, *High-School-for-Girls*. El nombre de la escuela carga varias ideas que también tienen importancia dentro de la narración. El hecho de ser un colegio perteneciente al *Opus Dei* señala de entrada que las adolescentes están siendo educadas en el marco de un ultraconservadurismo que se recrudece en lo que refiere a las

mujeres, a quienes se les demanda alcanzar un estándar de comportamiento que incluye la espiritualidad, la discreción y, en general, una conducta apegada a los preceptos del catolicismo más ortodoxo y a una idea esencialista de lo femenino. Un colegio de este corte ideológico da idea también de la perspectiva de los padres de estas adolescentes y de la educación que, en combinación con la escuela, están recibiendo. Además de este modelo educativo, el nombre del colegio alude a elitismo y, por tanto, a otro sesgo en la realidad que conocen y viven las jóvenes de la historia.

En relación con esto, Mónica Ojeda señala:

Respecto del *Opus*, es una elección situacional, relacionada con la ciudad donde se desarrolla *Mandibula*, Guayaquil, en Ecuador. Allí, los colegios que son de élite, los más costosos, donde van los hijos de familias con mucho dinero, son del *Opus*. Cuando decidí desarrollar la novela en Guayaquil, y que las chicas, las protagonistas, estuvieran en un contexto represivo, de la propia sexualidad, de la sexualidad femenina, pero que al mismo tiempo fuera un centro élite, en un contexto en el que la mayoría de la población, en la ciudad, gana por debajo del sueldo básico, y lucha por llevar un trozo de pan a casa, cada día, la realidad de los colegios *Opus*, que tienen mucho poder y a las que solo acceden estas pocas familias, era el contexto perfecto. (2018: 7)

Es decir que la combinación de madres ausentes o indiferentes, la represión a la que están sometidas las jóvenes –sobre todo en lo relativo a la sexualidad–, una situación de privilegios y la inestabilidad emocional propia de la adolescencia, resulta en personajes femeninos de sentimientos exaltados, proclives a la transgresión y hambrientas por infligir el mismo poder violento que reciben. Esto último es algo fundamental en la concepción de la novela de Ojeda. La ironía y burla implícitas en el nombre de la escuela –*Opus Dei* Colegio Bilingüe Delta, *High-School-for-Girls*–, pretende señalar críticamente un modelo de educación que no es exclusivo de Ecuador, en el que destacan cuestiones que, si bien se pueden ridiculizar, como sucede frecuentemente en la narración, también representan un sistema de control que resulta violento. Las prohibiciones que se muestran en diversos pasajes dentro de la novela, en clases con maestros que ejercen la presión del colegio sobre las estudiantes, también dan pie para que el lector sea testigo de las características reacciones adolescentes frente a las imposiciones de los adultos. Lo que pone en eviden-

cia una tensión continua entre el mundo de las adolescentes y las figuras de control que las rodea con temas que se presentan censurados. Para Ojeda, cuando se tocan estas prohibiciones, “entra el tema de lo interdicto, de lo prohibido, y con lo prohibido estamos hablando de represión, de violencia, de los bordes de la naturaleza humana” (2018c: 6).

Las situaciones extravagantes que se repiten en la novela para caricaturizar un estilo de vida que resulta ridículo frente a los problemas sociales y económicos de la gran mayoría de América Latina, en un “colegio privado, [...] el más costoso –y por lo tanto exclusivo– de una ciudad subdesarrollada, aunque creciente en espíritu aristocrático”⁶ (43), configuran un tono particular que combina las atrocidades que son capaces de llevar a cabo tanto las jóvenes como Miss Clara, con los rasgos extravagantes que caracterizan a unas y a otra. La ironía de la cita es representativa del tono que impera en la novela y que produce una atmósfera peculiar que da cuenta de una perspectiva estética que se ha desarrollado sobre todo en el cine en las últimas décadas. Filmes como la mayoría de los productos de Quentin Tarantino, *American Psycho*, la primera de *The Texas Chainsaw Massacre*, la más reciente de Lars von Trier –el thriller *The house That Jack Built*– o el slasher *Scream* de 2022, entre muchos otros, dan cuenta de historias que si bien narran eventos que pueden producir horror por sus temas, el tratamiento exagerado de los recursos del género (una brutal exhibición del cuerpo mutilado, crímenes con artefactos y formas inesperadas, así como una demostración desmedida de sangre) hace que la historia se vuelva extravagante y grotesca. Un tono que también se ha explorado en la literatura en los últimos años, con un “humor hermético que opta por el grotesco, expresado [en *Mandíbula*] en la profusión de símbolos y referencias populares, así como en una crueldad a la vez siniestra y regeneradora” (2019a: 346). Por su parte, en relación con el género, Ojeda comenta en entrevista: “Me interesaba reescribir el género del horror, que, tanto en películas como en literatura, suele trabajar con personajes de mujeres porque dentro de los estereotipos de la feminidad se las ha considerado frágiles” (2019b).

⁶ Trabajo con la edición de *Mandíbula* de 2019. Colocaré el número de página frente a cada cita de la novela.

En la novela continuamente se hace referencia a elementos que dan registro del mundo virtual con el que se relacionan las adolescentes, y con el que la cinematografía ha mantenido un vínculo que ha supuesto una influencia de ida y vuelta. De este influjo —y por la propia naturaleza y posibilidades del internet—, se han desarrollado en *webs*, foros y diversos *blogs*, como una manifestación importante de la cultura popular, las *creepypastas*, una serie de leyendas urbanas que giran en torno a personajes siniestros que surgen de sitios anónimos, se van nutriendo de la comunidad que participa en los distintos espacios virtuales, y que se conforma, en su enorme mayoría, de niños y adolescentes.⁷

Historias como la de *Laughing Jack*, *Jeff the Killer* o *Ayuuwoki*, han formado parte de la vida cotidiana de niños y adolescentes de la más reciente generación. La influencia se ha extendido en algunos casos hasta a crear versiones de los personajes en videojuegos y películas, como ha sucedido con *Slender Man*. Lo que más llama la atención de este fenómeno es el hecho de que las historias juegan con la posibilidad de que todo lo que se narra haya sucedido realmente. Son personajes que existen porque el pensamiento colectivo hace que existan. Estas leyendas urbanas se ubican en el borde difuso entre realidad y ficción para invitar a que cualquiera participe de la fascinación del miedo y sus consecuencias. Se han dado casos extremos en los que los consumidores, movidos por este tipo de contenido, cometen crímenes reales, como el caso de un par de niñas de doce años, quienes motivadas por *Slender man* apuñalaron a otra. Esta es una, entre otras situaciones violentas, en las que los jóvenes involucrados ya no fueron capaces de distinguir entre la realidad y la ficción.

Sin embargo, el mundo del internet se mueve con su propia moral, a tal punto que termina por banalizar horrores antes inimaginables. De ahí que a pesar del terror que estos personajes y sus historias puedan suponer, en el desarrollo que van teniendo en el ciberespacio comienzan a tomar

⁷ Sobre este recurso, Ojeda comenta en entrevista con Eduard Aguilar: “el caso de las *creepypastas*, estas historias de terror que corren por internet, están basadas en la literatura de terror, y muchos lectores de *creepypasta*, o espectadores de cine de terror, después del audiovisual, van a los libros, van a Lovecraft, a Mary Shelley, a Poe, a Chambers. En mi caso, lo veo como algo natural, lo palpo, lo veo, encuentro esas conexiones, y las escribo de forma natural y coherente con la vida que yo vivo” (2018c: 4).

matices incluso cómicos. Así sucede con el *Ayiwoki*, que surge de la combinación de la extraña imagen física que en los últimos años de su vida Michael Jackson presentó y del verso “Annie, are you ok?”, de la canción *Smooth Criminal*. En este caso, se distorsionó la imagen real del cantante hasta crear un rostro grotesco que, en la mezcla que suponía la burla inicial a Jackson y el horror del rostro de rasgos exagerados y monstruosos, movía tanto a miedo como a mofa.

Es esta especie de búsqueda delirante por sentir miedo la que motiva la formación de estas colectividades que, a pesar de ser anónimas, participan activamente en el espacio cibernético. Lo que posibilita, sin embargo, este tipo de efectos en ciertos jóvenes, es la confluencia de lo abyecto que hay en ellos y estas comunidades. La falta de un reconocimiento propio los enfrenta a un vacío, “cuando encuentran que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto” (Kristeva, 2020: 12).⁸ De ahí que entiendan que su “único significado sea [esa] abyección, [...] la abyección de sí, [que encuentra] su significante... [en] la literatura” (Kristeva, 2020: 12), es decir, simbólicamente ubican un sitio en estas narraciones que pueden reflejar su abyección. En relación con la novela y la maternidad, se puede señalar con Kristeva que “aquello que ha tragado en lugar del amor materno, o más bien en lugar de un odio materno sin palabra para la palabra del padre, es un vacío; esto es lo que [las adolescentes] tratan de purgar, incansablemente” (2020: 13).

En este contexto, la novela de Ojeda muestra cómo Annelise y Fernanda, estimuladas por las lecturas de las *creepypastas*, llevan al resto de sus amigas a dinámicas extremas que las ponen en riesgo. Los retos que se imponen llevan a la humillación y violencia de los cuerpos, sin embargo las jóvenes se someten porque, igual que las comunidades virtuales, buscan desesperadamente pertenecer y probar que son capaces y están a la altura de las demandas del grupo: “ser cobarde nunca ha estado de moda” (17), dicen entre ellas.

⁸ Este vacío es “la muerte que figura, violentamente, [un] estado extraño donde un no-sujeto, extraviado, habiendo perdido sus no-objetos, imagina, a través de la prueba de la abyección, la nada” (Kristeva, 2020: 38).

El espacio en el que decidieron realizar sus *escenas* es un edificio de tres pisos a medio construir que Annelise había encontrado. Al cruzar la zona prohibida que representa el umbral del edificio, las adolescentes entran a un espacio que van a refigurar y se va a transformar en un sitio de ficción en el cual “juegan” a recrear situaciones que sólo en ese sitio tienen sentido. El edificio se convierte así en una especie de escenario fuera del mundo real en el que se permiten las transgresiones y en el que cada joven, a diferencia de lo que viven en su propio contexto, puede ser protagonista. Al entrar por primera vez “en zona prohibida, las seis se sintieron temerarias y rebeldes, con vidas dignas de ser filmadas y comentadas en un *reality show* o retratadas en una serie de televisión” (17).

La decadencia del espacio es estimulante para ellas: la forma en que el edificio parece sumido entre la maleza que trepa por las paredes las lleva a sentir que son testigos de la pugna y el sometimiento entre la naturaleza y lo humano. El lugar les parece ideal para habitarlo después de clases porque instintivamente saben que es el marco perfecto para crear situaciones de horror y tortura psicológica: la posibilidad de sufrir y hacer padecer flota en la atmósfera de la construcción en ruinas.

Había tardes en las que el edificio parecía un templo bombardeado, otras, un jardín colgante, pero cuando la luz empezaba a menguar y las paredes se ensombrecían, la estructura adoptaba el aspecto de un calabozo infinito —o de un castillo gótico, según Analía— que las inquietaba y la enviaba de vuelta a sus casas. (17) [...] —El lugar es nuestro, *bitches*—dijo Fernanda después de lanzarles un beso que rebotó contra todas las paredes. (18)

Al principio, sus excursiones a su “guarida”, como la llaman, se limitan a deambular por los pisos y a experimentar las sensaciones que les provocaba el ambiente:

les gustaba entregar sus tardes a la nada que el edificio les ofrecía: al silencio que en realidad estaba plagado de ruidos animales, al ambiente postapocalíptico que respiraba residuos en cada piso-ruina-del-mundo; pero con el paso de los días, atardeceres y lagartos, reconocieron una frustración escamosa restregándose contra sus estómagos, una insatisfacción que respondía a no haber encontrado el clímax de su aventura. (19)

Sin embargo, igual que sucede con los consumidores de violencia cibernética, para las adolescentes resulta insuficiente ser espectadoras de lo que el espacio insinúa, de sus posibilidades oscuras; necesitan participar de él, deben transgredirlo tal como la naturaleza que se ha introducido en él lo ha hecho. Y para lograrlo quebrantan su propio espacio: su cuerpo. El miedo por historias de terror es la primera sacudida, pero poco a poco dejan de impresionarlas y comienzan, sobre todo movidas por Annelise y Fernanda, a realizar acciones que ponen en riesgo su vida.

“No deberíamos hacer cosas tan peligrosas”, dijo Natalia al ver a Fernanda con los pies colgando en el aire, sentada al filo de la ventana, tarareando megustanlos-avionesmegustastú, con su falda abriéndose como un pétalo poco antes de secarse. “No se hagan las que no saben que esto les gusta”, dijo Annelise una tarde en la que Analía se asustó mucho porque Fernanda se desmayó durante el juego del estrangulamiento. “Sólo si es peligroso tiene sentido”, les dijo. “Sólo si es peligroso es divertido”. A Fiorella le incomodaba tener que ver cómo Fernanda y Annelise jugaban a estrangularse, pero no le incomodaba ver a su hermana rodando por las escaleras igual que la doble de Scarlett Johansson en una escena de alto riesgo o a Analía recibiendo las bofetadas de Ximena. (90)

Dentro de la novela es recurrente que lo que eligen hacer las jóvenes, su forma de relacionarse entre ellas, la manera en que hablan y visten, se desprenda de la cultura popular que consumen en internet. La fascinación por el miedo las impulsa a darse cuenta de que está en sus manos provocarlo, de que pueden apoderarse de él y dirigirlo a quien les plazca. Igual que en los sitios virtuales, en la vida real cualquiera puede participar de la experiencia del miedo. En este sentido, la ficción, que en el imaginario de las amigas es el juego, gana a la realidad y las envuelve en estados que deja difusos sus límites. El impulso del morbo que despierta la violencia, la que se recibe, la que se da y la que se mira como un *voyeur*, en la novela está vinculado con un impulso natural, uno que se ve exacerbado por la represión que les imponen el colegio y la familia, impulso que ellas interpretan como determinación y descaro.

El punto más álgido en sus exploraciones grupales no se dirige a la violencia física que culmina en la laceración del cuerpo, sino que vuel-

ven a la violencia psicológica que implican las narraciones de terror que vienen de imaginaciones nutridas por las *creepypastas*:

Las historias de los miércoles empezaron a perfeccionarse con la repentina inclusión del Dios Blanco como una inquietud conjunta; como la atmósfera de lo indecible en la cabeza de Annelise produciéndoles vértigos lunares. “¿Qué es lo que pasa cuando vemos algo blanco?”, le preguntó Annelise a Fernanda sin esperar una respuesta. “Que sabemos que se va a manchar”. Entonces Fernanda le abrazaba el cuello con sus manos suaves-como-la-seda, suaves-como-el-algodón, y apretaba un poco, y un poco más [...] mientras Anne entreabría los labios. (92)

Ojeda ha señalado, en entrevista con Andrea Aguilar: “Me interesa lo que la violencia hace en la psique, y cómo se origina. Hay una búsqueda de algo primordial al tratar este tema, porque todos somos capaces de herir a otros y el contexto nos puede hacer perder el control” (2020). En un tejido apretado, Ojeda hila la psique de adolescentes reprimidas como terreno fértil para las torturas psicológicas que circulan en internet, con la falta de la madre y el abandono emocional que esto les hace sentir. La búsqueda de la violencia como una necesidad primigenia se desata en estas adolescentes que se encuentran en el umbral de su desarrollo y que por lo tanto aún son incapaces de reconocer el origen de sus motivaciones. Más allá de experimentar la falta, no les interesa preguntarse por ella y padecerla, sino que la subliman con otro tipo de dolor que en sus fantasías representa la ruptura con cualquier figura de autoridad. La demanda de cuidado no se verbaliza nunca y se transforma en actos que violan todas las normas. Ni siquiera en la terapia psicoanalítica que Fernanda recibe desde niña se habla de las necesidades afectivas que evidentemente tiene; sin embargo, es a través del recurso de los diálogos entre Fernanda y su terapeuta, que Ojeda deja conocer el trasfondo del trauma que yace en la psique de la joven.

Fuera del grupo y de las reuniones en el edificio, empiezan a desarrollarse encuentros particulares entre Annelise y Fernanda, quienes son, la una para la otra, “*best-friend-4ever-nunca-cambies-bebé*”. Reuniones en las que se lleva el mundo de la ficción que se ha desplegado en el edificio a sitios más privados que, sin embargo, se vuelven asimismo representación por medio de la fotografía:

De vez en cuando quedaban pequeños hematomas que las dos fotografiaban y subían a sus cuentas privadas de Instagram. “Este es verde. Este es morado. Este es azul.” 288 *likes*. 431 *likes*. Luego los cubrían con el maquillaje-de-mamá gracias a los infalibles pasos de los tutoriales en YouTube que, además, les enseñaban a delinearse el parpado superior igual que Lana del Rey. (93)

Ligada con el epígrafe de Lacan, Ojeda agrega a la novela una escena en la que Fiorella, una de las amigas, ve un cocodrilo en el manglar que está cerca del edificio de sus reuniones. Como es natural, el reptil causa cierta conmoción y miedo en el grupo, pero sobre todo introduce su imagen en las fantasías de las jóvenes. Especialmente en Annelise, quien comienza a soltar distintas frases cada tanto que, desde luego, llevan a pensar en la idea de Lacan y a percibir que debajo de lo que dice Annelise está la figura de la madre. En ella que, como se verá en el desarrollo de la historia, es la que asimila la falta de amor de la forma más perversa, de una manera abyecta. Señala la narración que Anne “quería mirarse de frente con el cocodrilo” (90). Annelise siente fascinación por el cocodrilo, “se mordía los labios rosas como cuando el reto era hacerse un corte en el vientre para que Fernanda lo lamiera” (88), mientras Fiorella describe la mandíbula del reptil. Le dice Annelise a Fernanda: “¿Sabías que a un cocodrilo le duele la boca cuando muerde?” (92). Y más adelante: “El amor empieza con una mordida y un dejarse morder. Al final, el bebé se comería a su madre porque así era el amor [piensa Fernanda]. *Mi pequeño caimán*, le diría a su hijito” (94). “¿Sabías que los cocodrilos guardan a sus bebés adentro de sus mandíbulas?” (93).

A raíz de la imagen del cocodrilo, Annelise tiene estos pensamientos que aluden a la idea de madre y maternidad que guarda, y comienza a hacer dibujos del animal en las paredes del edificio. Le susurra en secreto a Fernanda, en una de las noches que duerme en su casa, “Yo quisiera que me guardaras en tus mandíbulas”, con lo que desliza la imagen de la madre faltante en Fernanda, quien está dispuesta a complacer a su amiga por miedo a perderla. “Será como todo sólo que diferente, le dijo. [...] ‘Se me ocurrió en un sueño’” (93). Fernanda entonces piensa en la próxima historia que contará en grupo: “una madre con depresión posparto y un

bebé haciéndole sangrar los pezones. Leche cortada. Leche con sangre. [...] ‘Pero si te hago eso las demás no lo pueden saber’” (94). Con esto, queda de manifiesto que Annelise, “se desvía de sus escapatorias perversas para ofrecerse como el no-objeto más precioso, su propio cuerpo, su propio yo (moi), perdidos en lo sucesivo como propios, caídos, abyectos” (Kristeva, 2020: 13), en un encuentro que para ella tendrá el sentido de la entrega y el sacrificio como una forma de transformar su deseo en ser deseada: “Angustias y delicias del masoquismo” (Kristeva, 2020: 13).

Para Ojeda la exploración de la abyección es parte de lo que la escritura debe buscar. La transgresión de la escritura que arriba se mencionó, supone para ella el trabajo con la palabra, el decir poético que es la palabra más profunda, por eso, señala, “la escritura extrema es siempre liminal: una en la que el escritor está a punto de hacer algo terrible como *desocultar* un horror privado o atávico o hundir las manos en el centro de un tabú” (2018c: 4). Le interesa estudiar las “zonas más opacas de lo humano” (2018c: 4).

Mis personajes [...] están [agrega en entrevista con Eduard Aguilar], principalmente en *Mandibula*, siempre al límite, son personajes *borderlines*, en la cuerda floja, todo el tiempo abismándose a algo peligroso. Cuando escribes sobre ese tipo de personajes, siempre existe una sensación de extrañamiento, ya que uno, como lector, no considera que se encuentre nunca tan al límite. En cuanto a la prosa, formalmente, tengo la sensación de que siempre estoy contando, siempre es narrativa, pero tiene también un flujo y una potencia poética, no en el sentido preciosista, pero sí de una preocupación por la capacidad que tiene el lenguaje de abofetearte. No es solo lo que estás contando, sino con qué palabras lo cuentas, las palabras también golpean.⁹ (2018c: 5)

De las seis amigas, Annelise es la líder del grupo, es a ella a la que se le ocurren todas las ideas de cómo pasar el tiempo y es ella la que introduce cada uno de los elementos que van haciendo de las reuniones momentos cada vez más terroríficos. Fernanda es la amiga que Annelise

⁹ En entrevista con Alejandra Ojendi, y en relación con el lenguaje, la escritora opina que “normalmente pensamos que el trabajo con el lenguaje poético incluye solamente la belleza, pero hay poemas que pueden dar miedo o que hablan sobre cosas repugnantes. Hay mucha belleza en el horror y hay mucho horror en la belleza. Esto es algo que ya ha dicho Rilke, que la belleza es la primera manifestación de lo terrible. Y Freud definió lo siniestro colindando con la belleza” (2021: 2).

ha elegido como su eco, la más cercana, la que actúa exactamente como ella para ser el ejemplo de las demás. Fernanda es quien respalda cada una de las propuestas de Annelise y quien está dispuesta a hacer todo lo que le pida. El personaje de Anne se va modificando conforme avanza la historia; la adolescente que en apariencia disfruta del séquito de amigas que la admiran, va mostrando que todo lo que hacen no es suficiente para ella. Aunque la novela no da detalles sobre su propia historia familiar, se sugieren algunas líneas para describir a una madre indiferente y cruel que ha abandonado emocionalmente a Annelise. La obsesión que la joven tiene sobre la imagen de madre y maternidad, a pesar de la poca información, da la idea al lector de que Annelise tiene una falta que le ha perturbado la mente. Con frecuencia se alude a esa representación fija que el personaje trata de introducir en el grupo con base en la repetición insistente de sus propios intereses. Señala la narración que: “Una de las *creepypastas* preferidas de Annelise era la de una madre que le cocinaba a su hijo pedazos tiernos de sus senos” (116).

La relación que Anne establece con sus compañeras es una de abuso que con el paso de los días empieza a generar tensiones entre ellas, porque el ser abyecto se “construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar” (Kristeva, 2020: 13). Las desprecia abiertamente con la intención de que las humillaciones que les hace pasar contrasten con el trato privilegiado que le da a Fernanda, que es el verdadero objetivo en su manipulación: convencerla de que la reconoce como la mejor entre todas para lograr el punto de intimidad que le permita realizar su máximo acto performativo: “‘Quiero que me muerdas’, le susurra Annelise. Quiero que me muerdas muy fuerte’. [...] ‘Muérdeme, cocodrilo.’ ‘Muérdeme tan fuerte como puedas’” (243). Están en la regadera, bajo el agua, en una escena que para las involucradas resulta más excitante en la medida en que es más violenta:

“No quiero hacerte daño, pero voy a hacerte daño”, le dice Fernanda. “Márcame”, le pide Annelise en la ducha. “Sángrame con tus 32 dientes”. Y 32 veces la muerde, 32 veces la lengua baja por las piernas ensalivando de rojo las estrellas. En el agua miran los colores de las mordidas: negro, verde, azul, lila. Cosmos abiertos en la

piel. Rosetones en la vía láctea de su carne. Annelise abre la boca cuando Fernanda le muerde la entrepierna. Tiembla. Gime. [...] “No quiero hacerte daño”, le dice Fernanda. “No sé por qué me obligas a hacértelo”. [...] Pero luego Fernanda le hala el pelo en la ducha para que sonría. Le gusta mucho cuando Annelise sonríe de dolor. “Yo le rezo al Dios Blanco con cada uno de tus dientes”. (243-244)

Después, igual que siempre que marcan sus cuerpos con violencia, toman las fotografías que transforman el acto privado en uno performativo susceptible de ser difundido, como han hecho en otros momentos: “Clic. *Flash*. Suben las fotos a sus cuentas privadas en Instagram. ‘El amor empieza con una mordida y un dejarse morder’” (245). Una especie de ceremonia, de acto sagrado, que en el imaginario de Annelise mezcla la maternidad con la sexualidad¹⁰ –“¿Sabías que las iguanas muerden a sus parejas en el cuello durante la cópula?” (245)–, porque “la erotización de la abyección, y quizá toda abyección por el hecho de estar ya erotizada, es ¿una antesala de la muerte, una pausa o un umbral?” (Kristeva, 2020: 76). El dolor que yace como posibilidad en la mordida de la mandíbula materna, se sublima en pulsiones libidinales que se realizan en la transformación de esa mordida inicial, que mata, en una mordida sexualizada, que da placer. Es indudable que la presencia del psicoanálisis en la novela de Ojeda, da guiños al lector para tratar de comprender cómo la suma de circunstancias que rodea a las adolescentes desemboca en el crimen. Y para jugar con la idea de que los límites entre realidad y ficción son difusos: “Lacan tenía razón al afirmar que la verdad tiene, siempre, estructura de ficción” (59). Ojeda explica a Beatriz García en relación con la novela:

Me interesaba mucho explorar las emociones en los cuerpos de las mujeres llevándolo al límite extremo de la experiencia. Siempre se nos ha otorgado la ética y

¹⁰ En este sentido, resulta interesante lo que señala Kristeva en relación con lo sagrado y lo abyecto: “La abyección aparece como rito de la *impureza* y de la contaminación en el paganismo de las sociedades donde predomina o sobrevive lo matrilineal, donde toma el aspecto de la *exclusión* de una sustancia (nutritiva o ligada a la sexualidad), cuya operación coincide con lo sagrado que lo instaura” (Kristeva, 2020: 27). Esta idea confluye con el desarrollo y todas las circunstancias que rodean la entrega masoquista de Annelise a Fernanda.

responsabilidad emocional de la familia y eso ha devenido un posible escenario de terror; nuestra psicología, por efecto de esta responsabilidad, se ha roto muchas veces y se ha llenado de opacidades y zonas oscuras. [...] esta relación entre maestras y alumnas, madres e hijas, e incluso entre las mismas alumnas es muy pasional y por esto mismo está muy cerca de la violencia. Es algo incómodo de decir, porque estamos en un momento en que tratamos de reescribir el amor, pero literariamente es un tema que me interesa: los lados oscuros de esta relación entre mujeres, la forma en que dañamos a quienes más amamos y la recreación de un ambiente de encierro y represión entre mujeres y niñas de clase alta muy marcado por el discurso del *Opus* de cómo debemos ser. (2020: 1)

Como se ha señalado, Fernanda acude a terapia psicológica desde que era niña. En la novela se dedican capítulos enteros a mostrar las sesiones que la joven tiene con el Dr. Aguilar. El recurso de mostrar los diálogos señalados por los nombres de cada uno, como en un drama, permite conocer de primera mano lo que piensa Fernanda. El espacio que ocupa el nombre del Dr. Aguilar, que tiene sólo un ojo, siempre queda vacío, de tal forma que las terapias son una especie de soliloquio de Fernanda frente al terapeuta que, aunque le responde a la joven, no se deja ver en el texto.

Este recurso dentro de la novela da la sensación de que Fernanda es la protagonista de la historia, porque mientras el lector tiene noticia de qué piensa Fernanda, no sabe nunca lo que pasa por la mente de Annelise. Algo que le da al personaje un carácter brumoso, de indeterminación, que le agrega misterio y justifica el enorme miedo que produce entre sus compañeras. En este sentido, en tanto Fernanda se convierte en relato, en el discurso que elabora en psicoanálisis, Annelise permanece como pura acción. Fernanda tiene ideas que la explican frente al lector, mientras Annelise es un cuerpo expuesto, que tiene la intención, desde luego, de ser espectacular precisamente para ocultar lo que piensa o siente.

En las reuniones con el terapeuta, el lector se entera de que Fernanda tuvo un hermano pequeño que murió ahogado cuando ella era aún una niña. Las sesiones dejan sin resolver qué pasó exactamente, pero Fernanda va a terapia porque piensa que ella lo mató. Ese es el asunto a resolver, aunque también es en esas sesiones en las que se va entendiendo cómo es

la relación que tiene con Annelise. La muerte del hermano no se aclara en el texto, y es precisamente la posibilidad de que Fernanda sí lo haya matado la que le suma otro trazo a la psique sádica que desarrolla con Annelise y que la perturba porque no sabe bien a bien qué dice de ella el hecho de disfrutar lastimando a su amiga. Al Dr. Aguilar le dice: “No maté a mi hermano muerto Martín. Ya está, ¿ve? Lo escribí un montón de veces. De verdad me lo creo. [...] Además, da igual si lo hice o no, porque si lo hice y no lo recuerdo es como si no lo hubiera hecho” (82). La ambigüedad en lo que le sucedió a Martín es reflejo de la confusión que tiene Fernanda en relación con ese recuerdo. Annelise, en otro gesto de crueldad, abusa del desorden mental de su amiga para alimentarlo:

A: Quiero contarte la historia del día en el que maté a mi amigo imaginario.

F: Esa es mi historia.

A: Se llamaba Martín, como mi hermano muerto.

F: Martín es mi hermano muerto.

[...]

F: Mi psicoanalista dice que es normal que mi amigo imaginario se llamara Martín.

[...]

F: Martín era un niño feo.

A: Martín era un niño muy feo.

F: Mi psicoanalista dice que es normal que mi amigo imaginario se llamara Martín.

[...]

A: Entonces supe que quería que estuviera muerto.

[...]

F: Y me dije: “Voy a regalarte un muerto”.

A: Le dije: “Voy a regalarte un muerto”, y hundí su cabeza en la corriente.

F: Su cabeza era tan pequeña como un mango y la estrellé contra el borde de la piscina para que su dulzura se regara.

[...]

F: Mi psicoanalista dice que es muy normal. (49-50)

Ojeda ha señalado: “Siempre busco una experiencia poética en la escritura. Y en mis libros favoritos siempre hay intersecciones entre géneros’ [...] [En relación con Lovecraft] dice que ese género es pura atmósfera, y el miedo, ‘una consecuencia más que una búsqueda” (Aguilar, 2020). Esta intención queda reflejada en *Mandíbula* con las distintas

imágenes a partir de las cuales la autora crea ambientes particulares. El lenguaje poético que se encuentra a lo largo de la novela matiza la crueldad de algunas escenas, lo que revela la verdadera naturaleza del discurso. En este sentido, agrega Ojeda que “la violencia no sería soportable si no trabajo el lenguaje para conmover” (Aguilar, 2020), “un lirismo que no está reñido con un potente discurso político, social y feminista, ni con un soterrado toque de misticismo atávico” (2019a: 348). Es decir, la posibilidad de que el arte literario llegue como emoción a un lector, radica en el manejo y la organización de un lenguaje que, precisamente en su artificio, logre esa aproximación. La exposición particular de los temas y recursos que conforman *Mandíbula*, hace difícil ubicarla en cuanto tema o línea estética, como señala Anabel Gutiérrez León, “no es una novela a la que pueda asignarse una única rúbrica: *thriller* psicológico, novela de formación, salpicada de relatos de terror y violencia, pequeñas historias de amistad, educación, de fabulaciones escolares” (2019a: 348).

La novela se sostiene en la premisa de desdeñar una impresión de realismo en favor de una escritura que exhibe sus recursos. El artificio en este caso radica en el uso poético de la palabra en convivencia con situaciones violentas y posibilidades de crueldad que se vuelven verosímiles no tanto por la anécdota en sí, sino por la emoción que provocan. Nada más artificial que el mundo cibernético que motiva gran parte de lo que sucede en la novela, y que no por ser artificio deja de salir al mundo real a terminar su elaboración.

Esta manifestación de recursos son los que se combinan en los distintos hilos discursivos de la novela, como lo artificioso del falso diálogo de Fernanda con el Dr. Aguilar; el lenguaje afectado de las amigas que continuamente utilizan palabras en inglés para expresarse —como una forma de pertenencia de clase, género y edad—; las escenas de peligro que las adolescentes imitan de películas de acción; las fotografías de los cuerpos macerados, que más que mostrar la violencia, exhiben la osadía, la falta de límites en el uso y abuso de esas corporeidades; las manifestaciones del espacio virtual que, por su naturaleza irreal, permiten jugar con la idea de que suceden y no al mismo tiempo. Entre otras formas ficticias, estas situaciones crean las distintas atmósferas que, en la novela,

más que buscar producir miedo, dejan al lector en vilo, en el limbo que implican esas ilusiones que se deslizan de un lado a otro entre la realidad y lo imaginario. La visión de una sociedad decadente horroriza y crea incomodidad. No se busca el terror, sino la inquietud que producen las distintas imágenes perturbadoras.

Estos rasgos son los que pueden definir la poética de Ojeda y que dentro de la novela queda mejor representada con la concepción y elaboración de la idea del Dios Blanco, el artificio de la deidad que inventó Annelise como forma perversa de manipulación. “El Dios Blanco es nuevo”. “El Dios Blanco es lo que somos cuando estamos aquí” (91). Para crear la atmósfera que buscaba Annelise pintan de blanco una de las habitaciones del edificio. Le cuenta Fernanda al Dr. Aguilar:

Anne contaba sus *horror stories* sobre la edad blanca y el Dios Blanco y bla, bla, bla. Luego [el cuarto] agarró un ambiente enfermo, como a deformidad, y a las paredes les comenzaron a salir humedades negras bajo la pintura que se inflaba y escurría agua. Voy a sonar demente, *I know*, pero las humedades de esa habitación parecen venas, se lo juro. Y la pintura blanca es como piel sudorosa cuando llueve. (136)

El Dios Blanco tiene las características de otros dioses, es ubicuo —como todo lo que habita el ciberespacio—: penetra y abarca todo. Surge en la esfera de simulación de las amigas, el edificio, porque es ahí donde todas las realidades son posibles. En esa especie de distopía que representa la delimitación de esa masa de granito en ruinas, sus habitantes —las adolescentes— deben volver a crearlo todo. Se entienden a sí mismas como una especie de sobrevivientes de un apocalipsis que ha borrado de la faz de la tierra lo conocido, todo tipo de norma o valor moral. Por eso cualquier idea es válida en ese espacio, porque no deben medirse ninguno de los actos que ahí suceden con parámetros del mundo de afuera. De ahí, también, que Annelise vea como oportunidad crear un Dios que regule a las jóvenes para beneficio de ella. Un Dios Blanco que es susceptible de ensuciarse, como las paredes del cuarto blanco, y aun así seguir siendo Dios. Detrás del Dios Blanco está Annelise. El Dios Blanco es Annelise que parece conocer todas sus demandas, y quien, en la búsqueda del vínculo materno, crea redes que simbolizan de forma retorcida esa maternidad ausente. En

este sentido, así como Fernanda actúa de la madre-cocodrilo que la apresa con la mandíbula hasta hacerla sangrar, Annelise-Dios Blanco es la madre abusiva y cruel que muerde simbólicamente a sus hijas-súbditas-amigas.¹¹

La maternidad monstruosa que Annelise ha imaginado de manera obsesiva toma forma en su propio cuerpo al crear narrativamente –igual que las *creepypastas*– al Dios Blanco en las *Reglas para entrar a la habitación blanca* (por Annelise Van Isschot),¹² que redacta y en el largo ensayo acerca del Dios Blanco que le entrega a Miss Clara. De este modo, lleva a otro nivel las *creepypastas*, que no suelen ser tan elaboradas literariamente –y que en general se consumen en videos que *bloggers* hacen de las historias escritas–, y crea un relato que, igual que las *creepypastas*, va a transgredir el espacio de la ficción para irrumpir violentamente en las vidas de los personajes. Particularmente en Miss Clara y Fernanda, después de que esta última decidiera contarle al Dr. Aguilar la sesión de fotos que había hecho con Anelisse en la ducha, lo que rompió con la confianza de Anne y su amistad:

A: ¿Sabes qué es lo peor que alguien puede hacerle a su mejor amiga?

F: Sí, sé qué es lo peor que alguien puede hacerle a su mejor amiga.

A: A su ñaña gemela.

F: A su siamesa perfecta.

A: Lo peor que alguien puede hacerle es traicionarla.

¹¹ En este punto es interesante subrayar la coincidencia de lo que hace Ojeda en la novela con el Dios Blanco y lo que señala Kristeva respecto de las religiones y la abyección: “Hay toda una vertiente de lo sagrado, verdadero reverso de la faz sacrificial, obsesiva y paranoica de las religiones que se especializa en conjurar el peligro. Se trata precisamente de los ritos de la impureza y sus derivaciones que, al fundarse en el sentimiento de abyección y al converger todos hacia lo materno, tratan de simbolizar esta otra amenaza para el sujeto que es el sumergirse en la relación dual donde corre el riesgo ya no de perder una parte [...] sino de perderse entero como ser viviente. Estos ritos religiosos tienen la función de conjurar en el sujeto el miedo de abismar su propia identidad sin retorno en la madre” (2020: 87).

¹² 1. Jamás entrarás de pie, sino en las cuatro partes de tu nombre. 2. Jamás tocarás o rozarás las paredes. 3. Durante la ceremonia, al menos una vez deberás barrer el suelo con tus cabellos. 4. Aceptarás que adentro cualquier cosa puede sucederle a tu cuerpo. 5. No abrirás los ojos en los momentos equivocados. 6. No llorarás aunque duela. 7. No gritarás aunque dé miedo. 8. No saldrás de la habitación hasta que la ceremonia haya terminado. 9. Rezarás siempre con las rodillas en el suelo. 10. Aceptarás a Dios en el fondo blanco de tu conciencia. 11. Menstruarás cada día sagrado de su nombre (146).

La madre es mi primer objeto deseante y significable.

JULIA KRISTEVA

La profesora Clara López Valverde entra en la mira de Annelise porque, aunque la intención de la maestra es pasar inadvertida, su peculiar forma de vestir y arreglarse la muestran a los ojos de la cruel adolescente como una víctima propiciatoria:

usaba faldas y blusas con botones en forma de perla —no por pudor, recato o alguna de esas mojigaterías inapropiadas para alguien con las piernas parecidas a las patas de un pelícano, los senos como dos limones atrofiados y el pelo áspero de un gorila, sino porque la hacían verse igual que su madre en la década de los ochenta, es decir, muy *vintage* y sentirse más profesora que si usara cualquier otra cosa—. (28)

Miss Clara es una mujer de treinta años, que desde el comienzo de la novela muestra un desorden psicológico que la hace vivir bajo la opresión de una madre muerta hace ya cinco años. Cuando Miss Clara conoce a Annelise, Fernanda y el resto de las amigas, acaba de ingresar al cuerpo docente del Colegio Bilingüe Delta. Como sucede con la mayoría de los profesores de esta escuela privada, Clara tiene un nivel económico infinitamente inferior al de las estudiantes. Esto, aunado a una infancia de humillaciones por parte de su madre Elena, la convierten en una figura apocada que camina como sombra por los pasillos del colegio: “los demás encontraban obscena la imitación que hacía de la apariencia física de su madre, como si en su mimesis amorosa hubiese algo abyecto que obligara a los demás a encoger sus rostros y a dedicarle miradas de desconfianza” (35).

Miss Clara creció bajo la vigilancia inquisidora de una madre que tuvo durante treinta años un puesto en el magisterio, que muy a su pesar tuvo que ceder a su hija. Mientras fue niña, la madre la consideró su “becerrita de oro”, como una forma cariñosa que reafirmaba el vínculo y la idea de que era su pequeña hija, pero con el paso del tiempo comenzó a llamarla despectivamente “Becerra”. La relación entre madre e hija se va retorciendo en la medida en que no hay nadie más para romperla o

matizarla y porque entre más crueldad mostraba la madre, más interés y apego desarrollaba la hija; en una relación enferma de la que las dos eran dependientes y en la que las dos sentían miedo de la otra. Elena “nunca le preguntó ‘¿Por qué eres mi siniestra?’ ni le confesó que estaba asustada de verse en otra como un reflejo dañado o un *doppelgänger* a punto de desaparecer para que su doble existiera” (36).

Cuando la madre muere, Clara siente una especie de triunfo que le permite apropiarse de todo lo que era de Elena. En esa idea distorsionada, comienza a vestirse, a peinarse y a maquillarse como lo hacía su madre décadas atrás, lo que resulta en una imagen inadecuada para un Colegio de niñas-piraña que la encuentran rara y chocante. Una imitación de la madre que había empezado antes de que muriera, para horror de Elena y satisfacción de Clara, quien:

Era capaz de reconocer en su actitud una violencia taimada que impuso, de forma inconsciente pero prolongada, sobre alguien —la madre— a quien no le había quedado otra opción que irse muriendo mientras ella —la hija— crecía como un árbol encima de su muerte —porque los hijos acentuaban la mortalidad de los padres, había llegado a concluir, convirtiéndolos en abono [...] Ser una hija, entendió en su momento, la había convertido en la muerte de su madre —todos engendraban a sus asesinos, pensó, pero solo las mujeres los daban a luz— muerte que llevaba como una semilla en su profesión, su peinado, su vestimenta y hasta en sus gestos. (30)

Sin embargo, pronto se deja ver en la historia que la obsesión de Clara por su madre va más allá de querer lucir como ella: Elena es un personaje con una presencia contundente en la vida de su hija. La fijación que tiene por lucir como su madre la empuja a pensar también como ella. Continuamente la atormentan las distintas sentencias con las que su madre la perseguía en su día a día. Frases que se dirigían a decirle lo que era una buena maestra y que ella, Clara, nunca lograría ser. Ideas con las que Clara pretende guiar su comportamiento, a pesar de la humillación que cargan, y que la hacen perder el control fácilmente. No sólo piensa que posee la muerte de su madre, cree que la ha engullido literal y simbólicamente en un proceso que le llevó toda su vida. Clara “recuerda el sabor de las pestañas que arrancó del cadáver de su madre como un ramo de flores” (47).

Es esa la figura temblorosa y mal vestida la que atrae a Annelise para hacerla objeto de sus torturas. Una mujer que para la joven no sólo es vulnerable, sino que le despierta una curiosidad que la hace seguirla y conocer sus manías. Para Anne, Miss Clara es un ser débil, una figura de autoridad a la que puede doblegar sin problema, pero sobre todo es una hija, como ella misma, una hija que busca una madre, también igual que Annelise. De ahí el acoso que la estudiante comienza a hacer a la maestra para perturbarla, para hacer que le tenga miedo sin que pueda explicarse bien por qué, y después para irse aproximando poco a poco hasta incluso entrar en su casa, sólo para trastornarla.

A: Miss Clara, ¿usted cree que una maestra es como una madre?

C: ¿Disculpa?

A: Yo creo que sí, porque una alumna es como una hija que aprende.

C: Creo que ya hemos terminado por hoy.

A: Entonces, si yo soy como su hija y usted es como mi madre, debería protegerme, ¿verdad?

C: ¿Perdona?

A: Debería ayudarme a no tener miedo.

C: No te entiendo, Annelise. Estoy cansada de estas conversaciones.

A: ¿Quiere que le cuente lo que me hizo mi mejor amiga?

C: ...

A: Si se lo cuento, ¿me promete que no se enfadará? (189)

Como sucede a lo largo de la historia y las distintas relaciones y posiciones que ocupa Annelise, introducir con Miss Clara el tema de la madre que la joven ha sabido intuir resulta desestabilizador para la ya perturbada maestra. Al igual que en otros momentos, la adolescente desplaza la imagen materna, que en su mente no pertenece a una figura sino que es abarcadora de personas y situaciones, y la coloca en el cuerpo de las amigas, del Dios Blanco y ahora de Miss Clara: “la naturaleza de las hijas, decía el credo, era saltar en la lengua materna bien agarradas de las manos; sobrevivir a la mandíbula para convertirse en la mandíbula, tomar el lugar del monstruo, es decir, el de la madre-Dios que le daba inicio al mundo del deseo” (151). Este deseo que alude al principio lacaniano del “deseo de la madre”, se retuerce en los preceptos del Dios Blanco para introducir el deseo sexual

que Annelise ha decidido agregar a sus prácticas con Fernanda. La posibilidad de ser el monstruo, en lugar de dejarse comer, incluye convertirse en esa madre-Dios que tiene en sus manos el poder de crear y destruir cualquier cosa. Ser la mandíbula es serlo todo. Por eso el Dios Blanco en realidad está sustituyendo a la madre que en el imaginario de Annelise es el todo monstruoso: la posibilidad de crear algo hermoso para después envilecerlo: “El Dios Blanco no tiene rostro ni forma, pero su símbolo es una mandíbula que mastica todos los miedos” (155). En Annelise queda de manifiesto que “del entumecimiento que [la] ha congelado frente al cuerpo intocable, imposible, ausente, de la madre [...] hace advenir [...] con el asco, una palabra: el miedo” (Kristeva, 2020: 14), que es lo que suple las representaciones que Annelise está imposibilitada de hacer de sí misma. De esta forma, la falta en ella se ocupa por un discurso del miedo que se sostiene en su propia abyección, que aparece sublimada en la escritura: el tema reprimido será siempre la madre, que surge en las pulsiones de muerte que sufre Annelise,

pues cuando la identidad narrada es insostenible [...] el relato es el primer interpelado. [...] la identidad insostenible del narrador y del miedo que parece sostenerlo no se *narra* más sino que se *grita* o se *describe* con una intensidad estilística máxima (lenguaje de violencia, de la obscenidad, o de una retórica que enlaza el texto con la poesía) [...] tema-grito que, cuando tiende a coincidir con [...] [la] abyección, es el tema-grito del dolor-del horror. (Kristeva, 2020: 186)

Que es lo que domina la escritura de Annelise. Cuando Miss Clara le pide de tarea a su grupo de alumnas escribir un ensayo sobre algún cuento de Edgar Allan Poe, Annelise le entrega una carta-ensayo en la que le habla directamente a ella, para exponerle su teoría del Dios Blanco, la experiencia del miedo y el horror blanco. “Esto está pasando solo para usted” (202), le escribe Annelise, “Esta escritura es una de las cientos de verdades que existen en mi cabeza” (202). Le explica que el tipo de miedo que le interesa es el “horror cósmico” de Lovecraft, que:

no tiene imagen [...] [que refiere] a una inquietud, algo así como una presencia sentada al fondo de ti. [...] en Lovecraft lo extraterrestre y lo monstruoso es [...] lo indescriptible; una metáfora de lo desconocido inmensamente superior (es casi

místico y supera su referente). [...] se trata de una cosa más grande y abstracta. [...] algo informe y monstruoso que pareciera siempre haber estado allí. El verdadero horror cósmico es eso, y una vez que se ha revelado (porque sí: es una revelación), permanece al fondo de nuestra mente hasta que nos destruye. (203)

El cosmicismo de Lovecraft explica la propuesta de Annelise, que se dirige a crear su propio monstruo, un ser que al mismo tiempo que se apega a la *weird fiction* agrega como figura macabra la de la madre que, a los ojos de la joven, a Miss Clara debe de producir tanto horror como a ella. Esta suma de elementos, el horror cósmico que se recrea en algunas *creepypasta* y la figura de la madre como devoradora de hijas, desemboca en la idea del Dios Blanco que ha creado Anne. Igual que cualquier deidad, este dios está rodeado del misterio que produce la incompreensión que se tiene de él; se intuye que lo abarca todo, en cuanto a lo físico y lo abstracto; lo sabe todo, lo puede todo. Permanece en el plano de lo desconocido y sin embargo se le busca y se le espera. El horror blanco que explica Annelise a Miss Clara es el que provoca la adoración al Dios Blanco: el resultado es el miedo, la ganancia es el miedo.

Ojeda hace aquí una conjunción de elementos que se desarrollan en el ensayo sobre el Dios Blanco. Anne explica que “Tekeli-li”, por ejemplo, es el sonido sin significado que inventó Poe para el horror blanco” (204):

Y no es casual que Lovecraft, quien tenía clara la relación entre el horror blanco y el horror cósmico, haya terminado usando ese mismo sonido para su única novela, *At the Mountains of Madness* (que al igual que *The Narrative of Arthur Gordon Pym* se desarrolla en la blanquísima Antártida¹³). “Tekeli-li” es lo que el horror blanco y el horror cósmico tienen en común, ¿no lo cree?: su capacidad para implosionar el lenguaje. Esto solo puede funcionar en la literatura porque allí las palabras son como matrioskas o, como usted dijo en clase, una “puesta en abismo” dentro de nuestra imaginación. (204)

¹³ “Tekeli-li” aparece por primera vez en *The Narrative of Gordon Arthur Pym* (1838), de Edgar Allan Poe, asociado a unos misteriosos pájaros blancos gigantes, que señalan los aborígenes de la región antártica de Tsalal, quienes pronuncian la expresión cada vez que encuentran objetos blancos. HP Lovecraft la retoma en *At the Mountains of Madness* (1931), donde es pronunciado por un shoggoth. Los shoggoths son unos seres horribles, parte de la teratología de su obra.

El guiño a Poe, como antecedente de Lovecraft, y a este último con su filosofía sobre el horror cósmico, sirven de marco para la concepción del Dios Blanco, pero también suman a la propuesta de lectura que está sugerida por la autora, en el hecho de que Annelise está agregando su escritura a la de estos autores; una de “las diversas modalidades de *purificación* de lo abyecto [según Kristeva] [se da] en esa catarsis por excelencia que es el arte. [...] la experiencia artística, arraigada a lo abyecto [...] dice y al decir purifica” (2020: 27). En la cita, la puesta en abismo, si se entiende como recurso retórico, está en marcha en los vínculos entre autores y obras, pero la puesta en abismo “dentro de la imaginación”, involucra también el proceso psíquico y estado mental de las adolescentes que ha sido fundamental en toda la historia. En este punto, para Annelise la frase justifica que se hayan despejado en su cabeza “puertas inhóspitas e invisibles” (204) que una vez abiertas no pueden volver a cerrarse. En este sentido, se deja ver que para Anne el arco que ha trazado su mente a lo largo de la narración es un camino que no admite arrepentimientos, no puede regresar, y con esa conciencia se abre para horrorizar a Miss Clara y la perturba a tal punto que logra manipularla hacia el terrible desenlace de la novela.

La puesta en abismo, entonces, no refiere a la presencia de Poe o de Lovecraft en la historia, estas intertextualidades más bien explican el surgimiento del Dios Blanco a partir de la alusión de estos autores y sus obras en las *creepypastas*; la puesta en abismo está dirigiendo al lector a pensar que la historia está formada de pequeñas versiones de una misma trama: Elena que engulle a Clara, que come a Fernanda que a su vez ha comido a Annelise. La historia de una madre que apresa a una hija y se repite en cada madre y cada hija de la novela. La mandíbula que puede ser por analogía esa muñeca matrioska, esa madre que encierra y guarda al mismo tiempo a su hija.

Las adolescentes se presentan ante las ideas de Annelise como el color blanco: son susceptibles de corromperse porque aún están indefinidas, están en trance de ser. Esa vaguedad, este “limbo vital” (208), le causa miedo y repulsión a Clara. Anne lo sabe y usa ese temor para acosarla. Mientras que, a sus amigas, el horror con el que las rodea en las sesiones

del edificio las perturba, las lleva a cometer actos que las van deformando y las dejan en un estado en el que no saben ni ellas mismas qué son. Porque, dice Annelise, el horror blanco deja sin palabras:

Miss Clara: el horror blanco se parece al horror cósmico en esa sensación mística. El blanco, como usted dijo en clases, representa la pureza y la luz, pero también la ausencia de color, la muerte y la indefinición. Representa lo que con solo mostrarse anticipa cosas terribles que no pueden ser conocidas. Es un color tan luminoso, tan limpio, que pareciera que está a punto de enturbiarse [...] el blanco es como el silencio de una película de terror: cuando aparece, sabes que algo horrible está próximo a suceder. (206)

El extenso ensayo que Annelise le entrega a Miss Clara pronto se transforma en un documento confesional en el que le cuenta a la maestra su desafortunada iniciación sexual, que en la mente de la adolescente se relaciona con Clara porque precisamente esa falta de definición en las jóvenes que todavía no son adultas representa para ella una amenaza que no entiende bien, pero que tiene que ver con los cuerpos cambiantes de las niñas, cuerpos que se están volviendo sexuales y que le repugnan. Esos cuerpos son los de la edad blanca, el tiempo del terror para Miss Clara, en el que esas niñas parecen una amenaza fuera de control. Y la escritura que para la adolescente puede conjugar lo perverso y lo artístico que hay en ella, porque “los textos apelan a una flexibilización del superyó. Escribirlos supone la capacidad de imaginar lo abyecto, es decir, de verse en su lugar descartándolo solamente con los desplazamientos de los juegos del lenguaje” (Kristeva, 2020: 26). Annelise le explica a Clara:

La edad blanca, en mi teoría, sería el tiempo de los cuerpos en donde es posible la manifestación de esa blancura, de esa potencia primordial a la que llamaré Dios Blanco [...] no puedo describir su forma original, porque no tiene una, pero podría adquirir la apariencia de todo lo que existe en el universo. Lo único que sabemos es que los cuerpos púberes son, y han sido siempre, marionetas sensibles a su presencia. (212-213)

De este modo, tanto la imagen del Dios Blanco, como la de la madre, que en otra parte Annelise ha vinculado con este dios, encuentran el

punto de confluencia en esa potencia primordial que habla del origen del mundo y de todos los dioses —en ese dios primero que es sanguinario y cruel como todos los dioses primigenios—, y del origen de la vida que representa la madre, tan feroz como el otro. Ambos definidos por el miedo.

En ese origen sitúa Annelise ritos y cultos a la sexualidad, con “grupos humanos que han adorado a dioses masturbadores o con miembros gigantesco [...] El Dios Blanco es la manifestación aglutinadora de todos esos dioses: el despertar de la sexualidad en la adolescencia [...] [es] solo una puerta abierta a su presencia” (214). Sin embargo, en la joven, esta exploración de su sexualidad responde a su propio entendimiento como resultado de la represión y la retorcida formación familiar, que la lleva a lastimarse para no olvidar que debe mantener las piernas cerradas, y a tener, como respuesta a este miedo y sus castigos, pesadillas en las que sufre de violaciones masivas. Esto como resultado no solo de la represión sino de las contradicciones y vejaciones que vive en su casa en torno al sexo y su cuerpo. Narra cómo en una ocasión se vestía en su cuarto cuando su madre entró sin avisar para decirle algo, detrás de ella venían el padre y el hermano de Anne, esta, al verlos, instintivamente se cubrió los senos desnudos, a lo que la madre reaccionó como si la joven hubiera hecho algo imperdonable:

“¿Por qué haces eso? ¿Por qué te cubres? ¿Son tu padre y tu hermano! ¿Qué cosa enferma pasa por tu cabeza retorcida? ¿Son tu familia!”, me dijo haciéndome sentir mal por ocultar mis senos, pero aun así no moví mis manos y no dejé que ellos los vieran. No pude. Entonces mamá me tomó por las muñecas y me forzó a soltar mis senos. “Tonta, ¡somos tu familia!”, gritó sacudiéndome. (223)

La carta-ensayo sigue explicando cuánto le costó masturbarse cuando supo que Fernanda lo hacía. Al principio, para evitarlo, repasaba las escenas de violación de sus pesadillas, pero después de un tiempo, cedió a sus impulsos. Sin embargo, la culpa que podía significar esto la lleva a tener otro tipo de alucinaciones en las que imagina que, cuando se masturba, un ser informe, blanco y horrible la está observando:

Una figura densa, larga y blanquecina que se distinguía de la oscuridad como si la hubiera roto para entrar en ella. La vi de golpe y pensé que no podía ser real, [...] pero se mantuvo allí [...] No puedo explicar cuánto horror me produjo su nitidez, su ausencia de forma animal o humana, su textura mucosa, blanquísima, y su altura creciente. (226)

Para Annelise, hay algo que “une al placer con el dolor y el miedo” (227), porque para ella lo que experimenta con el cuerpo no se distingue de lo que puede experimentar con la psique, como las violaciones de sus pesadillas. Al final del ensayo, este cruce de planos, el real y el imaginario, es más evidente cuando trata de convencer a la maestra de que la aparición en su cuarto —el Dios Blanco— fue real, porque “aunque lo hubiera imaginado, aunque esa aparición blanca hubiera estado solo en mi mente [dice], ¿por qué habría de ser menos real? Mi mente existe y todo lo que proyecta sobre el mundo también” (229). Una lógica que sigue la de los comentarios de los seguidores de las *creepypastas*, quienes dicen que personajes como *Slender Man* existen porque pensaron en él, porque ya no pueden dejar de pensar en él. Igual que *Slender Man*, el Dios Blanco deja de ser solo un monstruo de ficción para transformarse en uno hiperreal. No se puede dejar de pensar en ellos.

Esta última frase de la cita define plenamente lo que Annelise hizo con el entorno de las niñas cada tarde al salir de clases. Nada más real que la suma de acciones, imágenes, retos y humillaciones que construyó en torno a ellas como una forma de desplegar ante sus ojos las posibilidades y exigencias del horror cósmico, que “puede prescindir de verosimilitud, para su atmósfera porque es una experiencia de la mente y de los sentidos” (229).

La última frase de la carta-ensayo juega a ser empática con la maestra, busca una cercanía que le permita manipularla y ponerla contra Fernanda: “Le escribo esto porque usted es la única que entiende: porque, a veces, es necesario hablar con alguien que comprenda lo que es el miedo” (231). Lo interesante es que, a diferencia de Clara que es incapaz de hablar de él, Annelise se acerca a lo que Kristeva llama “el miedo hablado [que] se presenta como el miedo a un objeto inverosímil que resulta ser

el sustituto del otro” (2020: 50), cuando el miedo que le despierta la supuesta aparición del Dios Blanco durante la experiencia sexual, suple el miedo a la madre. En la carta-ensayo sucede que “por querer nombrarlo todo, tropieza... con lo innombrable” (2020: 50). Mientras que Clara es incapaz de esa afirmación de su miedo.

Después de que Fernanda le cuenta al Dr. Aguilar lo que Annelise le había pedido que hiciera, Anne se aleja de Fernanda y deja de considerarla su amiga. La proximidad que comienza a tener con Miss Clara, quien nunca deja de temerle, le permite hacerle creer a la maestra que quien irrumpió en su casa y revolvió toda su intimidad había sido Fernanda. La maestra, completamente fuera de sí, secuestra a Fernanda, quien nunca comprende qué fue lo que llevó a su maestra a hacer algo así. Al final, después de una serie de diálogos que permiten ver el desequilibrio de Clara y la ingenuidad de Fernanda, la novela da a entender que la maestra mata a la joven.

La búsqueda obsesiva de Annelise tiene alcances que no pudo imaginar, la transgresión que lleva a cabo en acciones perversas, desemboca, finalmente, en la muerte, que de una forma u otra roza todo el tiempo a las amigas, con lo que queda revelado que “lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe. [...] realimenta el sufrimiento del otro para su propio bien” (Kristeva, 2020: 25). Annelise ocupa en la novela una posición perversa desde la que usa, humilla y deforma a las demás. Su relato, el que realiza performativamente ante las otras en cada acto cruel, y el que lleva a cabo en la escritura, carga “el tema del dolor-del horror” al que arriba se aludió, y que supone “el último testimonio de estos estados de abyección en el interior de una representación narrativa. Si quisiéramos [agrega Kristeva] ir más lejos aún en el acceso a la abyección, no encontraríamos ni relato ni tema, sino una reorganización de la sintaxis y del léxico-violencia de la poesía, y silencio” (2020: 186).

La literatura de Mónica Ojeda se hace de una escritura comprometida en el sentido de que la considera un fin para la exploración de las partes más oscuras de lo humano. Para ella “la literatura es extrema solo cuando desde el principio del proceso creativo se ha asumido que el espanto y el instinto, la violencia y el mal, el deseo bárbaro y desnudo

habitan en el lenguaje”, y es la escritura de Ojeda una que sabe no solo señalar estas tinieblas, sino que encuentra la poesía para hacer que el lector las perciba y se horrorice.

Referencias

- DOMÍNGUEZ, N. (2007). *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Buenos Aires: Viterbo.
- KRISTEVA, J. (2012). “La travesía amorosa de la maternidad”, [entrevista realizada por V. Gago]. *Diario de los Andes*, domingo 4 de diciembre. <http://www.kristeva.fr/JULIA-KRISTEVA-LA-TRAVESIA-AMOROSA.jpg>
- KRISTEVA, J. (2020). *Poderes de la perversión*, Siglo XXI Editores: México.
- LACAN, J. (2004). *El Seminario Libro 17, El Reverso del Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- OJEDA, M. (2018a). “Mónica Ojeda: busco la belleza en el horror y el horror en la belleza”, [entrevista realizada por E. Hevia]. *El Periódico*.
- OJEDA, M. (2018b). “Sodomizar la escritura”, *Babelia, El País*, 30 de junio. Disponible en https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html
- OJEDA, M. (2018c). “Mónica Ojeda: ‘Hay alumnos que han venido a estudiar literatura, después de jugar videojuegos’”, [entrevista realizada por E. Aguilar]. *Cultura Plaza*, 12 de mayo.
- OJEDA, M. (2019). *Mandíbula*. Barcelona: Editorial Candaya.
- OJEDA, M. (2019a). “Miedo, amor y violencia en *Mandíbula* de Mónica Ojeda”, [entrevista realizada por A. Gutiérrez León]. *Revista Letral*, no. 22.
- OJEDA, M. (2019b). El horror y el debate que despierta ‘Mandíbula’ [entrevista en línea]. *La Hora*, 27 de mayo. Disponible en <https://lahora.com.ec/noticia/1102246232/el-horror-y-el-debate-que-despierta-mandibula>
- OJEDA, M. (2020). La mandíbula de Mónica Ojeda: Carne, adolescencia y horror blanco [entrevista realizada por B. García]. *Al Día*, 4 de marzo. Disponible en <https://aldianews.com/es/articles/culture/literature/la-mandibula-de-monica-ojeda-carne-adolescencia-y-horror-blanco/57796>
- OJEDA, M. (2021). “Mónica Ojeda y los colibríes que sobrevuelan el incendio”, [entrevista realizada por J. P. Ciales]. *El País*.
- OJENDI, Alejandra, “El horror y el miedo verdaderos tienen que ver con la crueldad y la violencia: Mónica Ojeda”, *El Financiero*, 29 de abril de 2021.

