



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Literatura**

Proyecto de investigación teórica

**La violencia de la infancia y la adolescencia en *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), de Mónica Ojeda: entre el daño y la subversión del cuerpo**

Previo a la obtención del título de:

**Licenciada en Literatura**

Autora:

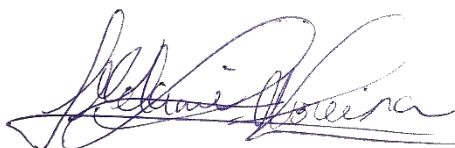
Melanie Moreira Abad

**GUAYAQUIL - ECUADOR**

Año: 2021

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, Melanie Dayana Moreira Abad, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del Comité de defensa**

Paolo Vignola, Ph. D.

Tutor del proyecto de investigación teórica

Fernando Montenegro, Ph. D.

Miembro del Comité de defensa

Sara Baranzoni, Ph. D.

Miembro del Comité de defensa

## **Agradecimientos**

Agradezco a las profesoras y profesores que me han enseñado a cuestionarlo todo y a que el pensar es un ejercicio que nunca acaba.

A mis amigxs, de quienes siempre aprendo mucho.

A mi madre, por sostener una casa que a veces crece hacia adentro.

A Gabriel, el ave del mundo, por sus inmensas alas que nunca dejan de abrazarme.

Y a Paolo, por su apoyo, su calidez infinita y por haberme mostrado la potencia de la filosofía.

## **Dedicatoria**

Dedico este trabajo a todas las personas que padecen una enfermedad o trastorno mental: pedir ayuda es necesario; no todo está perdido; sí, sí nos extrañarán; y sí, somos más, mucho más, que nuestra mente.

A todos nosotros: ni pena ni miedo.

## Resumen

La naturaleza reciente de la obra de la autora ecuatoriana Mónica Ojeda (1988) implica que esta no haya sido objeto de análisis y estudios diversos aún. Por este motivo el objetivo del presente trabajo de investigación teórica es tomar *Nefando* y *Mandíbula*, sus dos novelas más reconocidas, para pensar en la propuesta que la autora hace sobre los límites del cuerpo. La hipótesis elucubrada es que la violencia presente en las novelas, y que afecta específicamente a personajes infantiles y adolescentes, a quienes les arrebató la autonomía y el sentido del lenguaje, genera un proceso en los cuerpos de estos personajes que los lleva a explorar su potencia, sus intensidades y sus afectos desde la abyección. Este recorrido corporal los hará volver a su autonomía y nuevamente encontrar la palabra para darle sentido a lo que les ha sucedido. En este sentido, la violencia termina siendo un acontecimiento que daña los cuerpos infantiles y adolescentes, al mismo tiempo que desencadena un proceso que los lleva a vivir siempre en los límites de sus cuerpos heridos con el fin de resignificar el daño que han padecido.

**Palabras clave:** violencia, abyección, anómalo y anormal, lenguaje, subvertir.

## **Abstract**

The recent nature of the work of the Ecuadorian author Mónica Ojeda (1988) implies that it has not yet been the subject of various analysis and studies. For this reason, the objective of this theoretical research work is to take *Nefando* and *Mandíbula*, her two most recognized novels, to think about the proposal that the author makes about the limits of the body. The hypothesis elucidated is that the violence present in the novels, and that specifically affects infant and adolescent characters, who takes away their autonomy and the sense of language, generates a process in the bodies of these characters that leads them to explore their power, their intensities and their affects from the abjection. This body journey will make them return to their autonomy and again find the word to make sense of what has happened to them. For that matter, violence ends up being an event that damages infant and adolescent bodies, at the same time that it triggers a process that leads them to always live within the limits of their wounded bodies in order to redefine the damage they have suffered.

**Keywords:** violence, abjection, anomalous and abnormal, language, subvert.

## Índice

Introducción .....	10
I. El abordaje de la violencia en la obra de Mónica Ojeda .....	15
i. Los hermanos Terán: una revisión del daño y los afectos de la infancia.....	18
ii. El horror blanco o el miedo a la mancha: la adolescencia en Mandíbula.....	22
II. De la abyección y la periferia. Ser una frontera violentada .....	26
i. Niños deseantes: retorno a la infancia para la rememoración del daño.....	29
ii. Sobre lo femenino monstruoso: explorando el cuerpo femenino adolescente violentado y reprimido.....	37
III. Entre anómalos y anormales. Resignificar el dolor, subvertir el cuerpo y recuperar el lenguaje.....	45
i. Cuerpos suspendidos entre el dolor y el deseo. Una exploración de lo ominoso.....	48
ii. Palabras que no nacen: lo indecible de la infancia y la adolescencia .....	55
Conclusiones (o una reflexión sobre los límites del cuerpo) .....	63
Bibliografía .....	67



*Nunca nuestro cuerpo es más nuestro  
que cuando nos duele.*

Mónica Ojeda

## Introducción

Esta investigación teórica pretende analizar la forma en que la infancia y la adolescencia en las obras *Nefando*<sup>1</sup> y *Mandíbula*<sup>2</sup>, de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda<sup>3</sup>, suponen espacios y periodos de violencia que configuran prácticas y comportamientos subversivos en los cuerpos que la padecen, lo que les permite resignificar el daño y el dolor padecidos. En la obra de Ojeda, la infancia y la adolescencia son espacios donde habitan el horror y la violencia, que potencian experiencias subversivas en los cuerpos. Así, en *Nefando*, las relaciones filiales que se articulan a través de la violencia y el daño condicionan a los personajes infantiles a vivir en los límites del dolor. Por otro lado, en *Mandíbula*, las relaciones femeninas de los personajes se tejen a partir de la violencia impuesta al cuerpo femenino durante la adolescencia, lo que da paso a la exploración del deseo y la sexualidad siempre en oscilación con la violencia. A partir de estas aproximaciones, se revisará el papel que cumplen el deseo y el lenguaje en el cuerpo violentado.

Para el primer capítulo se hará es una revisión de la violencia en ambas novelas, los afectos que esta genera en los cuerpos y las prácticas mediante las cuales opera. Se partirá de tres propuestas concretas en torno a la violencia. La primera, desarrollada por el autor Johan Galtung<sup>4</sup>, quien reconoce tres tipos de violencia: violencia directa, violencia indirecta y violencia estructural. La segunda, descrita por Newton Garver<sup>5</sup> y Edgar Z. Friedenberg<sup>6</sup>, quienes proponen el cambio de enfoque al hablar de violencia: en lugar de pensar en el ejecutor del acto violento, el enfoque debe ubicarse en los efectos que esta tiene sobre sus receptores. La cuestión central del asunto de la violencia pasaría a ser los cuerpos violentados y no los agentes causantes de dicha violencia. Además, los autores hablarán de la pérdida de la

---

<sup>1</sup> Mónica Ojeda, *Nefando* (Barcelona: Candaya, 2016).

<sup>2</sup> Mónica Ojeda, *Mandíbula* (Barcelona: Candaya, 2018).

<sup>3</sup> Mónica Ojeda Franco nació en la ciudad de Guayaquil en el año 1988. Su primera novela, *La desfiguración Silva*, se publicó en 2014. Además de sus tres novelas, ha publicado los poemarios *El ciclo de las piedras* (2015) e *Historia de la leche* (2019), y el libro de cuentos *Las voladoras* (2020). Aclamada por la crítica, sus obras le han valido un amplio reconocimiento internacional. Los temas que aborda en sus textos suelen ir ligados a exploraciones poéticas de emociones como el miedo y el dolor, ligados a las experiencias con el cuerpo.

<sup>4</sup> Johan Galtung (1930) es un sociólogo y matemático noruego. Es un autor que ha dedicado gran parte de su obra al estudio de la paz y los conflictos sociales, por lo que la violencia es un tema recurrente en sus textos. Sus principales postulados incluyen la reconstrucción de la paz, la reparación del daño y, el más reconocido, el triángulo de la violencia.

<sup>5</sup> Newton Garver (1928-2014) fue un filósofo y catedrático estadounidense. Era experto en la teoría de Wittgenstein, a la que le dedicó varias obras. Este activista del pacifismo dejó también un amplio bagaje de textos sobre el poder, la violencia y la paz.

<sup>6</sup> Edgar Zolaig Friedenberg (1921-2000), catedrático y estudioso estadounidense, dedicó su obra a los estudios sociológicos. Su libro más reconocido es *La fuga adolescente*, en el que trata la adolescencia como fenómeno sociológico en la vida de los jóvenes de Estados Unidos. Dejó textos de variada índole que incluyen el tratamiento de la libertad, la juventud, la violencia y diferentes fenómenos sociales.

autonomía como consecuencia principal de la violencia, lo que supondrá una parte fundamental para el análisis. La tercera, de Paula Helena Mateos<sup>7</sup>, quien tratará la cuestión de la violencia específicamente en la infancia y la adolescencia, lo que creará la relación de la violencia con las etapas de vida que transcurren en las dos novelas; asimismo, la autora se referirá al lenguaje y el regreso a la autonomía del cuerpo, apreciaciones que se ligarán a la propuesta anterior y que, juntas, serán de gran importancia para la revisión que se hará sobre el lenguaje.

En el segundo capítulo se procederá con el análisis sobre las prácticas que esa violencia inicial desencadena, el cómo se comportan y se relacionan los cuerpos una vez que han sido violentados. Lo que se pretende es reconocer el camino que recorren los cuerpos violentados. Para este propósito se revisarán tres conceptos: el de los cuerpos periféricos, de Judith Butler<sup>8</sup>; el de la abyección, de Julia Kristeva<sup>9</sup>; y el de la frontera, de Gloria Anzaldúa<sup>10</sup>. De Butler, el texto al que se hará referencia es *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*<sup>11</sup>, fundamental para entender cómo se configuran las exploraciones de los cuerpos periféricos. Kristeva, por otra parte, es una autora necesaria para el tratamiento del tema de la abyección, y de ella se utilizará el texto *Poderes de la perversión*<sup>12</sup> para revisar qué significa decir que algo o alguien es abyecto. De Anzaldúa, en cambio, se tomará el concepto de la frontera que aparece en su libro *Borderlands / La frontera: The new mestiza*<sup>13</sup> para desarrollar el planteamiento de lo que es un cuerpo fronterizo. Estas tres propuestas teóricas serán abordadas en conjunto con los trabajos de Jean-François Lyotard<sup>14</sup>, Gilles Deleuze<sup>15</sup> y

---

<sup>7</sup> Paula Helena Mateos es una socióloga y catedrática argentina especializada en Ciencias de la Educación, quien se dedica principalmente al trabajo con niñas, niños y adolescentes.

<sup>8</sup> Judith Butler es una filósofa estadounidense nacida en 1956, reconocida por su trabajo posestructuralista que incluye aportes en el campo del feminismo, los estudios de género y la teoría *queer*.

<sup>9</sup> Julia Kristeva (1941) es una filósofa y psicoanalista búlgara. Su obra engloba el estudio de diversos temas que van desde el posestructuralismo hasta el psicoanálisis, aunque uno de sus trabajos más notables es el del concepto de lo abyecto.

<sup>10</sup> Gloria Anzaldúa, pensadora, poeta y activista chicana, nació en 1942 en la frontera entre Texas, Estados Unidos, y México. Su condición de mujer chicana la llevó a reflexionar en torno al concepto de frontera y la condición migrante del ser fronterizo. Fallece en 2004 dejando un amplio bagaje sobre feminismo, estudios de raza, género y territorio.

<sup>11</sup> Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (Buenos Aires: Paidós, 2002).

<sup>12</sup> Julia Kristeva, *Poderes de la perversión* (México, D. F.: Siglo veintiuno editores, 2004).

<sup>13</sup> Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La frontera: The new mestiza* (Madrid: Capitán Swing Libros, 2016).

<sup>14</sup> Jean-François Lyotard, filósofo y sociólogo nacido en 1924 en Francia. Centró su trabajo principalmente en la filosofía, la ética y la estética. Gran crítico de la modernidad y los conceptos universalistas. Fundó el Colegio Internacional de Filosofía junto a autores como Jacques Derrida y Gilles Deleuze. Falleció en 1994.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze (1925-1995), reconocido filósofo francés que ha influido en gran parte del pensamiento filosófico contemporáneo. Su obra atraviesa múltiples temas que van desde el lenguaje, los devenires, las anomalías, el acontecimiento, la diferencia, hasta diversas áreas como la literatura, el cine, la pintura o la política. Varios conceptos suyos serán referenciados en el trabajo.

Félix Guattari<sup>16</sup> por un lado, y con el de Barbara Creed<sup>17</sup> y Georges Didi-Huberman<sup>18</sup> por el otro. Lyotard, Deleuze y Guattari serán fundamentales para pensar la infancia, mientras que Creed y Didi-Huberman serán referenciados para revisar la adolescencia. Todos estos autores y conceptos permitirán pensar el estado de los cuerpos violentados y entender de qué manera se relacionan una vez que experimentan la violencia.

Paralelamente, se utilizará dos conceptos de teoría literaria que servirán para analizar la forma en la que estas temáticas aparecen en las obras. El primero, teorizado por Mijaíl Bajtín<sup>19</sup>, es la «novela polifónica»<sup>20</sup> que, a diferencia de la novela monológica —en la que no se conoce el pensamiento de todos los personajes—, trata las ideas a través del contacto de varias conciencias y la convergencia de diversas voces<sup>21</sup>. Esto resulta crucial para el análisis de *Nefando*, donde los personajes se enuncian desde distintas voces —hay un manejo tanto de la primera como de la segunda y tercera persona en todo momento—, así como también lo hacen desde diferentes recursos narrativos —están las entrevistas, pero también los momentos de analepsis en los que los hermanos Terán rememoran su infancia. Esta heterogeneidad propia de las novelas polifónicas construye un escenario de múltiples voces, dinamismos e historias que alimenta constantemente el sentido narrativo de la obra. El segundo, presente en *Mandíbula*, se trata del «horror cósmico», que es un concepto propuesto por Howard Phillips Lovecraft<sup>22</sup>, y que explica la diferencia entre el miedo físico y material, y el horror como una suspensión maligna y una transgresión de las leyes de la naturaleza y la realidad que desata el caos<sup>23</sup>. En *Mandíbula*, la misma protagonista, una adolescente amante del terror, define lo que es el horror cósmico según el autor referenciado, y esto termina por construir el entramado

---

<sup>16</sup> Félix Guattari (1930-1992), psicoanalista y filósofo francés, fue un autor muy importante a finales de siglo, su obra, amplia y compleja, atraviesa temas variados, entre los que se encuentran la propuesta de una ecosofía y una crítica al mismo psicoanálisis. Trabajó en varias ocasiones junto a Deleuze, con quien coescribió diversas obras.

<sup>17</sup> Barbara Creed (1943) es una autora australiana especializada en cine y psicoanálisis. Propuso un estudio importante sobre la representación de lo femenino en el cine.

<sup>18</sup> Georges Didi-Huberman (1953), historiador del arte y pensador francés. Ha trabajado sobre todo en torno a la pintura, la escultura y el cine. El concepto que más ha teorizado en toda su obra es el de la imagen, la cual ha estudiado a las luces de las teorías de filósofos, artistas visuales y psicoanalistas.

<sup>19</sup> El filósofo del lenguaje Mijaíl Bajtín (1895-1975), nacido en la URSS, fue también un historiador y crítico literario, autor de importantes aportes a la teoría de la literatura, entre los que se destacan algunos como la teorización de los géneros discursivos y la polifonía en la literatura.

<sup>20</sup> Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoyevski* (México, D. F.: FCE, 2005).

<sup>21</sup> Domingo Varas Loli, «La novela polifónica», *Pueblo Continente*, vol. 27, n.º 1 (2016), 302.

<sup>22</sup> H. P. Lovecraft (1890-1937) fue un escritor estadounidense reconocido por sus obras de horror y ciencia ficción. Heredero de una gran tradición del horror literario de autores como Robert Chambers y Ambrose Bierce. Sus principales aportes tienen que ver con el tratamiento del horror en la literatura, como el concepto del horror cósmico.

<sup>23</sup> Roberto Pérez Morales, «Las fuentes del miedo en H. P. Lovecraft (elementos fantásticos y de horror cósmico en “El sabueso” y “El color fuera del espacio”» (Tesis de grado, Universidad de las Américas Puebla, Departamento de Filosofía y Letras, 2007), [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/li/perez\\_m\\_rf/](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/li/perez_m_rf/), 102.

narrativo de la novela, de sus intensidades y sus elementos. El horror cósmico, como se verá en el trabajo, es fundamental para entender cómo opera la violencia en la adolescencia para las jóvenes de esta historia.

Por último, el tercer capítulo estará destinado a pensar el cuerpo subvertido luego de su condición de abyecto. ¿Es un anómalo, un anormal?, ¿qué implica el calificar a un cuerpo de esta manera? Para esto, se revisará el concepto de anómalo, inicialmente propuesto por Étienne Geoffroy Saint-Hilaire<sup>24</sup>, quien fue el primero en referirse a cuerpos que se escapan de la norma como anómalos. Luego, el mismo término será repensado por Georges Canguilhem<sup>25</sup> en su libro *Lo normal y lo patológico*<sup>26</sup>, donde propone una diferencia sustancial entre el anómalo y el anormal. Este trabajo influye fuertemente en Deleuze, Guattari y Michel Foucault<sup>27</sup>: los dos primeros retomarán el concepto de anómalo en varios de sus trabajos, y Foucault estudiará el concepto de lo anormal en *Los anormales*<sup>28</sup>, y este mismo le servirá para pensar la base de toda su obra sobre la biopolítica. A partir de estos dos conceptos —el de anómalo y el de anormal— se analizará el papel que cumplen tres elementos en todo este proceso; estos son: el dolor, el deseo y el lenguaje. El dolor —al que también se referirá como horror— y el deseo parecerán funcionar como dos afectos que tienen un mismo origen en la violencia, así que es menester entender cómo operan en los anómalos o anormales de las obras. Deleuze y Georges Bataille serán quienes traten estas dos temáticas; el primero lo hará en el texto *Dos regímenes de locos*<sup>29</sup>, mientras que el segundo lo hará en *El erotismo*<sup>30</sup>. Aquí será importante revisar el trabajo de Sigmund Freud<sup>31</sup> sobre un término al que él denomina como lo «ominoso» en un texto titulado con el mismo nombre<sup>32</sup>, en el que Freud explora el miedo que padecen los cuerpos al experimentar una situación que oscila entre la familiaridad y la extrañeza, y cómo en esa

---

<sup>24</sup> Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), naturalista francés y fundador de la teratología, fue el primero en plantear los análisis sobre cuerpos anómalos y anormales, propuesta que servirá de base para el tratamiento de estos términos años después en el campo de la filosofía.

<sup>25</sup> El filósofo y médico francés Georges Canguilhem (1904-1995) fue un autor fundamental para el campo de la filosofía de mediados del siglo XX, gran influencia para filósofos como Deleuze, Foucault y Derrida, además de psicoanalistas como Lacan. La particularidad de su obra es que trasladó al plano filosófico varios conceptos pertenecientes a las ciencias naturales y médicas, como el de anomalía.

<sup>26</sup> Georges Canguilhem, *Lo normal y lo patológico* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 1971).

<sup>27</sup> Importante filósofo y sociólogo francés, Michel Foucault (1926-1984) dedicó su obra al estudio del poder y de los micropoderes en la vida y el orden social. Su teoría se construye en torno a la relación entre el sujeto y el poder que lo subordina, lo que supone el inicio del pensamiento biopolítico.

<sup>28</sup> Michel Foucault, *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)* (México, D. F.: FCE, 2000).

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)* (Valencia: Pre-Textos, 2007).

<sup>30</sup> Georges Bataille, *El erotismo* (s/l, s/f), edición en PDF.

<sup>31</sup> Neurólogo y, quizás, el más reconocido psicoanalista, Sigmund Freud nació en 1856 en República Checa. Su extensa obra abarca diversos temas, aunque sus trabajos más conocidos son los que tratan los temas de la infancia, las pulsiones y el deseo. Falleció en 1939.

<sup>32</sup> Sigmund Freud, «Lo ominoso», *Obras completas: De la historia de una neurosis infantil: El hombre de los lobos y otras obras: volumen XVII, 1917-1919* (Buenos Aires: Amorrortu, 2013).

ambivalencia se esconde siempre lo siniestro. En esta dinámica entre el dolor o el horror, el deseo y lo ominoso habitarán los personajes de las obras de Ojeda. Finalmente se hará referencia a la autora Alicia Ortega Caicedo<sup>33</sup>, quien en su texto *Nefando, de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: escribir, perturbar, decir lo indecible*<sup>34</sup> reflexiona sobre el papel del lenguaje en *Nefando*. El lenguaje se verá como la pérdida de sentido del cuerpo luego de que ha sido violentado. Para hablar sobre la relación entre lenguaje y sentido habrá que retornar a Deleuze, quien la trata a profundidad en *Lógica del sentido*<sup>35</sup>. Asimismo, se partirá también de lo que dice Giorgio Agamben<sup>36</sup> en *Infancia e historia*<sup>37</sup> para entender el rol que cumple el lenguaje en relación al cuerpo. De esta manera, el lenguaje será entendido como la potencia del cuerpo que se pierde con el daño y la violencia, por lo que para que el cuerpo se subvierta necesitaría retornar al lenguaje, encontrar las palabras para decir la violencia y así, finalmente, recuperar su autonomía.

En este sentido, el trabajo pretende ser un recorrido por los procesos de vida de los infantes y adolescentes de las novelas desde la violencia que padecen hasta el momento en que resignifican lo que han experimentado y vuelven a entenderse. El lenguaje, como se verá, estará pensado como el elemento fundamental de todo este trayecto destinado a pensar la potencia y la intensidad del cuerpo herido.

---

<sup>33</sup> Nacida en 1964, Alicia Ortega Caicedo es una filóloga, catedrática y una de las más importantes críticas literarias del Ecuador. *Fuga hacia dentro*, su obra más relevante, es un estudio minucioso de crítica literaria sobre la literatura ecuatoriana del siglo XX.

<sup>34</sup> Alicia Ortega Caicedo, «*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*, n.º 44 (2018): 175-184.

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 2001).

<sup>36</sup> Filósofo italiano, Giorgio Agamben (1942) ha trabajado temas que suelen orientarse a pensar el papel del ser humano en la historia, en el mundo que habita, así como también su relación con el lenguaje, con el pasado y el futuro, y la potencia de los actos humanos.

<sup>37</sup> Giorgio Agamben, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007).

## I. El abordaje de la violencia en la obra de Mónica Ojeda

El tema inicial que se revisará en esta investigación teórica es el de la violencia. Tanto *Nefando* como *Mandíbula* son novelas que están atravesadas, de una u otra manera, por el acontecer de la violencia en unos determinados cuerpos, por lo que en primera instancia habría que definir ante qué tipo de violencia nos encontramos en ambas novelas. Este concepto, resultado de acciones y prácticas específicas, arroja diferentes definiciones dependiendo del contexto y del autor o autora que lo defina. Johan Galtung es muy importante en este sentido, ya que su exploración del concepto de violencia parte de una diferenciación de esta en tres instancias que se conectan y que, como veremos, funcionan de manera similar que en las novelas de Ojeda. Galtung, experto en teorías de la violencia, los conflictos sociales y la restauración de la paz, identifica, en su texto *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*<sup>38</sup>, tres tipos de violencia a través de un triángulo cuyos vértices suponen cada uno un tipo de violencia específica, siendo el vértice superior el más evidente —representando la violencia visible— y los inferiores aquellos que no son tan notorios —haciendo alusión a las violencias que resultan invisibles. El triángulo termina siendo una figura clave porque nos dice que todos los vértices están conectados entre sí, haciendo que los tipos de violencia, aunque distintos, conformen una sola unidad. En el vértice superior Galtung ubica a la «violencia directa», ya que es la más notoria y es siempre visible a través de las conductas que la ejercen; en cambio, en los vértices inferiores están la «violencia cultural» y la «violencia estructural», más invisibles y las raíces de la violencia directa.

El triángulo de la violencia es un reflejo social de eso. La violencia cultural es la suma total de todos los mitos, de gloria y trauma y demás, que sirven para justificar la violencia directa. La violencia estructural es la suma total de todos los choques incrustados en las estructuras sociales y mundiales, y cementados, solidificados, de tal forma que los resultados injustos, desiguales, son casi inmutables. La violencia directa antes descrita surge de esto, de algunos elementos, o del conjunto del síndrome.<sup>39</sup>

En este sentido, la violencia directa que se ejerce sobre un cuerpo siempre esconde una violencia estructural y cultural. Esto es importante en la medida en que nos ayuda a entender a la violencia no únicamente como la manifestación de un acto o hecho específico, sino también como el producto de unas estructuras y un trasfondo simbólico y cultural que la perpetúan.

---

<sup>38</sup> Johan Galtung, *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia* (Bilbao: Red Gernika 6, Bakeaz y Gernika Gogoratuz, 1998).

<sup>39</sup> *Ibíd.*, 16.

Por otra parte, Newton Garver y Edgar Z. Friedenberg fueron otros autores que reflexionaron en torno al concepto de violencia, pero lo hicieron con un enfoque diferente. En su artículo *What violence is*<sup>40</sup> Garver y Friedenberg distinguen varios tipos de violencia: personal abierta, personal silenciosa, institucional abierta e institucional silenciosa. Al igual que las señaladas por Galtung estas responden cada una a un contexto y unas prácticas concretas —la guerra es un tipo de violencia institucional abierta mientras que la pobreza responde a una violencia institucional silenciosa, por ejemplo—, pero más allá de eso, lo que nos dicen estos autores, y que nos sirve especialmente para pensar en la narrativa de Ojeda, es que la violencia no tiene tanto que ver con el agente que la genera sino más bien con el que la recibe. Esto supone un cambio en el enfoque del concepto, pues en lugar de pensar a la violencia en relación al causante y la naturaleza del acto violento, lo que hacemos es enfocarnos en los efectos que esta tiene sobre el cuerpo receptor. Garver y Friedenberg puntualizan que, debido a este cambio de enfoque, la mayor consecuencia de la violencia es la pérdida de autonomía del cuerpo violentado, por lo que la potencia de restauración está en que dicho cuerpo recupere la autonomía y capacidad de acción que la violencia le ha arrebatado.

The right to one's body and the right to autonomy are undoubtedly the most fundamental natural rights of persons. A subsidiary one stems from the right to autonomy. It is characteristic of human action to be purposive and to have results and consequences. Freedom therefore is rightly conceived as involving not only the right to decide what to do but also the right to dispose of or cope with the consequences of one's action. [...] So, violence in human affairs amounts to violating persons [their autonomy].<sup>41</sup>

De esta forma, el cuerpo violentado en algún momento buscará contraefectuar la violencia que ha padecido mediante la recuperación de su autonomía porque solo eso le devolverá su capacidad de acción y, por lo tanto, su potencia como ser humano. Esto lo iremos viendo durante el desarrollo de los dos capítulos siguientes.

Con estas aproximaciones al concepto de violencia podemos pensar en Mónica Ojeda como una escritora a la que este tema le resulta particularmente interesante: «Me interesa lo que la violencia hace en la psique, y cómo se origina. Hay una búsqueda de algo primordial al

---

<sup>40</sup> Newton Garver y Edgar Z. Friedenberg, «What violence is», *The nation*, (1968): 819-822.

<sup>41</sup> Traducción propia: El derecho al cuerpo y el derecho a la autonomía son sin duda los derechos naturales más fundamentales de las personas. Uno subsidiario nace del derecho a la autonomía. Es característico de la acción humana el tener un propósito y tener resultados y consecuencias. Por lo tanto, se concibe que la libertad implica no solo el derecho a decidir qué hacer, sino también el derecho a disponer o hacer frente a las consecuencias de la propia acción. Entonces, la violencia en las cuestiones humanas equivale a la violación de las personas [su autonomía].  
Ibíd., 819.



tratar este tema, porque todos somos capaces de herir a otros [...]»<sup>42</sup>, dice, y por ese motivo no es de extrañar que sea un tema medular en varias de sus obras. *Nefando* y *Mandíbula* son novelas con algo en común y esto es la violencia que se ejerce en los cuerpos. Pero también ocurre que estos cuerpos atravesados por la violencia tienen edades específicas: *Nefando* nos hace un recorrido por la infancia de tres hermanos mientras que *Mandíbula* nos pone frente a cinco amigas que están viviendo su adolescencia. Así que también nos corresponderá ver que estas etapas de vida en sí mismas suponen tiempos convulsos, con lenguajes imprecisos y en los que la violencia se manifiesta en todo momento.

Paula Helena Mateos, especializada en niñas, niños y adolescentes, en su artículo *Narrativas de la violencia: las voces infanto-adolescentes como parrhesia*<sup>43</sup> analiza el papel de la violencia en las etapas de la infancia y la adolescencia, el cómo esta supone una parte fundamental de ambas etapas de la vida:

Ante los ojos infanto-adolescentes la violencia emerge como una imposición, una trampa de la que se es víctima, inmersa en una naturalización social que la justifica y la habilita. Para ellas y ellos, la violencia es, al mismo tiempo, lo no deseado pero lo que está presente de múltiples maneras en sus vidas.<sup>44</sup>

Mateos nos habla de una violencia inevitable pero no deseada. De niñas, niños y adolescentes que están siempre en peligro de ser perturbados. Ella nos dirá también, más adelante, que la única forma en que los infantes y adolescentes pueden hacerle frente a la violencia que padecen es a través de revertirla mediante la acción de la palabra «porque no hay subjetividad en el silencio»<sup>45</sup>. Algo similar ocurrirá con los personajes de *Nefando* y *Mandíbula*, pues en ellos el lenguaje parece ser el regreso a esa subjetividad —o autonomía, en palabras de Garver y Friedenberg— perdida mediante la violencia que atraviesa una y otra vez sus cuerpos.

Estas tres aproximaciones a la violencia aparecen en las novelas de Ojeda y serán el punto de partida del recorrido y la exploración de cada personaje.

---

<sup>42</sup> Mónica Ojeda, entrevistada por Andrea Aguilar, *Mónica Ojeda: «Me interesa lo que la violencia hace en la psique»*. Madrid: El País, 2020, <https://elpais.com/cultura/2020-10-19/monica-ojeda-me-interesa-el-efecto-de-la-violencia-en-la-psiique.html>

<sup>43</sup> Paula Helena Mateos, *Narrativas de la violencia: las voces infanto-adolescentes como parrhesia* (Buenos Aires: CLACSO, 2015), edición en PDF.

<sup>44</sup> *Ibíd.*, 6.

<sup>45</sup> *Ibíd.*, 18.

### i. Los hermanos Terán: una revisión del daño y los afectos de la infancia

En el caso de *Nefando* tenemos la historia de seis jóvenes que comparten un piso en la ciudad de Madrid. Solo uno de ellos —El Cuco Martínez— es español, mientras que los demás son latinoamericanos: dos mexicanos —Kiki Ortega e Iván Herrera— y tres ecuatorianos —los hermanos Terán: Irene, Emilio y Cecilia. Son estos últimos los personajes medulares de la historia. Un día, estos tres hermanos le proponen al Cuco Martínez, quien es un programador digital, el crear un videojuego, y conforme transcurre la historia nos vamos enterando de qué trata el videojuego que tienen en mente. Lo que desconcierta a los demás es que *Nefando: viaje a las entrañas de una habitación* —ese es el nombre del videojuego— no es un juego convencional, sino que tiene como premisa perturbar al jugador: una vez empezado el juego, el usuario es testigo de una serie de imágenes y videos de abuso sexual infantil que se reproducen delante de sus ojos creando una narrativa. Entonces, el objetivo de la partida es simplemente aguantar lo que se está viendo e intentar averiguar qué se tiene que hacer, de qué trata el juego o qué es lo próximo que sucederá con quien aparece en la pantalla —Iván, de hecho, en algún momento dice que los hermanos crearon el juego para que el recorrido de quien lo jugara fuera un poema porque era imposible no salir quebrado de él. Sin embargo, aunque esto en sí mismo resulta desconcertante, lo que llama la atención es que parte de los niños que son abusados en estos metrajes son los mismos hermanos Terán. Irene, Emilio y Cecilia fueron abusados sexualmente por su padre durante su niñez, y fueron ellos quienes se hicieron de todo el material que su padre grabó para usarlo como la materia prima de *Nefando* y, al mismo tiempo, subirlo a la *deep web*<sup>46</sup>.

Volviendo a lo que propone Galtung, los hermanos Terán son víctimas de una violencia directa que se presenta mediante el abuso sexual infringido por su padre, pero esa violencia directa nos dice que hay una cultura que la hace posible y una estructura que también se nutre de ella para perpetuarla. Lo que los Terán estaban haciendo no era tan solo el crear un videojuego con una premisa inquietante y transgresora, sino el traspasar esa violencia al usuario, al *gamer*, a través de imágenes que perturben sus cuerpos. Es casi como poner un espejo en frente de los ojos, porque para todos es una realidad que existe la violencia, solo que a veces esta parece ser invisible. Lo que ellos querían era poner al jugador frente a un

---

<sup>46</sup> De acuerdo con el Oxford Dictionary, la *Deep Web* es «the part of the World Wide Web that cannot be searched using a standard search engines because the data is protected by passwords or special codes». Traducción propia: La *Deep Web* es la parte de la Internet que no puede buscarse usando los motores de búsqueda estándar porque los datos están protegidos por contraseñas o códigos especiales. Oxford Learner's Dictionary, s. v. «*Deep Web*», 10a. ed., 2021.

acontecimiento y dejar que este lo perturbe: «En *Nefando* parece que no hubiera nada que mirar, pero la simpleza de la habitación es engañosa. La pregunta, obligatoriamente, debe ser: ¿Qué es lo que no estoy viendo? ¿Qué se me oculta en el hueco de lo cotidiano, allí, frente a mis ojos?»<sup>47</sup>. Así, los hermanos Terán continuaban el acto violento y este sucedía como una estructura y ya no únicamente como un suceso aislado y específico.

Esta violencia que padecen Irene, Emilio y Cecilia sucede específicamente en la infancia. El hecho de que la violencia se manifieste durante esta etapa es crucial porque nos hace pensar en la relación entre infancia y experiencia en la medida en que no importa lo que suceda en la etapa adulta de los Terán, lo que condicionará sus experiencias en el mundo será todo lo que vivieron en esos primeros años. Sobre esto, Giorgio Agamben nos dice en su texto *Infancia e historia* que la experiencia ha sido destruida porque el ser humano se ve cada vez más desprovisto de ella, y que para hallar los acontecimientos que construyen la experiencia y los aspectos que la interpelan es necesario retroceder a la infancia en lugar de avanzar hacia la muerte:

No obstante, el psicoanálisis nos revela justamente que las experiencias más importantes son aquellas que no le pertenecen al sujeto, sino al “ello” (Es). El “ello” no es sin embargo la muerte, como en la caída de Montaigne, puesto que ahora el límite de la experiencia se ha invertido: ya no está en dirección a la muerte, sino que retrocede hacia la infancia. En esa inversión del límite [...] debemos descifrar los rasgos de una nueva experiencia.<sup>48</sup>

La experiencia a la que se refiere Agamben es, en el caso de *Nefando*, traumática porque nace desde el daño. El padre daña los cuerpos de los hijos al abusarlos sexualmente; rompe sus cuerpos, los perturba y los graba mientras lo hace. Fabricio Terán, el director de cine documental se convertía en un director de cine casero dentro de su casa cambiando los huaoranis y los taromenanes por los cuerpos de sus hijos, a quienes graba como teddy.vs.piggy.vs.bunny.avi. La cámara casera de Fabricio es el único ojo que ve la violencia, el único testigo del acontecer de la herida.

Garver y Friedenbergr ya nos dijeron que violencia significa o supone la pérdida de la autonomía, la incapacidad de que el cuerpo ejerza y exprese su voluntad o deseo. Irene, Emilio y Cecilia, en la medida en que existen para complacer a su padre y que sus cuerpos son usados como instrumentos de satisfacción del deseo de este, han perdido la autonomía de sus cuerpos y el poder de voluntad. Esta es la manifestación de la violencia en su forma más pura y ahí

---

<sup>47</sup> Ojeda, *Nefando*, 146.

<sup>48</sup> Agamben, *Infancia...*, 54.

ubicamos el cambio de enfoque: ya no nos referimos al acto de causar el daño ni al agente que lo provoca, sino que nos enfocamos en el cuerpo receptor para ver el efecto que la violencia tiene en este. En uno de los capítulos de la novela aparecen los recuerdos de Irene Terán, cuando ella tenía ocho años, y mientras piensa en los abusos de su padre y su relación con sus hermanos dice algo crucial: «Quería saber por qué se sentía despojada de su identidad cada vez que se quedaba sola con el padre»<sup>49</sup>. Esto nos dice que cada vez que aparece la violencia hay un despojo de identidad del cuerpo violentado. La autonomía se pierde porque hay otro que ejerce violencia sobre el propio cuerpo haciendo que solo se cumpla su voluntad. Garver y Friedenberg utilizan una analogía sencilla: la diferencia entre el trato que se le da a una persona y el que se la da a un animal como el perro; al segundo lo tratamos de una manera más mecánica, esperando que responda de cierta forma, mientras que una persona nunca debería ser tratada así porque la autonomía es la característica humana por excelencia, y negar su autonomía es el mayor acto de violencia contra el cuerpo. En *Nefando*, el padre les roba la autonomía a sus hijos porque los trata como medios para su voluntad y deseo, despojándolos de aquello que los hace humanos y que les da sentido.

Por otro lado, veremos que al mismo tiempo que la violencia se manifiesta, esta reconfigura las relaciones filiales que ha dañado desde su aparición: en síntesis, reconstruye los afectos siempre en torno a y con el acto violento como base. Los hermanos Terán se relacionan entre ellos en función de la violencia de la que son víctimas; los afectos que experimentan son pensados siempre desde ese daño irreversible:

Toco a Irene cuando papá no está y es como si fuera la primera vez. Ella sonrío. Te amo, dice [...] Su cuerpo es como el mío: se destiñe, se deshilacha... Puedo verme en todos sus agujeros y eso es el amor. Cecilia nos mira desde el umbral de la puerta. No sé si calla o llora. No sé si querrá que Irene la toque cuando papá no está [...] Prefieres a Irene, me dice [...] Prefiero pertenecerme y no ser una marioneta de la fuerza. Hay momentos así en los que soy mío, le digo. Ella arruga la nariz: es tan seria y opaca. La quiero tanto.<sup>50</sup>

Las dinámicas de los Terán dan cuenta de afectos extraños, de un cariño que perturba pero que, sin embargo, representa el único lugar seguro para ellos. Lo que el daño causa es que los procesos de afectos se reviertan, se desdibujen y se alteren de tal forma que entonces haya que crear nuevos procesos de relación. Emilio siente que ama a sus hermanas cuando las lastima, cuando replica los abusos de su padre; ellas experimentan lo mismo. La violencia nuevamente aparece como una estructura que se repite, que continúa y que no acaba. Galtung

---

<sup>49</sup> Ojeda, *Nefando*, 77.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, 128 y 129.

nos decía que detrás de una violencia directa siempre hay una violencia estructural que se continúa; en *Nefando*, el acto violento no muere con el daño inicial que el padre les causa a sus hijos, sino que este se perpetúa entre los hermanos como el único acto de amor y de cuidado que conocen. Y es allí donde se encuentra la potencia del daño: en la posibilidad de revertirlo hasta hacer aparecer el afecto.

¿Qué significa, entonces, en medio de esta ausencia de autonomía, que los afectos convulsos entre los hermanos aparezcan a partir del daño producto de la violencia? Significa que hay una contraefectuación de la pérdida de autonomía: en el momento en que los hermanos resignifican los afectos y crean estas otras dinámicas de relación entre ellos, lo que están haciendo es recuperar su autonomía, regresarla al cuerpo del que se ha desprendido. En este sentido, violentar un cuerpo significa robarle la voluntad, pero también obligarlo a que la recupere de una manera distinta. Emilio, mientras narra cómo le gusta tocar a su hermana Irene cuando su padre no está, nos dice, en efecto, que el poder amar a sus hermanas de la forma en la que han aprendido a hacerlo es lo que le da el poder de recuperarse y sentir que ha vuelto a su autonomía: «Por primera vez no somos instrumentos. Por primera vez queremos [...] Prefiero pertenecerme y no ser una marioneta de la fuerza. Hay momentos así en los que soy mío, le digo»<sup>51</sup>. Este es el punto de inflexión al que llegan los hermanos: el hacer que un cuerpo que ha sido violentado, humillado, pisoteado, pueda volver a sentir y provocar afectos, aunque estos sean posibles solamente en la medida en que continúan efectuando la herida.

Este proceso, sin embargo, no acaba aquí. Paula Helena Mateos, como revisamos más arriba, nos decía que para hacerle frente a la violencia se necesita del lenguaje porque la subjetividad —o la autonomía, para continuar con el término— no puede existir a la par que el silencio. El silencio es una forma de lenguaje, pero no del que se requiere para terminar de contraefectuar la violencia: el daño y la violencia necesitan ser nombrados. No es de extrañar que los hermanos Terán siempre estén preocupados por el lenguaje, por la necesidad de nombrar lo que han vivido, de poner en palabras la violencia que los ha golpeado. La infancia, dice Agamben, es el lugar de la experiencia, y la experiencia es el lugar del lenguaje: ¿Cómo narrar o decir la violencia de la infancia si lo único que esta deja es un grito inarticulado? En los capítulos siguientes revisaremos qué significa esta resignificación del daño, cómo es su proceso y recorreremos esa relación entre violencia y lenguaje, para entender de qué forma la

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*

vuelta a la autonomía de los cuerpos, como les pasa a los Terán, solo puede concluirse a través de la palabra.

## ii. El horror blanco o el miedo a la mancha: la adolescencia en *Mandíbula*

En *Mandíbula* nos encontramos en principio frente a un secuestro. Descubrimos que una adolescente llamada Fernanda, estudiante de un colegio Opus Dei, ha sido secuestrada por su maestra de Lengua y Literatura, Clara, en represalia por los abusos a los que la habían sometido Fernanda y su grupo de amigas —Annelise, Analía, Ximena, Fiorella y Natalia. Conforme avanza la novela descubrimos que detrás de este secuestro no solo está el abuso sistemático de unas adolescentes hacia su profesora, sino que hay motivos que tienen que ver con la pulsión de deseo en el cuerpo adolescente y con la relación entre violencia, feminidad y sexualidad.

No es deliberado que las jóvenes amigas de *Mandíbula* pertenezcan a la clase social más alta y que estudien en Delta, un colegio exclusivamente femenino y miembro del Opus Dei. Al contrario, esto lo que hace es ubicar la discusión en un terreno particular: Fernanda y sus amigas no están atravesadas únicamente por la violencia que se ejerce sobre los cuerpos femeninos en el inicio de la adolescencia, también lo están por esa represión del lenguaje y del cuerpo que es provocada por la clase y la religión; sus madres son amas de casa y buenas esposas, no son más que eso, y ellas están siendo educadas para ser lo mismo. Es importante aclarar esto porque estas condiciones configuran una violencia específica que sería distinta si, por ejemplo, las chicas no pertenecieran a la clase alta; respecto a esto, Ojeda señala en una entrevista:

Sería distinta [la novela], obvio. No habría las mismas opresiones en un colegio público mixto, por ejemplo, porque de entrada esas chicas tendrían madres trabajadoras y las educarían para tratar de alcanzar otro estatus social. Mientras que las mujeres de la novela tienen madres que son amas de casa y hay una opresión fuerte de los cuerpos, además de que las educan para ser como sus madres: esposas y buenas conversadoras.<sup>52</sup>

Pero lo que interesa de *Mandíbula*, más allá de las prácticas de represión del cuerpo femenino que efectivamente varían según se ven condicionadas por aspectos como la clase social, es que hay una violencia inicial que funciona como base y que ataca el cuerpo femenino adolescente indistintamente de los demás condicionantes como la clase, la etnia o la

---

<sup>52</sup> Mónica Ojeda, entrevistada por Beatriz García, *La mandíbula de Mónica Ojeda: Carne, adolescencia y horror blanco*. s/l: Al Día, 2020, <https://aldianews.com/es/articulos/culture/literature/la-mandibula-de-monica-ojeda-carne-adolescencia-y-horror-blanco/57796>

nacionalidad. Esta violencia no es otra que la aparición de la adolescencia. La adolescencia no es infancia, pero tampoco es adultez, es una especie de frontera entre lo uno y lo otro, un terreno pedregoso en el que el cuerpo se encuentra en un estado de oscilación constante.

Ese estado de transición que supone la adolescencia está relacionado con los cambios del cuerpo: el cuerpo infante que se creía impoluto de repente empieza a cambiar, a concebir y provocar el deseo; hay un despertar de la piel y de la sexualidad que llega para alterar la pureza del cuerpo de la infancia. En la novela, estas mutaciones que experimenta el cuerpo femenino aparecen relacionadas con el color blanco, como si la infancia fuese un terreno blanco que la adolescencia llega a manchar.

Un autor que ha demostrado interés por el estudio simbólico del color blanco es Georges Didi-Huberman. En su libro *Blancas inquietudes* se propone trazar lo que él llama una «historia de la leche» para detectar qué es lo que en realidad significa este color que históricamente se ha utilizado para representar la pureza. El autor nos dice que la blancura no es, en realidad, la ausencia de la mancha, sino más bien el anuncio de que ella está por aparecer. El autor empieza el libro con un ejemplo audiovisual: el video-filme *Al principio, la aparición*, del artista Sarkis<sup>53</sup>, que muestra el fondo de lo que parece ser una tina pintado con una gran letra K en color rojo, cuando momentos después aparece un recipiente del que se desprende un chorro de leche que poco a poco va cubriendo la letra y llenando la tina. Una vez que la leche ha llenado por completo el espacio y no se ve más que la espesura blanca del líquido, aparece un dedo manchado de color rojo que se posa en la leche, manchándola y destapando, a su vez, la mancha de la letra que yacía debajo. Este sutil gesto, dice el autor, el de hacer aparecer la mancha en medio de la leche, significa que poner el dedo en la leche es causar una herida: es decir, hacer que se manifieste.

Aun aquí, en la leche, poner el dedo, ¿no es, literalmente, *crear una herida*? [...] *Al comienzo, la aparición* sería pues, también, el comienzo de una impureza. Y de la atracción inherente a ella. Desde esta perspectiva, la leche (una emulsión opaca siempre al borde de la deshomogeneización) será todo lo que se quiera, menos “pura”.<sup>54</sup>

Poner el dedo en la leche, entrar en el color blanco es, entonces, develar algo que pasaba desapercibido ante la mirada; es alterar la superficie blanca, que se concibe como pura, y descubrir en ella la mancha. De esta manera, dice Didi-Huberman, el color blanco no

---

<sup>53</sup> Sarkis, «Au commencement, l'apparition», cortometraje casero rodado en 2005, video en Vimeo, 3:36, <https://vimeo.com/70322987>

<sup>54</sup> Didi-Huberman, *Blancas...*, 33 y 34.

significaría la calma a la que generalmente se lo asocia, sino el miedo latente de que esa misma blancura en algún momento va a ser perturbada mediante la mancha.

Esto, veremos, se relaciona con lo que ocurre en la novela. En una entrevista realizada por la periodista Beatriz García, Mónica Ojeda se refiere a la violencia que evoca en *Mandíbula* y que se distingue porque es propia de la adolescencia, una etapa de transición entre la infancia y la adultez, por lo que termina siendo un umbral de posibilidades de exploración del cuerpo, sus deseos y sus afectos. Para Ojeda, hay una relación profunda entre este momento tan convulso de la vida de una persona y el llamado horror del color blanco al que hace referencia Didi-Huberman. La autora señala:

Luego está ese otro pavor, el de los adultos que temen la adolescencia de sus hijas porque en la pubertad surgen los deseos sexuales y el sexo viene a mancharlo todo, lo que está relucientemente blanco. Eso lo vinculé a una curiosa relación que existe entre la literatura de terror y el color blanco, que para nosotros está ligado a la pureza pero que, desde Lovecraft, a Machen, Poe e incluso en Moby Dick aparece como símbolo del horror... El miedo a mancharse [...] <sup>55</sup>

En la novela hay varios momentos en los que se hace referencia al color blanco y su relación con el horror, con el miedo: «Miss Clara les había hecho leer el capítulo “*The whiteness of the whale*” de Moby Dick y, aunque recordaba poco de su contenido, tenía claro el sentido del texto: decir que había algo innombrable e inquietante en lo blanco» <sup>56</sup>. Esto porque la adolescencia, nos dice *Mandíbula*, es una mancha sobre la blancura de la infancia, la perturbación de lo que estaba limpio y la certeza de que nunca volverá a ser igual. El color blanco solo puede significar la posibilidad de perturbar. Que algo sea blanco no significa solamente que está en su estado más puro y limpio, sino que también está a punto de pervertirse porque la blancura se contamina con facilidad. «El blanco es como el silencio en una película de terror: cuando aparece, sabes que algo horrible está próximo a suceder [...] De hecho, uno de los aspectos que inquieta de la blancura es que es pura potencia y siempre está demasiado cerca de convertirse en cualquier otra cosa» <sup>57</sup>, le dice Annelise a Miss Clara en una carta en la que la acusa de horrorizarse, como todas las mujeres adultas que la rodean a ella y a sus amigas, de su adolescencia porque no es otra cosa que una gran mancha en el cuerpo. En *Mandíbula* nos encontramos frente a una perversión de la pureza. La adolescencia, que llega para corromper el cuerpo femenino, espanta y horroriza, y es en ese momento en que aparece la violencia.

---

<sup>55</sup> Ojeda, entrevistada por Beatriz García, *La mandíbula...*

<sup>56</sup> Ojeda, *Mandíbula*, 53.

<sup>57</sup> *Ibíd.*, 206.



Aquí, recordando a Galtung, la violencia se presenta como un padecimiento estructural y cultural que tiene que ver con la represión del cuerpo femenino: las jóvenes de la novela no se relacionan con hombres, porque eso las dañaría, en cambio, estudian en un colegio para *señoritas* y son educadas para ser amas de casa al igual que sus madres. El ciclo violento se perpetúa a través de ellas cuando deciden crear una especie de grupo de culto y un Dios —el Dios Blanco— al cual adorar para así subvertir, mediante ritos y actividades físicas violentas —como patearse y pisarse las unas a las otras o el convivir con los reptiles que habitan cerca de la casa que funciona como su lugar de encuentros—, esa realidad que las oprime. Más adelante veremos cómo se dan estos procesos y qué significan. Ahora, lo que vemos en primera instancia es la manifestación de una violencia que ataca el cuerpo adolescente femenino, que lo anula porque en la adolescencia, como en el color blanco, solo puede existir la podredumbre.

Lo limpio se ensucia, la inocencia se pervierte, lo casto se sexualiza; la infancia límpida se llena de flujos y protuberancias (menstruación, pezones, vello púbico). Por eso lo blanco es tan inquietante: su corrupción es tan latente como inminente.<sup>58</sup>

Esta violencia ejercida sobre el cuerpo femenino adolescente causa, si nuevamente nos remitimos a lo que nos dicen Garver y Friedenberg, una pérdida de autonomía en las jóvenes de la novela, no de la misma forma en la que ocurre en *Nefando*, sino porque a estas adolescentes hay que dominarlas para que así no se manchen. La violencia que atraviesa sus cuerpos anula su voluntad y su deseo; para corregir el cuerpo hay que anularlo y el colegio Delta funciona para ello. El cuerpo adolescente femenino se reprime porque es en potencia maligno, ya que se convierte en materia sexual, en cuerpo deseado y deseante:

Nuestras chicas son un poco difíciles, según qué grupo, pero son de buenas familias. No son unas yegüitas desbocadas ni unas criminales, no. Es importante mantener el orden y la disciplina con chicas tan jóvenes, de eso se trata lo que hacemos aquí: les enseñamos a comportarse, o por lo menos lo intentamos.<sup>59</sup>

¿Cómo se subvierte esta violencia, cómo se recupera la autonomía? Fernanda y sus amigas lo hacen manchándose entre ellas, adorando a un Dios Blanco y explorando los límites de sus cuerpos. La adolescencia, en la novela, es la mancha ya acontecida, es un gesto monstruoso que perturba el cuerpo femenino y que lo daña para siempre. A lo largo de los siguientes capítulos se revisará qué sucede con estos cuerpos violentados y qué camino recorren estas adolescentes para volver a la autonomía del cuerpo.

---

<sup>58</sup> Torrealbatro, «Mandíbula: la terrible inquietud del horror blanco», *La Calamara lit.*, 8 de junio de 2018, <https://lacalamaralit.wordpress.com/2018/06/08/mandibula-la-terrible-inquietud-del-horror-blanco/>

<sup>59</sup> Ojeda, *Mandíbula*, 73.

## II. De la abyección y la periferia. Ser una frontera violentada

Cuando nos referimos a la periferia lo hacemos siempre en relación a su centro. Es decir: para que exista una periferia tiene que existir un centro que la anula y la desplaza. Esta relación centro-periferia fue teorizada por primera vez por Raúl Prébisch, economista argentino, quien denominó como *Teoría de la dependencia* a la estructura que el capitalismo creaba y que dividía los territorios en un centro y en una periferia que funcionaba como un flujo de capital hacia el centro, y que por lo tanto dependía de este para su subsistencia<sup>60</sup>.

Este planteamiento, un poco alejado de la filosofía en primera instancia, nos hace de todas maneras pensar en las ciencias sociales porque es fácil deducir que esta relación centro-periferia altera la vida más allá de lo económico, modificando aspectos propios de lo social, como los procesos interrelaciones, identitarios, de migración y demás de las personas. Es decir, así como hay Estados periféricos anulados por Estados centrales, siendo estos últimos donde ocurren los flujos de poder y dominio económico, también podemos pensar en un cuerpo propio del centro de la norma de lo social y uno periférico que es su total diferencia. Por este motivo, años después de la teoría de Prébisch, alrededor de los años setenta y ochenta, esta forma de concebir la economía se abrió paso a través del pensamiento social y filosófico —de donde destaca principalmente la obra *Filosofía de la liberación*<sup>61</sup>, en la que Enrique Dussel reflexiona sobre las dinámicas que atraviesan a las personas que habitan la periferia— para convertirse en la cuestión medular de teorías sobre el territorio —como el pensamiento caribeño de autores como Kamau Brathwaite, Antonio Benítez Rojo y Édouard Glissant que niega el territorio caribeño como un lugar continental con un centro y una periferia y lo propone como un espacio archipelágico en el que el centro se anula para dar paso a las interrelaciones entre sujetos insulares y periféricos<sup>62</sup>—, las fronteras —físicas, simbólicas, corporales, que nos remiten

---

<sup>60</sup> La relación centro-periferia es un postulado económico desarrollado por el argentino Raúl Prébisch cuando fue miembro de la CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe). Esta teoría responde a las dinámicas de relación que se dan entre los países llamados desarrollados y aquellos considerados en desarrollo y propone que los primeros constituyen un centro de poder al que los segundos están subordinados. Prébisch explica que estas dinámicas relacionales exceden la economía porque también sirven para pensar la cultura, la educación, la movilidad y la producción de pensamiento. Las naciones del centro del poder afianzan las diferencias que les permiten diferenciarse de las naciones periféricas, manteniendo así este sistema del centro-periferia.

<sup>61</sup> En *Filosofía de la liberación* Enrique Dussel piensa sobre todo en torno al concepto de la alteridad en relación a Latinoamérica, una región concebida siempre como la periferia del pensamiento global. La liberación a la que se refiere Dussel hace alusión al tratamiento de la otredad, del subalterno, del sujeto sistemáticamente oprimido. Este trabajo trata la cuestión del centro-periferia a partir del sujeto latinoamericano.

<sup>62</sup> El pensamiento archipelágico nace en el Caribe, una región constituida principalmente por islas, o más bien por territorios separados por el agua pero en los que acontecen sucesos similares. Glissant, por ejemplo, propone al archipiélago como algo que va más allá del territorio y lo plantea como un modo de pensamiento en el que se llevan a cabo procesos interrelacionales entre todas las partes. El archipiélago anula la concepción continental del

principalmente al trabajo de autoras chicanas como Gloria Anzaldúa, quien a partir de su condición de mujer habitante de la frontera problematiza lo que significa ser una persona periférica<sup>63</sup>—, el género y el sexo.

Estas dos últimas cuestiones son ampliamente discutidas por Judith Butler, y es precisamente este terreno el que nos interesa recorrer para este trabajo. A partir de sus estudios sobre género y sexualidad, y sobre todo por la propuesta de la teoría *queer*, Butler generó un aparato teórico sobre las disidencias sexuales a las que nos hemos referido desde hace varios años como «sexualidades periféricas»; estas corresponden a todas las prácticas sexuales que se deslindan de la norma heterosexual y reproductiva que Butler siempre cuestionó a través del concepto de performatividad. Sin embargo, ni la teoría *queer* ni el concepto de performatividad del género son temas que busquemos analizar en esta investigación sobre la obra de Ojeda, pero lo que sí nos interesa es la denominación de sexualidades periféricas que puede decirnos mucho sobre las prácticas sexuales de los cuerpos abyectos de las novelas. Butler infiere sobre las sexualidades periféricas que «Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son “sujetos”, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos»<sup>64</sup>. Si bien no utiliza el término periferia como tal, sí habla de un exterior, de unos sujetos que bordean el espacio donde se conciben los cuerpos normativos. Asimismo, algo interesante que también nos aclara Butler es que la formación de estos cuerpos normativos y la exclusión de los periféricos es producto del poder, del efecto del poder y sus dinámicas. El uso de este término no es nada deliberado, pues deja en evidencia la influencia de Michel Foucault en el trabajo de la filósofa y que la concepción de cuerpos centrales y periféricos aparecía y en el trabajo de este. De hecho, es en el texto *Microfísica del poder* en el que Foucault utiliza el término «cuerpos periféricos» para referirse a los sujetos que el poder condena, castiga y relega a la periferia. Más adelante revisaremos esto a profundidad.

---

territorio y del pensamiento que ya mencionamos, a través de la cual hay un intercambio desigual entre un centro y una periferia desplazada al límite; lo que este propone es pensar en islas que se conectan a través de sus intensidades pero, sobre todo, a través del mar que funciona como un elemento que siempre se moviliza para conectar y comunicar una isla con otra.

<sup>63</sup> La propuesta de Gloria Anzaldúa nace en y se refiere a la frontera. Ella proponía el concepto de *the new mestiza* para descifrar qué significa habitar una frontera física, un espacio fronterizo que siempre está asediado por disputas de control de poder de los Estados. Esta autora chicana, sin embargo, concluyó que un cuerpo fronterizo no es solamente aquel que habita una frontera física sino también el que está atravesado por fronteras de raza, sexo, género, de clase y demás otras que lo condicionan a vivir oscilando entre la norma y el límite de esta.

<sup>64</sup> Butler, *Cuerpos...*, 19.

Además de estas nociones con Butler y Foucault, el concepto que también nos preocupa dilucidar es el de la abyección. Un cuerpo abyecto es, según su significado más simple y exacto, un cuerpo vil y despreciable<sup>65</sup>. Pero ¿qué nos dice la filosofía sobre la condición de lo abyecto? Julia Kristeva es la autora que más ha estudiado este concepto, teorizándolo no solo desde la filosofía, sino también a partir del psicoanálisis, la teoría literaria y el pensamiento feminista. Para Kristeva, lo abyecto es la materia impura que se nos presenta para perturbar el orden y nuestros límites —principalmente los corporales. Lo abyecto no es, sin embargo, un objeto en sí mismo, dice la autora, sino un algo que nos constituye y que aparece fuera de nosotros para incomodarnos y así revelar la abyección de nuestro ser. Explica:

Lo abyecto no es un objeto en frente de mí, que nombro o imagino. Tampoco es este objeto, pequeño objeto “a”, punto de fuga infinito en una búsqueda sistemática del deseo [...] Del objeto, lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo [...] [Es] un algo que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta [...] Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras.<sup>66</sup>

Esta cita de *Poderes de la perversión* nos dice que lo abyecto siempre es una revelación, una especie de enfrentamiento con una extrañeza —que no es un propiamente un objeto— que nos perturba al mismo tiempo que nos atrae por encontrarla familiar. Bastante hay de psicoanalítico en esta propuesta, y más adelante en el capítulo revisaremos el trabajo de Freud a propósito de esta dicotomía entre lo extraño y lo familiar que siempre genera una pulsión de deseo. De momento, Julia Kristeva ya nos dice suficiente sobre el estado de abyección, por lo que nos queda detectar de qué forma esta cualidad de abyecto aparece en *Nefando* y en *Mandíbula*, cómo se devienen abyectos los cuerpos periféricos.

Por otro lado, tanto el estado de periferia como el de abyección nos hace pensar en los límites. Si nos referimos a sexualidades periféricas y la condición de lo abyecto, como empezamos a revisar, lo hacemos siempre en relación al cuerpo, un cuerpo que busca transgredir los límites impuestos por el centro, la homogeneidad y la norma. La autora chicana Gloria Anzaldúa tiene otra palabra para hablar sobre los límites que nos atraviesan: frontera. Pensar en periferia, por ejemplo, es pensar al mismo tiempo en una frontera porque ambas nos hablan de un margen relegado pero habitable, y todo esto hace más sentido al recordar que Anzaldúa se refería no únicamente a fronteras físicas en cuestión de territorio, sino también y sobre todo a las fronteras identitarias que nos constituyen sujetos fronterizos condenados a vivir

---

<sup>65</sup> De acuerdo con el Diccionario de la lengua española, alguien abyecto es alguien «despreciable, vil en extremo». Diccionario de la lengua española, s. v. «abyecto», 23.4a. ed. DEL, 2020.

<sup>66</sup> Kristeva, *Poderes...*, 8 y 9.

en la periferia del propio cuerpo. *Borderlands*, libro en el que la autora desarrolla la cuestión de la frontera, nos dice ya mucho desde su título: no es *border* —frontera en inglés—, sino *borderland*, como frontera habitable, porque la frontera siempre es un lugar que se habita, no solamente uno que se atraviesa y se cruza. Anzaldúa nos dice:

Un territorio fronterizo es un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura. Está en un estado constante de transición. Sus habitantes son los prohibidos y los *baneados*. Ahí viven los *atravesados*: los bizcos, los perversos, los *queer*, los problemáticos, los chuchos callejeros, los mulatos, los de raza mezclada, los medio muertos; en resumen, quienes cruzan, quienes pasan por encima o atraviesan los confines de lo «normal».<sup>67</sup>

En *Borderlands* estamos frente a la disyuntiva que supone oscilar de un territorio a otro, específicamente en uno tan convulso como lo es la frontera entre Estados Unidos y México. A partir de su condición de chicana<sup>68</sup> Gloria Anzaldúa problematiza lo que significa habitar una frontera y que la frontera nos habite también. Ella nos dice que los sujetos fronterizos son esos que atraviesan los límites de lo normal, aquellos que cruzan la normalidad y viven en el terreno de la oscilación, de la transición. La frontera entonces es el cuerpo en sí mismo: un cuerpo que se sabe periférico y abyecto.

De esta manera ¿cómo se nos presentan las fronteras corporales en las novelas de Ojeda? Ya revisamos las prácticas de violencia que padecen los cuerpos de los infantes y adolescentes de *Nefando* y *Mandíbula*, pero ahora nos corresponde entender cómo esa violencia ejercida sobre ellos los vuelve sujetos periféricos y abyectos, cuerpos fronterizos que siempre están explorando y atravesando sus propios límites.

### **i. Niños deseantes: retorno a la infancia para la rememoración del daño**

Volver a la infancia es volver a sus afectos. En *Nefando*, los hermanos Terán vuelven al momento en el que fueron niños y en el que conocieron la violencia por primera vez. Lo hacen a través del videojuego que crean en conjunto y de las anécdotas que comparten con Kiki, Iván y el Cuco, sus compañeros de piso. En el primer capítulo comentábamos brevemente lo que significaba la infancia para Giorgio Agamben. Para el autor, la infancia es el terreno de la experiencia, por lo que vivir no es tanto el avance hacia la muerte, sino el retroceso hacia la

---

<sup>67</sup> Anzaldúa, *Borderlands...*, 42.

<sup>68</sup> Según el Diccionario de la lengua española una persona chicana es «Dicho de una persona: Que es de origen mexicano y vive en los Estados Unidos de América, especialmente en las áreas fronterizas con México». Diccionario de la lengua española, s. v. «chicano, na», 23.4a. ed. DEL, 2020.

infancia. De la misma manera, otros autores como Gilles Deleuze se han ocupado también del papel de la infancia en la experiencia. Para Deleuze, el devenir-niño es el regreso a un estado del acontecimiento, de la tensión y la resistencia ante el mundo, pero sobre todo, es un proceso de restauración de la infancia arrebatada. Cuando los Terán vuelven a su infancia no lo hacen a través del simple recuerdo, sino que hay un retorno que excede la memoria y que pertenece al plano del devenir. Sobre esto, Deleuze y Guattari apuntan:

El sistema-línea (o bloque) del devenir se opone al sistema-punto de la memoria [...] El *devenir es una antimemoria*. Sin duda, hay una memoria molecular, pero como factor de integración en un sistema molar o mayoritario. El recuerdo siempre tiene una función de reterritorialización. Por el contrario, un vector de desterritorialización [...] actúa directamente sobre los niveles moleculares, y tanto más directamente en contacto cuanto más desterritorializado: la desterritorialización “mantiene” unidas las componentes moleculares. Desde ese punto de vista se opone a un *bloque de infancia*, o a un devenir-niño, al *recuerdo de infancia*: “un” niño molecular se produce... “un” niño coexiste con nosotros, en una zona de entorno o un bloque de devenir, en una línea de desterritorialización que nos arrastra a los dos [...] Cada vez que hemos empleado la palabra “recuerdo” en las páginas precedentes, lo hacíamos, pues, equivocadamente, queríamos decir “devenir”, decíamos devenir.<sup>69</sup>

En este sentido, cuando los Terán recurren al recuerdo no lo hacen como tal a través del proceso de recordar; lo que en realidad hacen es devenir-niños porque producen el niño molecular que coexiste con ellos pero que permanece dormido: la infancia no es un punto que salta a la memoria, sino una línea, un bloque que se recorre más allá de la memoria porque desterritorializa el cuerpo adulto hasta un estado en el que este se desprende de su condición adulta y vuelve a ser molecularmente un niño. En cierto momento de la novela, cuando le preguntan a Iván su opinión sobre *Nefando*, él dice que el videojuego no se había concebido como consecuencia del odio de los hermanos, sino de algo totalmente opuesto:

*Nefando* era una obra del amor redefinido, no del odio [...] Era un espacio para la exploración personal. En él podías pensarte de forma distinta. Los Terán lo diseñaron para que el recorrido [...] fuera un poema [...] Los poemas no son agradables, al menos no los que son buenos.<sup>70</sup>

Iván afirma que el propósito de la creación del videojuego tenía que ver con una exploración personal por parte de los Terán, una vuelta a la infancia que les fue arrebatada y que ahora quieren abrazar mediante la indagación de su propio abuso. El regreso a la infancia era una parte fundamental de la narrativa del videojuego; a los hermanos les interesaba recorrer nuevamente esos primeros años porque solo a través de ellos podían darle sentido a su realidad.

---

<sup>69</sup> Deleuze y Guattari, *Mil...*, 293 y 294.

<sup>70</sup> Ojeda, *Nefando*, 136.

En otro momento de la novela hay una recopilación de comentarios de experiencias de los jugadores o *gamers* de *Nefando*, y un usuario describe una escena en particular que tenía un mensaje en el fondo: «Inmediatamente después apareció, en el centro de la pantalla, el video de un perro atado al que una mujer destripaba vivo cuando lo pisaba con su tacón de aguja. Sobre la imagen estaba escrito: “MI INFANCIA: ESTE PERRO”. Yo no pude hacer nada, solo verlo»<sup>71</sup>. Utilizar este fragmento, con este mensaje, nos permite entender la manera en la que los Terán se relacionaban con su infancia, que no tenía nada que ver con el rechazo ni la animadversión, sino por el contrario, con una aceptación que solo podía darse a través del regreso hacia ella.

Otro autor que nos habla de la infancia como una etapa a la que volvemos mientras devenimos es Jean-François Lyotard. Este filósofo trata el tema de la infancia en gran parte de su obra, pero lo hace principalmente en sus libros *Lecturas de infancia*<sup>72</sup> y *La posmodernidad (explicada a los niños)*<sup>73</sup>, en los que reflexiona en gran parte sobre la cuestión de la infancia, a la que él mismo denomina como «el monstruo de los filósofos»<sup>74</sup> debido a que, según afirma, en la infancia radica gran parte de las preocupaciones que conciernen a los filósofos por su condición de turbulenta. Para Lyotard, la infancia es una etapa donde se sientan las bases de lo inhumano, de un algo extraño que nunca terminamos de entender y que olvidamos con el paso del tiempo; nuestra tarea, dice el filósofo, es mantener viva esa infancia, impedir su olvido, porque solo mediante la rememoración de la infancia es que podemos saldar la deuda que adquirimos con la vida al nacer: volver a la infancia es no dejar ir eso que perturba y que nos constituye desde que nacemos. «Ella [Irene] me preguntó que cuál era el peor recuerdo que yo tenía de mi infancia. A todos nos pasaron cosas horribles, cuando éramos niños, dijo, solo que a veces las olvidamos y ya no nos parecen tan horribles»<sup>75</sup>, dice el Cuco Martínez en la última entrevista que le hacen en la novela, como si para Irene —y sus hermanos también— la infancia significara lo mismo que para Lyotard: una etapa llena de cosas horribles que a veces olvidamos y se nos vuelve esquiva. Por eso los Terán estaban tan empeñados en volver a ella, porque no querían olvidarla ni dejarla únicamente en la extrañeza que provoca el recuerdo lejano.

Volver a la infancia, sin embargo, no es desprenderse de la adultez, nos advierte Lyotard —de la misma manera en la que Deleuze y Guattari insisten en que el devenir nunca es molar,

---

<sup>71</sup> *Ibíd.*, 148.

<sup>72</sup> Jean-François Lyotard, *Lecturas de infancia* (Buenos Aires: Eudeba, 1997).

<sup>73</sup> *Ibíd.*, *La posmodernidad (explicada a los niños)* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1987).

<sup>74</sup> *Ibíd.*, 115.

<sup>75</sup> Ojeda, *Nefando*, 198.

sino molecular porque tiene que ver con las intensidades del cuerpo y no con su forma—, sino que es volver a ella mediante la misma adultez: encontrar la infancia cuando ya se ha salido de ella. «El pensamiento tiene quizá más infancia disponible entre los de treinta y cinco años que entre los de dieciocho [...] Nueva tarea del pensamiento [...]: buscar su infancia en cualquier parte, incluso fuera de la infancia»<sup>76</sup>, dice Lyotard y nosotros podemos concluir que el retorno a la infancia no es en ningún sentido cronológico, sino que tiene que ver con una intensidad porque la infancia es una potencia que siempre estamos por descubrir.

No solo a los hermanos Terán les inquietaba la infancia y el poder volver a ella. Otro personaje que constantemente piensa en su infancia y regresa a ella es Kiki Ortega, la estudiante de maestría en Literatura que compartía piso con los hermanos, con Iván y el Cuco, y quien, además, está escribiendo una novela —por este motivo se suele leer a Kiki como un álter ego de la propia Ojeda<sup>77</sup>. Para el proceso de escritura de su novela —pornovela hype, la llama ella—, Kiki cree necesario volver a su infancia para reconocerse en ella y así poder entender mejor a los personajes que está tratando de dibujar: unos niños de alrededor de unos once años de edad que desean explorar la sexualidad entre ellos.

El envejecimiento era un misterio de raíces profundas que, por ahora, le interesaba muy poco. Para novelar a Nella, a Diego y a Eduardo tendría que remontarse hasta el periodo más peligroso de la vida: el de la infancia. Ella, que lo había sobrevivido, le temía como a una aguja infectada danzándole sobre la córnea, pero aceptaba la sensación porque escribir con miedo era mucho mejor que hacerlo con indiferencia.<sup>78</sup>

Para Kiki, la infancia opera de manera similar que para los Terán: como un lugar de autorreconocimiento al que inevitablemente hay que volver. Kiki, que «había sobrevivido a su infancia con los dedos cortados y la lengua atollada; había superado ese tiempo de horrores deseando crecer con desesperación»<sup>79</sup>, pero ahora entendía que la adultez suponía un castigo porque representaba la pérdida de lo frágil<sup>80</sup>. Pero luego de encontrarnos con las preocupaciones de Kiki sobre su propia infancia, nos damos cuenta de que todos los personajes —y no solo los Terán, como se podría pensar en un principio— están atravesados por esa necesidad de volver a la infancia.

---

<sup>76</sup> Lyotard, *La posmodernidad...*, 22.

<sup>77</sup> La novela que escribe Kiki sucede dentro de *Nefando*, como una especie de texto interno, y también trata sobre las indagaciones y exploraciones sexuales de tres niños, que a ratos parecen ser similares a los Terán.

<sup>78</sup> Ojeda, *Nefando*, 137 y 138.

<sup>79</sup> *Ibíd.*, 138.

<sup>80</sup> *Ibíd.*



Iván Herrera es un hombre obsesionado con la autocastración, tiene fantasías en las que mutila su pene porque le da asco, pero también porque le produce una fascinación que no puede comprender del todo, pero que le atrae y lo seduce. Él también piensa su infancia, aunque lo hace de una forma distinta, deseando que hubiera sido diferente, que hubiera estado llena de violencia, como la de los hermanos o incluso la de Kiki: «Hubieras querido ser hijo de las madres de tus amigos, ser marcado por la hebilla de un cinturón, llorar bajo el agua fría [...]; solo así te habrías entendido a tiempo y aceptado tu corrupción antes de crecer [...] Tu madrecita te preguntaba “¿qué te pasa, mijito?” con la voz chiclosa del amor cuando lo único que querías era que te madreara»<sup>81</sup>. Iván dice que en su infancia había sido feliz y por eso le era imposible entender por qué soñaba con amputarse el miembro, con desprenderlo de su cuerpo como una serpiente a la que se mutila; a él no le queda más que devenir-niño para lamentar su infancia y fantasear con la violencia que le hubiese gustado padecer mientras explora su deseo de autocastración y así al fin liberarse de su cuerpo.

El Cuco, por otra parte, a su manera, también se veía atrapado por estas indagaciones. Para él, que había crecido siempre al borde de la irrealidad por vivir con una madre con trastorno obsesivo compulsivo, la forma de explorarse y volver a esa infancia que ahora le parecía surreal era a través de la programación. Este *hacker* y programador de videojuegos decía que el lenguaje que utilizaba para reptar en el ciberespacio era lo único que le permitía conocer su propio horror y narrarlo: «//No conozco mis despojos, pensó El Cuco, y también pensó: pero resucitaré en ellos, a partir de las historias que pululan en los foros. Narrar nuestros horrores, ¿para qué servía la ciencia si no era para narrar nuestro horrores?, pensó El Cuco, ¿para qué servía la tecnología si no era para narrar nuestros horrores?»<sup>82</sup>.

Llama la atención el hecho de que podamos entender las preocupaciones de cada personaje respecto a la exploración de la infancia y al proceso de indagación de los deseos, miedos y horrores que lleva cada uno de ellos. *Nefando* es una historia contada por múltiples voces y en registros diferentes: primero, están los recuerdos de los Terán que siempre suceden en tercera persona; luego, conocemos a los otros tres personajes a través de las entrevistas realizadas por una voz que nunca se identifica, pero también lo hacemos a través lo que viven en otro momento, cuando convivían con los Terán, y esto, ocurre de tres formas distintas: sabemos lo que le sucede a Kiki a través de una voz en tercera persona, a Iván mediante un llamativo registro en segunda persona y al Cuco a través de un narrador omnisciente que se

---

<sup>81</sup> *Ibíd.*, 84 y 85.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, 106 y 107.

comunica en parte con un lenguaje de programación; finalmente, está la pornovela hype que Kiki escribe y que transcurre en medio de la historia, ahí es ella la narradora de todo lo que le sucede a Nella, Diego y Eduardo. Este amplio abanico de voces que se nos presentan hacen de esta una novela polifónica, en el sentido de lo que propone Mijaíl Bajtín.

En *Problemas de la poética de Dostoyevski*, además de hacer un amplio análisis de la obra del escritor ruso, Bajtín introduce el concepto de «novela polifónica» para referirse a la novela que abandona el «yo» narrativo para construir la historia a partir de una multiplicidad de voces. A razón de esto, puntualiza: «La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoyevski»<sup>83</sup>. Para Bajtín, en la novela polifónica no se anulaba la pluralidad de voces de personajes para contenerlos en una sola voz narradora —como se hace tradicionalmente—, sino que se daba paso a que esa pluralidad de voces pudiese expresarse a sí misma para contar sus mundos y así formar la unidad narrativa. Nos damos cuenta, según lo que propone el autor, que aunque una novela esté llena de personajes, lo que tradicionalmente se hace en términos narrativos es concebir un narrador —en primera, segunda o tercera persona— que cuente con su voz todo, que condense todos los mundos posibles con sus palabras. Bajtín es, sin embargo, el primero en ponerle nombre y definir teóricamente al proceso inverso, denominando como fundador absoluto de la polifonía narrativa a Dostoyevski<sup>84</sup>.

Esto es particularmente importante aquí porque nos permite entender la forma en la que está narrada *Nefando*, el cómo se nos presentan los personajes de la historia; cada uno termina siendo, pues, un mundo que alcanzamos a conocer mediante su propia voz. Aunque sabemos que el asunto que teje toda la narración de la novela es la infancia, y específicamente la de los hermanos Terán, también asumimos que sus voces no son las únicas y que sus historias tampoco lo son. Al final de *Nefando* nos queda claro que la intención de la novela era remitir a una infancia escabrosa al mismo tiempo que hace aparecer una multiplicidad de voces y de mundos. Sin embargo, aunque la polifonía de voces representa la aparición de la multiplicidad, esto sucede para formar una unidad: su objetivo no es la dispersión, es la convergencia.

---

<sup>83</sup> Bajtín, Mijaíl. *Problemas...*, 15.

<sup>84</sup> Mijaíl Bajtín reconoce a Dostoyevski como el padre de la novela polifónica porque, según explica, fue el primero en condensar una novela polifónica absoluta, aunque antes de él, dice, haya habido intentos de polifonía con autores como Cervantes o Shakespeare. Por este motivo la relación entre el planteamiento del concepto y el título de la obra que pareciera tratar únicamente sobre la obra de Dostoyevski.

Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento.<sup>85</sup>

Ese acontecimiento al que se refiere Bajtín es el punto medular de la novela polifónica. Y en la historia de Ojeda identificamos rápidamente que lo que acontece es la infancia violenta, y el hecho de que esta, para volver a lo que revisábamos al principio del capítulo, constituye cuerpos abyectos, atravesados por algo extraño que nos perturba. Los personajes de *Nefando* rememoran el daño que padecieron en la infancia para entender por qué son seres que viven en los márgenes, vuelven a ella para entender su presente, devienen-niños porque necesitan indagar sus propios límites.

Retomando a Butler y su propuesta sobre las sexualidades periféricas, podemos ahora pensar esa periferia a partir de la polifonía de voces que detalla Bajtín. El deseo y la sexualidad en *Nefando* se concibe periférico para todos los personajes. Es cierto que en los hermanos esto es algo más evidente y que ellos son el eje de este trabajo, pero es imposible no notar que para los compañeros de estos la periferia también es su hábitat, que la manera en la que conciben la sexualidad o la idea de esta yace siempre en el borde de la norma. En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Judith Butler piensa en cómo la norma heterosexual y el poder que esta ejerce generan cuerpos abyectos que conforman la periferia sexual.

Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales —y en virtud de las cuales— el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida. En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional.<sup>86</sup>

Butler menciona que la autonomía —o el deseo de ella— nace en la abyección. Esta condición de autonomía ya la revisamos brevemente, por una parte, con Garver y Friedenber, y por otra, con Paula Helena Mateos, y ambas las retomaremos más adelante también. Por ahora nos quedamos con la idea de que el sujeto abyecto se constituye a través de y por su propia abyección. Esto es: un cuerpo condenado a vivir en la periferia será abyecto siempre porque la abyección supone su condición inicial. Las sexualidades periféricas que se nos presentan en la novela parecen operar de esa manera: los hermanos Terán, que construyen una

---

<sup>85</sup> Bajtín, *Problemas...*, 38.

<sup>86</sup> Butler, *Cuerpos...*, 20.

relación de incesto polígamo; Iván, que siente placer solo a través del daño que se ejerce en su miembro y que sueña con castrarse a sí mismo; y por último, Diego y Eduardo, quienes forman una relación homosexual y violenta, para luego arrastrar en ella a Nella<sup>87</sup> y así constituir un vínculo relacional entre los tres que los lleva a explorar sus cuerpos y sus límites.

Julia Kristeva, recordemos, también nos habla sobre lo abyecto. De hecho, ella también nos ayuda a entender esta dinámica abyecta del cuerpo que por ser condenado a la periferia decide seguir pensándose a sí mismo como abyecto. Un cuerpo que pulula en la abyección sabe que solo puede ser en ella. La autora señala:

Si es cierto que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto, se comprenderá que su máxima manifestación se produce cuando, cansado de sus vanas tentativas de reconocerse fuera de sí, el sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su *ser* mismo, al descubrir que él no *es* otro que siendo abyecto.<sup>88</sup>

El cuerpo violentado, entonces, asume su abyección como condición natural; acepta que esa condición extraña, que antes lo perturbaba y de la que se protegía, ahora lo domine, aceptando incluso sumergirse en ella por completo. Cuando la voz cuestiona a Iván: «Esa pulsión estaba siempre movilizada por una violencia interna que no podía ser amaestrada, que no tenía otra razón de ser que la de exteriorizarse [...] Descubriste que en ti, serpiente emplumada, espejo negro humeante, habitaba una rabia que ya no cabía en su madriguera [...] Habías aceptado tu necesidad de expulsarte; por el silencio y esa tarde en la que te viste como lo que eras: un monstruo múltiple, vaciado de identidad»<sup>89</sup>, sabemos que lo que él ha hecho es finalmente aceptar su condición abyecta; y cuando entrevistan al mismo Iván sobre los Terán y este dice: «Quizás aceptaron su pasado porque al final les trajo cosas buenas. Su relación, por ejemplo»<sup>90</sup>, entendemos que efectivamente los hermanos aceptaron su naturaleza abyecta, su condición periférica, para encontrarse.

Rememorar el daño es saberse abyecto, cuerpo periférico marcado por la violencia del golpe que no se borra. Y aceptar la abyección es al fin, después de todo, encontrarse. Los niños deseantes de *Nefando* son adultos que vuelven a su infancia porque saben que solo en ella —o a partir de ella— pueden entenderse y resignarse ante esa naturaleza que perturba y que existe en ellos. Reconocerse abyecto es vivir en una frontera impuesta, a pesar de que cada frontera

---

<sup>87</sup> Nella es una estudiante nueva en el colegio de Diego Eduardo. Al principio les daba miedo acercarse a ella, pero poco a poco fueron descubriendo que ella era muy parecida a ellos.

<sup>88</sup> Kristeva, *Poderes...*, 12.

<sup>89</sup> Ojeda, *Nefando*, 160.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, 135.

es, dice Anzaldúa, una herida abierta. ¿Qué es la violencia de la infancia sino una herida abierta que nunca deja de sangrar? Cuando Kiki está intentando escribir su pornovela hype dice que lo que quiere es decir tan bien su infancia para poder reptar por sus otras edades y decidir que sobrevivió a ella<sup>91</sup>. Los niños de *Nefando* nos dicen que es cierto, que sobrevivir a la infancia es aceptar la abyección, habitar en el borde, en la periferia de una herida que nunca se cierra y que, sin embargo, es una sola con nuestro ser.

## **ii. Sobre lo femenino monstruoso: explorando el cuerpo femenino adolescente violentado y reprimido**

En *Mandíbula* nos encontramos frente a dinámicas similares a las de *Nefando*, pero que transcurren en una etapa distinta: la adolescencia. Pero no cualquier adolescencia, sino una femenina que se gesta dentro de un bachillerato de clase alta y católico. Como revisamos brevemente en el capítulo anterior, cinco chicas —pero principalmente Fernanda y Annelise— exploran sus cuerpos, su sexualidad y el deseo de manera intensa, como consecuencia, intuimos, de la violencia que se ejerce sobre ellas en el contexto en que se desarrollan. Es justamente eso lo que las hace a todas ellas tan similares: el contexto, su realidad; hijas de mujeres casadas y amas de casa, pertenecientes a la clase más alta de la ciudad, educadas bajo las normas del Opus Dei<sup>92</sup> en una institución que las orienta para ser buenas madres, esposas serviciales y mujeres recatadas.

Estas características definen la adolescencia de estas jóvenes, condicionan su comportamiento, y lejos de generar en ellas el efecto que se espera, lo que hace, por el contrario, es despertar en ellas la intriga por eso que tanto les exigen reprimir: todo lo que trae consigo la adolescencia femenina. No es gratuito que todas sean chicas y que sean adolescentes, porque son precisamente esas condiciones las que hacen que ellas padezcan —y luego exploren— un tipo de violencia específica. Una adolescente ya no es una niña, pero tampoco es una mujer, oscila entre un momento y el otro, habitando la frontera entre ambos; el cuerpo femenino adolescente de repente comienza a desear y a ser deseado, ese lienzo en blanco con el que se suele asociar la infancia empieza a correr peligro de mancharse para siempre, y la represión de todo lo que la adolescencia femenina despierta es la garantía de que siga permaneciendo limpio.

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*, 141.

<sup>92</sup> El Opus Dei, que desde el latín se traduce como «obra de Dios», es una institución perteneciente a la Iglesia católica y cuya misión tiene que ver con contribuir a la evangelización. Es un grupo exclusivo que hoy en día está presente en apenas 68 países.

En su libro *Lo femenino-monstruoso: cine, feminismo, psicoanálisis*<sup>93</sup>, la autora Barbara Creed propone el concepto de lo femenino-monstruoso para revisar cómo se ha asociado la figura del cuerpo femenino con la monstruosidad y lo abyecto en la cultura. Ella lo hace particularmente con el cine de terror, y para ello utiliza el trabajo de Julia Kristeva —que ya mencionamos— sobre la abyección. Si bien la autora no es la primera en utilizar este término, lo que resulta interesante es precisamente la conexión que hace con el trabajo de Kristeva. Creed explica que lo abyecto se relaciona a la sexualidad femenina y a la maternidad porque el cuerpo de la mujer suele concebirse como objeto de deseo que puede perturbarse fácilmente y como cuerpo que pare una vida primitiva<sup>94</sup>; además de que la religión, indica, ha contribuido fuertemente a afianzar esta asociación entre lo monstruoso y la feminidad, porque esta presenta la condición femenina como un terreno que debe permanecer imperturbable y que, al mismo tiempo, pide ser perturbado porque se presenta sexuado y deseoso.

As with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, she is defined in terms of her sexuality. The phrase ‘monstrous-feminine’ emphasizes the importance of gender in the construction of her monstrosity.<sup>95</sup>

En esta cita, Creed describe cómo la monstruosidad femenina se piensa en función de la sexualidad del cuerpo femenino. En este sentido, el cuerpo femenino se presenta atravesado por una sexualidad que le es negada porque resulta monstruosa. En *Mandíbula*, las adolescentes se encuentran frente a esta disyuntiva, frente a su sexualidad y su deseo, tanto incipientes como condenados. Annelise, por ejemplo, le dice a su profesora Clara:

El despertar de la sexualidad en la adolescencia y sus cambios incómodos sobre el cuerpo son solo una puerta abierta a su presencia. Porque, si se detiene a pensarlo, no hay nadie más pervertible y contaminable que un adolescente. Lo siento en este mismo instante: mientras le escribo, siento ganas de convertirme en algo peor de lo que soy. Pienso y siento cosas que no pensaba ni sentía cuando era una niña.<sup>96</sup>

Annelise explica muy bien el lugar que ocupa la sexualidad en la adolescencia femenina, el cómo esta aparece para pervertir el cuerpo, para mancharlo. Aquí lo que también llama la atención es la característica de mancha que se le atribuye a la sexualidad femenina en

---

<sup>93</sup> Barbara Creed, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis* (Abingdon: Routledge, 1993), edición en PDF.

<sup>94</sup> Creed se refiere al recién nacido como un cuerpo primitivo y abyecto porque al nacer aún no desarrolla su humanidad ni su autonomía.

<sup>95</sup> Traducción propia: Como ocurre con todos los estereotipos de lo femenino, de virgen a puta, la mujer es definida en términos de su sexualidad. La frase ‘monstruoso-femenino’ enfatiza la importancia del género en la construcción de su monstruosidad.

Creed, *The monstrous-feminine...*, introducción.

<sup>96</sup> Ojeda, *Mandíbula*, 214.

la adolescencia; sobre esto ya pensábamos en torno al trabajo de Didi-Huberman en el primer capítulo. El autor describía el color blanco no como algo puro y libre de mancha, sino como algo que anticipa la suciedad porque siempre parece estar a punto de mancharse. Eso es la adolescencia: la etapa de la mancha del cuerpo; eso representa también el despertar de la sexualidad para el cuerpo femenino: la perturbación de la pureza, la aparición del monstruo.

Lo que estas adolescentes viven respecto a la represión de sus cuerpos, del deseo y la sexualidad que les nacen, desencadena una serie de prácticas mediante las cuales ellas deciden explorar eso que tanto se les niega experimentar y con las que intentan aceptar que sus cuerpos ahora son blancura manchada. Aceptan la monstruosidad que se les atribuye y devienen hacia ella. Un edificio cercano a su bachillerato es el lugar en el que deciden reunirse para contar historias de terror y llevar a cabo retos peligrosos que las excitaran. Este lugar se convierte en el testigo del vínculo que crean y de la exploración que hacen de su feminidad. Para esto crean un dios al que llaman Dios Blanco, influenciado por Lovecraft y la lectura que hacen de *Moby Dick*. Para ellas, el Dios Blanco era una analogía a su sexualidad, al descubrimiento de sus cuerpos y a la relación tan intensa que estaban formando. «Annelise decía que las cosas malas que hacían en el edificio, aquellas prácticas secretas que no compartían con nadie y que sus madres censurarían, eran consecuencia de la edad blanca: manchas que el Dios Blanco despertaba en ellas»<sup>97</sup>, se nos dice sobre Annelise, la misma que creó al Dios Blanco, en algún momento de la novela.

Además de la relación que se puede hacer del nacimiento de estas prácticas pensadas en sintonía con el color blanco según el trabajo de Didi-Huberman también está presente la influencia de Lovecraft, en concreto con su planteamiento sobre el horror cósmico. En *El horror sobrenatural en la literatura*, este autor estadounidense examina el fenómeno del terror literario, revisando específicamente el nacimiento de la novela gótica y la escritura de lo sobrenatural. En este largo ensayo aparece varias veces referenciado el color blanco —en textos de otros autores que Lovecraft analiza para el desarrollo del texto— como un elemento fundamental en gran parte de la construcción de relatos de horror debido a su característica insondable. Sin embargo, lo que Lovecraft hace, en realidad, es describir como «horror cósmico» al horror provocado por lo desconocido y lo incomprensible: lo abyecto. En el horror cósmico no perturban el choque ni el estar frente a un objeto o elemento que horrorice; lo que

---

<sup>97</sup> *Ibíd.*, 188.

perturba, por el contrario, es estar frente a algo que solo podemos entender como la nada infinita e inaprensible.

El único comprobante de lo auténticamente sobrenatural es el siguiente: saber si suscita o no en el lector un profundo sentimiento de inquietud al contacto con lo desconocido, una actitud de aprensión frente al avance insidioso del espanto, como si se estuviese escuchando el batir de unas alas tenebrosas o el movimiento de criaturas informes en el límite más remoto del universo conocido.<sup>98</sup>

Aunque Lovecraft utiliza el término del horror cósmico para referirse más bien a un horror sobrenatural, con lo que podemos quedarnos es con la sinonimia que le atribuye a lo cósmico como desconocido, y con el término «ominoso»<sup>99</sup>, que utiliza en algún momento del texto para describir al horror cósmico. De esta manera, podemos fácilmente pensar en el color blanco como un tipo de horror cósmico, porque él anticipa la aparición de lo ominoso y de lo incomprensible. En algún momento, Miss Clara, mientras estaba dominada por el miedo que Annelise le provocaba, habla sobre Lovecraft y dice:

«Ya lo decía Lovecraft: el horror está en la atmósfera», le dijo durante un instante en el que olvidó que, si quería, Annelise podía estirar su brazo y tocarla. «Porque el miedo es una emoción», le dijo evitando sus ojos. «Y es la prueba de que lo primitivo nos habita».<sup>100</sup>

Este horror cósmico opera de la misma manera que el Dios Blanco de Annelise; no se trata de un objeto o un elemento en sí mismo, sino de una presencia que perturba. El Dios Blanco es lo que la adolescencia trae consigo: es el anuncio de la llegada de la mancha. Mientras transcurren los días en los que el grupo de amigas cumplen retos que incluyen escupirse las unas a las otras, orinar y defecar como si fuesen perras, golpearse en varias partes del cuerpo, quienes van construyendo una relación mucho más fuerte e íntima son Annelise y Fernanda. Fueron ellas quienes más exploraron sus deseos y su sexualidad, viviendo una relación oculta que oscilaba entre el placer y el dolor.

Sus dientes son caracolas óseas que guardan toda la sal del vientre de Annelise. Con ellos Fernanda no talla los muslos, sino la parte interior del fémur. Y cuando las clavículas flotan como un horizonte que marca el comienzo del cuerpo, ella las humedece y las roe. «De niñas no hacíamos estas cosas», le dice cada vez que siente que la quiere demasiado mal. También cada vez que siente miedo de lo mucho que le gusta el placer de Annelise cuando se le trepa encima y le aprieta el cuello.<sup>101</sup>

Esta relación a la que podemos calificar de «abyecta», en términos de lo que señala Julia Kristeva, es la forma en la que estas adolescentes deciden explorar lo que les ha sido

---

<sup>98</sup> Lovecraft, *El horror...*, 130.

<sup>99</sup> En el siguiente capítulo se tratará la cuestión de lo ominoso según Sigmund Freud.

<sup>100</sup> Ojeda, *Mandíbula*, 200.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, 244.



negado. El bachillerato Opus Dei, los profesores que las educan con base en el miedo y el castigo, y sus madres estrictamente religiosas y conservadoras, intentan ignorar que el deseo y la sexualidad que aparecen de forma tan abrupta en la adolescencia no se puede anular; que hacer de cuenta que la mancha no existe no significa limpiarla, que la adolescencia es una mancha que nunca se podrá limpiar. No es deliberado que Barbara Creed insista también en la influencia que tiene la religión en la construcción de la figura del monstruo femenino, pues es esta la que insiste en reprimir el cuerpo femenino —sobre todo en la adolescencia, que es cuando este muta y se vuelve deseado:

Definitions of the monstrous as constructed in the modern horror text are grounded in ancient religious and historical notions of abjection —particularly in relation to the following religious ‘abominations’: sexual immorality and perversion; corporeal alteration, decay and death; human sacrifice; murder; then corpse; bodily wastes; the feminine body and incest.<sup>102</sup>

Por otra parte, Creed menciona el incesto como una de las nociones de la abyección asociada a lo monstruoso femenino. En *Mandíbula*, las tensas relaciones femenina no se limitan a los vínculos entre las amigas y los que hay entre profesora y estudiante. Madres e hijas también se ven envueltas en una dinámica abyecta. Clara, la profesora, por ejemplo, recuerda sus años de adolescente con miedo, con temor a su madre y todo lo que vivió junto a ella, pero también nos damos cuenta de que ha intentado convertirse en su madre porque siempre busca vestirse como lo hacía ella. Lo mismo ocurre con las cinco amigas —aunque principalmente con Annelise y Fernanda—, quienes piensan en la maternidad como algo monstruoso y ven a sus madres con recelo porque no quieren transformarse en ellas, pero también con la admiración y el deseo propios de una relación tan primitiva como lo es la maternidad. «*Las mujeres no se hacen a sí mismas, pensó. A las mujeres las hacen sus hijas y sus madres*»<sup>103</sup>, piensa Clara en algún momento de la novela y nosotros entendemos lo que ella piensa de la maternidad, que madre e hija están unidas de manera que ninguna puede pensarse a sí misma sin la otra. Las adolescentes también piensan en sus madres y en el hecho de que, ahora, con las mutaciones que sufren sus cuerpos más se parecen a ellas. Esto despierta un sentimiento que estaba oculto y que las hace intentar desprenderse de sus madres al mismo tiempo que las hace querer unirse más a ellas. «¿Cuál es el único animal que nace de su hija y alumbró a su

---

<sup>102</sup> Traducción propia: Las definiciones de lo monstruoso tal como se construyen en narrativa de terror moderna se basan en antiguas nociones religiosas e históricas de abyección, especialmente en relación con las siguientes ‘abominaciones’ religiosas: inmoralidad sexual y perversión; alteración, decadencia y muerte corporales; sacrificio humano; asesinato; luego, cadáver; desechos corporales; el cuerpo femenino y el incesto Creed, *The monstrous-feminine...*, capítulo 1.

<sup>103</sup> Ojeda, *Mandíbula*, 103.

madre?” [...] “Mamá, ¿me hubieses odiado menos si te hubiese dicho que ese animal único éramos nosotras?”»<sup>104</sup>, recuerda Clara. La maternidad es para estas adolescentes algo monstruoso de lo que no pueden —y de lo que tampoco quieren— librarse. La madre supone para ellas la prueba de su propia monstruosidad, de que lo femenino va ligado irremediabilmente al alumbrar y de que ellas, por mucho que lo intenten, nunca podrán dejar de pensar en matar la figura de la madre.

Aquí es clave también la imagen del cocodrilo de Lacan, pues con ella podemos pensar en el monstruo femenino que devora. De hecho, uno de los epígrafes de *Mandíbula* es la cita de Lacan que dice: «Estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre»<sup>105</sup>. Lacan utilizaba a la madre cocodrilo para describir las relaciones entre madres e hijos porque esta implica dos cosas: la primera, que el cocodrilo es el único animal que se conoce que transporta a sus crías en su boca quieta y completamente abierta; y la segunda, que lo hace a pesar de que su mordida es considerada una de las más fuertes del mundo. Esto hace, indica Lacan, que las crías se encuentren en un peligro constante de ser devoradas. No se sabe qué mosca pueda picarle y entonces cierra la boca, dice el psicoanalista, y tiene razón: madre es mandíbula.

En la novela de Ojeda, además, vemos que las hijas también pueden devorar a su madre; de hecho, sienten deseo de hacerlo. Una cría que está dentro de la mandíbula puede bajar por el esófago y devorar el cuerpo ¿puede entonces una hija *desnacerse*? Crecer es matar a la madre, devorarla para evitar que esta lo haga primero. Dar a luz es alumbrar a la cría que devorará toda su vida el cuerpo de la madre. Esta asociación que hay entre la madre y el acto de devorar, consumir el cuerpo, es algo de lo que conversan siempre las amigas:

Esa tarde Fernanda pensó en su próxima historia: una madre con depresión posparto y un bebé haciéndole sangrar los pezones. Leche cortada. Leche con sangre. “El amor empieza con una mordida y un dejarse morder”, decía Annelise. Al final, el bebé se comería a su madre porque así era el amor [...] “He leído que algunas madres se excitan cuando le dan de lactar a sus hijos” [...] Yo quisiera que me guardaras en tus mandíbulas, se repetía Fernanda [...] “Pero si te hago eso las demás no lo pueden saber”, le dijo a Annelise [...] “Todos hemos mordido a nuestras madres”. Annelise pensaba que sería divertido asustarla. “Todos hemos comido de nuestras madres”.<sup>106</sup>

Esta cita no solo da cuenta del acto de devorar que supone la maternidad —y el hecho de que ella están extrañamente atraídas con esa idea—, sino que aparece nuevamente la figura de la leche como vehículo y elemento principal de esa relación. Sobre la leche ya reflexionaba

---

<sup>104</sup> *Ibíd.*, 100 y 101.

<sup>105</sup> Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 17: El reverso del psicoanálisis*, (Paidós, Barcelona 1992), 118.

<sup>106</sup> Ojeda, *Mandíbula*, 94.

Didi-Huberman en *Blancas inquietudes*, de quien ya tomamos el significado simbólico de horror que este le da al color blanco; la leche era para él lo que la mandíbula era para Lacan: la ambivalencia de la protección y la herida.

Pero, como todo *phármakon* (este, por añadidura, minuciosamente elaborado en las profundidades misteriosas del organismo femenino), la leche puede *cortarse* súbitamente, es decir, virar a lo peor. Entonces el remedio deviene veneno y la mirada materna, aquella que tanto admiraba Michelet ante el cuadro de Andrea Solario, deviene *mal de ojo*.<sup>107</sup>

El amamantar se torna un acto peligroso; la leche, tan primitiva como es, se convierte en *phármakon* y la madre en potencia destructora. El autor, además, utiliza la imagen de la leche por la pureza que esta alude al ser blanca. Y esto nos devuelve a la idea del color blanco como símbolo de una fragilidad que siempre va a mancharse y corromperse. Por eso el Dios Blanco de *Mandíbula* es blanco, porque es la representación de todo lo que mancha el cuerpo femenino en la adolescencia.

Recordemos, por otra parte, lo que indicaba Butler sobre los cuerpos y las sexualidades periféricas. En el libro que ya referenciamos de ella, analiza la figura de la madre en la construcción de sexualidades abyectas, y lo hace revisando el trabajo de autores como Lacan y Julia Kristeva. Este aparato teórico da cuenta de que la figura de lo femenino monstruoso no es un pensamiento aislado, sino que, ciertamente, es una realidad que el cuerpo femenino es concebido como monstruoso y abyecto.

Parecería que, con cierta dificultad, la economía fantasmática de Platón virtualmente priva a lo femenino de una *morphé*, una forma, porque, como receptáculo, lo femenino es una no cosa permanente y, por lo tanto, carente de vida y de forma, que no puede nombrarse. Y como nodriza, madre, vientre, útero, lo femenino se reduce, apelando a una sinécdoque, a un conjunto de funciones representativas [...] Es un discurso que no permite la noción del cuerpo femenino como una forma humana.<sup>108</sup>

Esto que señala Butler es fundamental para reparar en lo femenino monstruoso en *Mandíbula*. En la novela, el cuerpo adolescente aparece como una amenaza, un monstruo que hay que evitar que termine de concretarse. Esto desencadena que las adolescentes de la novela exploren su sexualidad y su deseo de una forma abyecta. En palabras de Kristeva, Annelise, Fernanda y sus amigas serían cuerpos abyectos que sienten una doble pulsión, la del rechazo y la de la fascinación, respecto a sus feminidades y sus cuerpos adolescentes. Kristeva indica:

---

<sup>107</sup> Didi-Huberman, *Blancas...*, 39.

<sup>108</sup> Butler, *Cuerpos...*, 92.

Este abyecto del que en resumidas cuentas no cesa de separarse, es para él una *tierra de olvido* constantemente recordada [...] Lo propio (limpio) (en el sentido de lo incorporado y lo incorporable) se vuelve sucio; lo solicitado hace un viraje hacia lo desterrado, la fascinación hacia el oprobio.<sup>109</sup>

Esta suciedad que menciona Kristeva es la misma mancha de la que habla Didi-Huberman, es también el horror cósmico de Lovecraft, la misma representación del monstruo al que alude Creed y la mandíbula que devora de Lacan: es el despertar de lo femenino, de un cuerpo mutante que desea y provoca deseo, que mancha la vida para siempre. Annelise, casi al final, le dice a Miss Clara: «Quizás usted vea el peligro de ese Dios en nuestra metamorfosis corporal: pezones que se levantan, vello que se abre camino en zonas inesperadas y que enrarece la piel, manchas, acné y sangre. Son transformaciones que nos van vaciando de todo lo que fuimos y en cada una de ellas está él: avivando una conmoción mórbida y anticipando lo terrible»<sup>110</sup>.

La adolescencia femenina es abyección porque es oscilación. Nunca quedó tan exacta la asociación con una frontera: la adolescencia es una periferia, un espacio liminar, una frontera entre la infancia y la adultez que inevitablemente hay que cruzar. Es una herida abierta. No importa la violencia que se ejerza sobre ella para evitar que manche para siempre el cuerpo, de repente acontece, ensucia la infancia y la sepulta. Las adolescentes de *Mandíbula* viven, así, en el límite, aceptando su abyección y su condición monstruosa, porque aunque la feminidad adolescente es una mancha, nos dicen ellas, nada permanece limpio para siempre.

---

<sup>109</sup> Kristeva, *Podere...*, 17.

<sup>110</sup> Ojeda, *Mandíbula*, 213.

### III. Entre anómalos y anormales. Resignificar el dolor, subvertir el cuerpo y recuperar el lenguaje

En este último capítulo, por otra parte, se analizarán los conceptos de «anómalo» y «anormal» en relación a los personajes infantiles y adolescentes de las novelas de Ojeda. Estos términos, aunque implican una condición de abyección, se diferencian ligeramente de esta. En el capítulo anterior revisamos en qué terreno se ubican estos cuerpos violentados, mientras que en este lo que haremos será dimensionar el estado final de estos, qué significa el hecho de que se construyan en la abyección y la periferia, el cómo eso los convierte en anómalos y anormales que, finalmente, recuperan el lenguaje y la autonomía que la violencia les arrebató.

Primero, es necesario ubicar el surgimiento del concepto «anómalo», que tiene un origen en el campo de la biología y la anatomía antes que en el de la filosofía. El primero en hacer referencia al término «anomalía» fue el naturalista Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, quien le dio a la ciencias naturales un importante aporte con el desarrollo de la teoría de la unidad de organización de los animales que indica, entre otras cosas, la correspondencia que existe entre los órganos de todas las especies y la manera en la que aparecen dichas correspondencias, lo que permite detectar la manera en que los órganos desaparecen, se atrofian y mutan<sup>111</sup>. Debido a esta propuesta tan importante Saint-Hilaire se convirtió en el fundador de la teratología<sup>112</sup>.

El trabajo del naturalista francés supuso el inicio de un estudio de las anomalías de las especies y con él influenció a varios científicos que ampliaron, cuestionaron, modificaron y repensaron su teoría. Uno de ellos fue el médico y filósofo Georges Canguilhem, un importante referente para intelectuales como Derrida, Lacan, Deleuze y Foucault. El desarrollo del concepto de la anomalía por parte de Canguilhem se encuentra en su libro *Lo normal y lo patológico*, en el que el autor retoma la propuesta de Saint-Hilaire y la ubica en el campo de la filosofía. Este encuentro entre medicina y filosofía sería lo que sienta las bases de los estudios filosóficos posteriores sobre los cuerpos anómalos y anormales. En su libro, Canguilhem, problematiza, en primera instancia, el uso del término de la anomalía al que se le suele considerar un sinónimo de lo que es anormal. El autor se refiere al origen etimológico de ambas

---

<sup>111</sup> La obra en la que Saint-Hilaire trata por primera vez el tema de las anomalías es *Histoire générale et particuliere anomalies de rorganisation chez l'homme et les animaux*, que suele traducirse como *Tratado de las anomalías de la organización*.

<sup>112</sup> La teratología es una rama científica que comprende los campos de la zoología, embriología y patología, y que estudia a los sujetos anormales, lo que incluye cambios morfológicos por defectos congénitos, por factores y agentes no genéticos, las mutaciones, anomalías cromosómicas y las malformaciones. La teratología abarca, pues, el estudio de todos los individuos que no corresponden al patrón común de su especie. Esta palabra proviene del vocablo griego *teratos*, que significa «monstruo».

palabras que muestran, efectivamente, que son totalmente diferentes. Anomalía, explica, proviene del griego *anomalía*, que significa desigualdad y aspereza porque «*omalos* designa en griego aquello que es unido, igual, liso, de modo que “anomalía” es etimológicamente *anomalos*, aquello que es desigual, rugoso, irregular, en el sentido que se da a tales palabras cuando se habla de un terreno»<sup>113</sup>. Anormal, por el contrario, proviene del vocablo latín *norma*, que es bastante cercano al griego *nomos* y «que significa ley, de acuerdo con la descomposición *a-nomos*»<sup>114</sup>, por lo que lo anormal hace referencia a un valor porque es un término normativo y de apreciación. Canguilhem explica que esta confusión etimológica —en la que cae el mismo Saint-Hilaire— es bastante común y que la diferenciación de ambos términos abre todo un abanico de posibilidades para pensar las variaciones molares y moleculares —en palabras que utiliza luego Deleuze— de los cuerpos.

La anomalía es aquel hecho de variación individual que impide que dos seres puedan reemplazarse mutuamente de manera completa. En el orden biológico, ilustra el principio leibniziano de los indiscernibles. Pero la diversidad no es la enfermedad. Lo *anómalo* no es lo patológico. Patológico implica *pathos*, sentimiento directo y concreto de sufrimiento y de impotencia, sentimiento de vida contrariada. Pero lo patológico es por cierto lo anormal.<sup>115</sup>

En este sentido, la anomalía tiene un valor descriptivo, mientras que lo anormal tiene que ver con la normatividad del individuo, con su capacidad de vivir en el ambiente que habita y de la forma en la que se supone tiene que hacerlo. Lo que Canguilhem cuestiona es que esta diferencia gramatical no es tomada en cuenta por los teratólogos, pues intercambian los términos y generalmente son usados indistintamente. La monstruosidad, por ejemplo, a la que Saint-Hilaire le atribuía un carácter anómalo, es en realidad una anormalidad, dice Canguilhem, porque representa un disvalor, algo que se aparta de la norma y amenaza el orden natural de la vida. Esta tensión entre anómalo y anormal llamará fuertemente la atención de tres filósofos fundamentales respecto a los estudios del cuerpo: Deleuze, Guattari y Foucault.

En *Mil mesetas*, Deleuze y Guattari se refieren a lo anómalo en términos similares a como lo hace Canguilhem: aquello que es desigual, rugoso, áspero. Y, de hecho, van un poco más allá, ya que para ellos lo anómalo también sería «el máximo de desterritorialización»<sup>116</sup>, pues tiene que ver con la multiplicidad de un individuo, de su incapacidad de ser uno solo y ser igual en comparación a otro. Así, la anomalía nos ubica en el plano de lo múltiple en un sentido

---

<sup>113</sup> Canguilhem, *Lo normal...*, 97.

<sup>114</sup> *Ibíd.*

<sup>115</sup> *Ibíd.*, 101.

<sup>116</sup> Deleuze y Guattari, *Mil...*, 249.

molecular; esto es, en el territorio de los devenires. Un cuerpo anómalo es un cuerpo que se desterritorializa para presentarse a sí mismo como múltiple y como menor porque se resta para dejar de ser uno entero: es el N-1<sup>117</sup>.

Lo anormal, por otra parte, aunque es brevemente definido también por los autores de *Mil mesetas*, es estudiado más a fondo por Foucault, específicamente en *Los anormales*, un curso dictado por él en el Collège de France. En el texto de este curso Foucault retoma el término de anormal de Canguilhem para construir el concepto de lo monstruoso, haciendo un giro importante que define toda la obra de este filósofo: la normatividad a la que amenaza el ser anormal ya no es la forma de vida y de relación de este, sino el medio por el cual se suscita el ejercicio de poder en el cuerpo. El enfoque ya no es biológico, es político —o, más bien, biopolítico. En este despliegue de fuerza que realiza el poder, y que construye y castiga a los individuos anormales, Foucault piensa en lo anormal como un monstruo primitivo que duerme dentro del cuerpo, para entonces preguntarse: «¿El instinto anormal del hombre es la resurrección de instintos arcaicos del hombre?»<sup>118</sup>.

Teniendo estos postulados en cuenta resulta interesante que tanto en *Nefando* como en *Mandíbula* podemos encontrar cuerpo anómalos y anormales. Estos dos términos, utilizados indistintamente por los teratólogos que siguieron los pasos de Saint-Hilaire, y luego puestos en tensión por Canguilhem para cada uno tomar rutas de estudio diferentes con los filósofos franceses, sí que caben, ambos, en las novelas de Ojeda que estamos revisando. La violencia que sufren los personajes de las novelas no solo los ubica en el territorio de la abyección, de la periferia y la frontera —como revisamos de manera más concreta en el capítulo anterior—, sino que también los vuelve anómalos y anormales porque: primero, devienen —niños y mujeres monstruos, respectivamente— y desafían la unidad, se desterritorializan para explorar sus cuerpos abyectos; y, segundo, porque esta anomalía desafía la norma y los torna anormales, ya que tienen un disvalor —como diría Canguilhem— en relación a los demás.

Además, el elemento clave para entender la posición de los cuerpos anómalos y anormales es el dolor. Este es el estado sobre el cual se construyen las experiencias corporales de estos infantes y adolescentes. El dolor es una consecuencia directa de la violencia y el daño, y en la medida en que supone la alteración del cuerpo, deja entrever la metamorfosis que este

---

<sup>117</sup> El N-1 en la obra de Deleuze funciona como fórmula de la multiplicidad. Lo múltiple, que es un estado molecular que sucede en instancias como las del devenir, nunca debe operar por añadidura, pues multiplicidad no es sinónimo de suma, sino que más bien lo hace por sustracción de la unidad. Lo uno se resta de la multiplicidad que está por construirse.

<sup>118</sup> Foucault, *Los anormales...*, 129.

padece. ¿Qué termina siendo el cuerpo violentado condenado a vivir en el límite, condenado a ser abyecto? Ciertamente es un anómalo al mismo tiempo que un anormal que ha resignificado su dolor. Respecto a este punto, el catedrático Javier Moscoso<sup>119</sup> nos dice algo crucial en su libro *Historia cultural del dolor*<sup>120</sup>, que es un texto en el que hace un recorrido de la materialización del daño en el cuerpo y, como consecuencia, del dolor como elemento cultural atravesado por factores que exceden los físicos y psicológicos; esto es: «Del convencimiento de que el dolor no solo se enseña sino que también se aprende se sigue la necesidad de rastrear las formas culturales que adopta la experiencia del daño»<sup>121</sup>. Esto es importante porque reitera que el dolor es una experiencia que adopta variadas formas culturales; esto es: que el daño — y la violencia— es una experiencia cultural y sistemática, y que el dolor que surge como consecuencia se puede presentar de formas distintas. Lo primero ya lo confirmamos en el primer capítulo, donde revisamos tres conceptos sobre la violencia y lo que implicaba cada uno; y sobre lo segundo, lo que podemos concluir desde ya es que en *Nefando y Mandíbula* ese dolor se presenta trastocado porque los cuerpos abyectos, periféricos, fronterizos, que lo padecen lo resignifican para subvertirse, para aceptar su condición de anómalos y anormales.

### **i. Cuerpos suspendidos entre el dolor y el deseo. Una exploración de lo ominoso**

Los personajes de las novelas, que ahora entendemos con anómalos y anormales, han vivido todo un recorrido que hemos intentado descifrar a lo largo del trabajo. Este recorrido tiene dos matices que no podemos dejar por fuera y que ya no tienen que ver con el estado del cuerpo en sí mismo, sino con las motivaciones del cuerpo en cuestión. Estos son: el dolor y el deseo.

En el primer concepto no profundizaremos demasiado, simplemente nos quedaremos con que es el resultado de una violencia específica, aquella que señalábamos en el primer capítulo, de donde debemos retomar la propuesta de violencia que revisábamos en Garver y Friedenberg que nos decía, de manera muy general, que había que prestar atención en el cuerpo violentado en lugar de en el agente que causa la violencia o el acto violento en sí mismo porque esto nos hablaría de cómo la violencia ocasiona la pérdida de la autonomía pero también sobre cómo esta puede recuperarse. En este sentido, el dolor que aparece al perder la autonomía del

---

<sup>119</sup> Javier Moscoso, nacido en 1966 en España, es un catedrático de Historia y Filosofía de la Ciencia. Su obra más reconocida es el libro de la historia cultural del dolor, en el que hace un recorrido histórico, filosófico y científico del término y sus implicaciones.

<sup>120</sup> Javier Moscoso, *Historia cultural del dolor* (Madrid: Taurus Santillana, 2011).

<sup>121</sup> *Ibíd.*, 18.



cuerpo moviliza a estos cuerpos violentados a intentar recuperarla y hasta ahora hemos detectado este proceso en las novelas; sin embargo, y aquí entre el segundo matiz que nos interesa, ¿qué es lo que mueve a todos estos personajes a realizar estos procesos? Parecería que la respuesta más acertada es la del deseo. Es decir, que el dolor ocasionado por el daño de la violencia no pudiese dar cuenta de cómo los cuerpos violentados se tornan en anómalos y anormales que resignifican sus estados de abyección, de periferia y frontera si no fuera por el deseo de recuperar su propia autonomía.

Sobre este segundo concepto sí podemos, no obstante, profundizar lo necesario. Para esto, Deleuze y Guattari nos plantean una amplias y complejas reflexiones en el libro *El Anti Edipo*. Reparar en lo que proponen estos autores en el libro es una labor complicada, pues el aparato teórico que elaboran en torno al concepto de deseo es muy extenso y atraviesa toda la obra. Sin embargo, hay unos cuantos aspectos que podemos rescatar porque nos ayudan a entender, en rasgos generales, lo que abarca y lo que pudiese significar esta palabra, y también porque efectivamente explicaría cómo los personajes de *Nefando* y *Mandíbula* han pasado del dolor a todo lo que hemos descrito hasta ahora. Los coautores señalan:

El deseo está en todo lugar donde algo fluye y corre, arrastrando sujetos interesados, pero también sujetos ebrios o adormilados, hacia desembocaduras mortales.<sup>122</sup>

Para Deleuze y Guattari el deseo es un acontecimiento, es algo que afecta un cuerpo creando un punto de fuga para que este fluya y se desterritorialice. Los autores conciben al deseo como algo que acontece en el cuerpo, como si se tratara de un afecto. Esto implica un cambio al tratamiento que se le había dado al concepto de deseo hasta el momento que lo hacía ver como una especie de carencia del cuerpo; esta relación entre deseo y carencia había sido teorizada y defendida, principalmente, por Freud y el psicoanálisis. Por este motivo hace sentido que Deleuze y Guattari traten tan profundamente este concepto en un libro como *El Anti Edipo*, que representa una respuesta y un cuestionamiento al trabajo del psicoanalista austriaco.

Así, si el deseo ya no es carencia, si ya no es una falta que el cuerpo experimenta de algo, entonces es acontecimiento que moviliza el cuerpo y que lo ubica en un estado de intensidades que producen realidades. El deseo no es una falta de, sino un acontecimiento productor. Esto es importante para dimensionar los procesos de los infantes y los adolescentes de las novelas, ya que, en ellos, el deseo no aparece, en efecto, como la consecuencia de una

---

<sup>122</sup> Deleuze y Guattari, *El Anti Edipo...*, 110.

carencia o la falta de algo en el cuerpo, sino el acontecimiento que moviliza el cuerpo violentado a su estado de anómalo y anormal; el deseo es para los niños de *Nefando* y para las adolescentes de *Mandíbula* la resignificación de la violencia y del daño para la recuperación de la autonomía del cuerpo, no porque esta falte como tal, sino porque la violencia la ha reprimido y sepultado.

Aunque ya hemos visto cómo el deseo atraviesa toda la narrativa de las novelas de Ojeda, hay un par de momentos en los que nos encontramos frente a planteamientos concretos sobre lo que puede significar el deseo para los personajes. En *Nefando*, por ejemplo, cuando Kiki está escribiendo su pornovela hype, piensa:

*El deseo se parece a cientos de pájaros estrellándose contra una boca cerrada [...] El horror y el deseo se abrazan bajo el agua y se olvidan de respirar [...] El horror y el deseo se mueren, se ahogan, se saben reír [...] A través de la risa el deseo sobrevive al espanto [...] A través de la risa se desacraliza el horror [...] El horror y el deseo tienen una misma faz esculpida en los cielos.*<sup>123</sup>

De estas líneas pensadas por Kiki puede entreverse, en primer lugar, la capacidad de perturbar que se le da al deseo; en materia deleuziana-guattariana podríamos pensar este acto de perturbar como un acontecimiento, como algo que le ocurre al cuerpo porque lo perturba. Pájaros que se estrellan contra una boca que permanece cerrada solo puede significar un acontecimiento que mueve al cuerpo de su estado de rigidez e impasibilidad. Por otro lado, lo que también dicta la cita es la naturaleza similar entre el horror y deseo, y aquí nosotros podríamos utilizar el dolor como sinónimo de lo primero para así seguir con esta relación que habíamos establecido entre dolor y deseo. El dolor, en este caso con *Nefando*, en efecto tiene un origen que remite al horror porque es la consecuencia de un acto violento, por lo que cambiar el término no altera lo que confirma Kiki, sino que más bien lo afirma. Y, por último, la acción de desacralizar que se le otorga a la risa y cómo esta le permite al deseo —y al cuerpo— sobrevivir al horror que ha aparecido. Los pensamientos de la escritora nos remiten, entonces, al deseo que un afecto que golpea al cuerpo y casi que lo despierta del horror que le ha sucedido.

Esto —que parece más un pensamiento suelto que una definición en específico— tiene muchas similitudes, como vimos, con lo que ya enunciaron Deleuze y Guattari. Hay aquí, pues, también un trasfondo de movimiento del cuerpo, de afectación del sujeto, que ha experimentado el horror, en el deseo. Asimismo, en *Mandíbula* ocurre algo parecido: si bien el deseo articula toda esta obra, en algún momento, durante una clase, las cinco adolescentes

---

<sup>123</sup> Ojeda, *Nefando*, 93 y 94.

estaban sumidas en sus pensamientos —tan intensos como ellas—, y Fernanda concluye en su mente:

Lo sublime: el vértigo de lo no explorado, esa pulsión de sensaciones que lanzaba su deseo hacia la oscuridad.<sup>124</sup>

Algo similar ocurre en esta ocasión en la que también queda en evidencia el efecto del deseo en el cuerpo, que acá Fernanda le da el nombre de «pulsión», que no significa otra cosa que fuerza que moviliza el cuerpo. De esta forma, el sujeto se convierte en ese flujo al que se refieren Deleuze y Guattari, en esa potencia desterritorializada.

Tanto *Nefando* como *Mandíbula* hacen un tratamiento particular del deseo, plasmándolo como potencia que afecta y que sacude al cuerpo de su estado lineal y de reposo. Este proceso de cuerpos anómalos y anormales movilizados por el deseo, además, es similar a algo que Julia Kristeva denomina «sublimación» en su libro *Poderes de la perversión* que ya referenciamos en el capítulo anterior. La autora señala:

La *sublimación*, en cambio, no es otra cosa que la posibilidad de nombrar lo pre-nominal, lo pre-objetal, que en realidad sólo un trans-nominal, un trans-objetal. En el síntoma, lo abyecto me invade, yo me convierto en abyecto. Por la sublimación, lo poseo. Lo abyecto está rodeado de sublime. No es el mismo momento del trayecto, pero es el mismo sujeto y el mismo discurso lo que los hace existir.<sup>125</sup>

Esto que Kristeva define como sublimación da cuenta, al igual que el deseo, de una característica que le permite al cuerpo poseer la abyección que le ha sucedido. La abyección, como ya revisamos, es el estado en que queda relegado el cuerpo que ha sido violentado; en este sentido, si lo sublime permite poseer la abyección es porque asimismo posibilita poseer el horror del daño, el dolor causado por la violencia. Lo sublime es el vértigo que lanza al deseo hacia la oscuridad, piensa Fernanda, y Kristeva asegura que, en efecto, lo abyecto, el dolor ocasionado por el daño, son absorbidos por lo sublime, por el deseo del cuerpo de poseer su propia herida, de resignificar la violencia y volver a su autonomía.

De estos postulados que hemos señalado en torno al concepto del deseo queda señalar, así, dos cosas: la primera se trata de esa relación dual, casi como si se tratara de un estado ambivalente del cuerpo, que guardan el horror y el deseo; y la segunda tiene que ver con la potencia de ese deseo, la capacidad de este de convertir al cuerpo en un flujo de intensidades, en materia que se fuga y deviene repetidamente.

---

<sup>124</sup> Ojeda, *Mandíbula*, 63.

<sup>125</sup> Kristeva, *Poderes...*, 20.

Respecto al segundo punto hemos revisado que el deseo es un acontecimiento que aparece como consecuencia de la violencia y su dolor, y que este moviliza a los cuerpos y los vuelve anómalos-anormales en las novelas; queda, sin embargo, señalar unas últimas palabras desarrolladas, esta vez, únicamente por Deleuze en el libro *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Este texto recopila artículos, prólogos, entrevistas y apuntes del autor francés en ese periodo de tiempo; encontramos, por ejemplo, los apuntes iniciales de las interrogantes que luego lo llevarían a coescribir *Mil mesetas*, además de que hallamos profundizaciones de varios de sus conceptos, entre ellos el de deseo. Indica Deleuze:

Puesto que yo, por mi parte, no soporto la palabra “placer”. ¿Por qué? Para mí, el deseo no comporta carencia alguna. Tampoco es un dato natural; es la misma cosa que una disposición [*agencement*] de heterogéneos que funciona; es un proceso, no una estructura ni una génesis; es afecto, no sentimiento; es “heccidad” (la individualidad de un día, de una estación, de una vida), no subjetividad; es acontecimiento, no cosa ni persona. Y, sobre todo, implica la constitución de un campo de inmanencia o de un “cuerpo sin órganos” que se define solamente por zonas de intensidad, umbrales, gradientes, flujos.<sup>126</sup>

En esta cita Deleuze vuelve a mencionar su reticencia por hacer un equivalente entre el deseo y el placer, además de su negativa por ver al deseo como una carencia, respondiendo al psicoanálisis freudiano y lacaniano. Pero además de esto, explica claramente la forma en la que opera el deseo, al que denomina como «agenciamiento» debido a que se trata de un estado en que se sumerge el cuerpo: un proceso, dice. Este proceso, como ocurre con prácticamente todos los conceptos deleuzianos, no está definido como una estructura estable que no amerita movimiento, sino que, todo lo contrario, se trata de una dinámica en que el cuerpo —va un poco más allá y especifica un cuerpo sin órganos<sup>127</sup>— es pura potencia: es una *heccidad*<sup>128</sup>. De esta manera, los niños de *Nefando* y las adolescentes de *Mandíbula* se convierten en cuerpos

---

<sup>126</sup> Deleuze, *Dos regímenes...*, 127.

<sup>127</sup> El concepto de «cuerpo sin órganos» es profundizado por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, y aunque aparece en la cita que hemos empleado para el desarrollo de esta sección, únicamente la transcribimos sin utilizar el término como tal porque eso requeriría otra propuesta teórica dedicada a este concepto tan amplio y complejo.

<sup>128</sup> Deleuze retoma este término de la escolástica y lo define como una individuación. En *Conversaciones (1972-1990)*, libro en el que Deleuze reúne entrevistas que le realizaron durante este periodo de tiempo, en una entrevista realizada por Raymond Bellour y François Ewald para la *Magazine littéraire*, el autor dice: «Cuando he dicho que Félix y yo éramos como arroyos quería decir que la individuación no es necesariamente personal. No estamos nada seguros de ser personas: una corriente de aire, un viento, un día, una hora del día, un arroyo, un lugar, una batalla o una enfermedad tienen una individualidad impersonal. Nosotros llamamos a esto “heccidades”. Se componen como arroyos, como ríos [...] Todo el mundo habla a nivel de opinión, decimos “yo” o “soy una persona” como si dijéramos “ha salido el sol”. Pero nosotros no estamos seguros de ello, no creemos que sea un buen concepto. Félix y yo, como muchos otros, no nos sentimos exactamente personas». Gilles Deleuze, *Conversaciones (1972-1990)* (Valencia: Pre-Textos, 1999).

que se definen por intensidades, por flujos y desterritorializaciones: por la *hecceidad* que no es otra cosa que el deseo como resignificación del dolor.

Ahora, a propósito del primer punto que señalábamos más arriba —el de la relación entre el horror (o el dolor, en términos del trabajo) y el deseo—, horror y deseo se presentan como dos estados que parten del mismo origen. Se trata de pensar al segundo como la consecuencia del primero; imaginar que, sin el horror y el dolor de la violencia, el deseo no podría manifestarse en los cuerpos de los personajes.

Otro autor fundamental que nos explica cómo opera el deseo es Georges Bataille. Este escritor francés desarrolló gran parte de su obra en torno a conceptos como el mal, el erotismo, el lenguaje y el cuerpo, y es en su libro *El erotismo* en el que elabora su teoría acerca del erotismo y su vínculo con el ser, señalando, principalmente, que el erotismo —también lo llama «placer erótico»— lleva al cuerpo al límite. Aunque esta propuesta implica volver a la analogía entre deseo y placer que Deleuze insiste tanto en rechazar, con lo que sí podemos quedarnos es con el vínculo que Bataille establece entre horror y deseo, señalando al primero como el origen del segundo:

Puedo decirme que la repugnancia, que el horror, es el principio de mi deseo; puedo decirme que si perturba mi deseo es en la medida en que su objeto no abre en mí un vacío menos profundo que la muerte. Sin olvidar que, de entrada, ese deseo está hecho con su contrario, que es el horror. En su impulso primero, este pensamiento excede la medida. Se requiere mucha fuerza para darse cuenta del vínculo que hay entre la promesa de vida —que es el sentido del erotismo, y el aspecto lujoso de la muerte.<sup>129</sup>

Llama la atención el origen que Bataille le atribuye el deseo, ya que menciona que el horror es la materia que forma y de la que está hecha el deseo. Esto, que es lo único que tomaremos del autor, coincide con lo que hemos revisado hasta ahora respecto a la resignificación del dolor, de un horror inicial producto de la violencia, en el deseo movilizador del cuerpo.

Por otra parte, un término que vale la pena revisar para continuar con esta discusión es el de lo «ominoso», teorizado por Sigmund Freud. El trabajo de este autor siempre tiene como tema medular al deseo, y en un sentido completamente opuesto al que hemos descrito en este trabajo, por lo que lo que dice a propósito del concepto de lo ominoso compete a un análisis distinto que no tendría lugar hacerlo en su totalidad aquí. Sin embargo, lo que sí vale mencionar es la definición que hace de esta palabra —que en alemán sería *unheimlich*— antes de

---

<sup>129</sup> Bataille, *El erotismo*, 43.

relacionarla con el complejo de castración infantil. En su texto titulado *Lo ominoso*, el psicoanalista indica:

Esta palabra, heimlich, no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están, sin embargo, bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro. Unheimlich tan sólo sería empleado como antónimo del primero de estos sentidos, y no como contrario del segundo [...] Nos llama la atención una nota de Schelling, que enuncia algo completamente nuevo e inesperado sobre el contenido del concepto unheimlich: Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado.<sup>130</sup>

Luego de hacer un recorrido por el significado de lo ominoso en varios idiomas, Freud concluye lo expuesto en la cita, que lo ominoso sería aquello que debe permanecer oculto pero que se ha manifestado de repente. De esta manera, lo ominoso es una especie de extrañeza que ataca el cuerpo cuando este percibe algo extraño en lo que se supone debe ser familiar, y también a la inversa, cuando algo extraño o desconocido despierta en el ser una sensación de familiaridad.

Lo ominoso parece funcionar en un doble sentido, pero en ambos casos se trataría de una manifestación, de algo que sucede de pronto y que genera una sensación de extrañeza y angustia<sup>131</sup>. Teniendo esto en mente ¿qué sería lo ominoso en *Nefando* y *Mandíbula*? Podríamos decir que el acontecer del deseo responde a un origen ominoso, puesto que en él hay un doble juego entre la familiaridad y la extrañeza, justo como sucede con el *unheimlich*. Cuando la violencia y el daño ocurren en las novelas, lo que genera una sensación de aturdimiento es que esa dinámica de violencia proviene de un terreno familiar y conocido; los niños de *Nefando* sometidos por su padre y las adolescentes de *Mandíbula* que padecen la violencia simbólica de sus familias y su entorno educativo que las someten y reprimen. La extrañeza nace en las entrañas de lo que ya se creía conocer por completo. Asimismo, cuando el deseo se hace presente lo hace en las mismas fauces del dolor, del horror del daño, y como el deseo no es otra cosa que la pulsión por recuperar la autonomía, hay entonces una sensación de familiaridad nuevamente, pero esta vez en el dolor que se había reconocido como extraño. Por este motivo hemos visto que tanto el dolor como el deseo funcionan como dos caras de lo mismo, porque ambas generan el mismo efecto de extrañeza en el cuerpo, solo que el primero lo paraliza mientras que el segundo lo moviliza. De todas maneras, lo ominoso vendría siendo

---

<sup>130</sup> Freud, «Lo ominoso», 224 y 225.

<sup>131</sup> La cuestión de lo ominoso se torna en una parte medular de los estudios psicoanalíticos. Lacan, por ejemplo, retoma el término de Freud para analizar el papel de la angustia a partir de él.

la pérdida de familiaridad o la recuperación de esta que experimentan los personajes de estas novelas a partir de la violencia y el deseo.

Resignificar el dolor es el pedido de los cuerpos de estos infantes y estas adolescentes. Cuando la violencia hace acto de presencia le roba al ser la autonomía, nos decían Garver y Friedenberg, por lo que la necesidad de revertir este proceso se torna fundamental. Ahí es cuando acontece el deseo, golpeando el cuerpo como *cientos de pájaros estrellándose contra una boca cerrada*. Y una vez sucedido esto, no hay vuelta atrás. Ahora ¿qué supone decir que se vuelve a la autonomía? Ya hemos revisado el trayecto de estos anómalos-anormales, pero hay algo más que vuelve al ser, algo que fue arrebatado cuando se suscitó la herida. Se trata del lenguaje, de la palabra despojada de un cuerpo violentado que, al fin, puede volver a ser pronunciada.

## ii. Palabras que no nacen: lo indecible de la infancia y la adolescencia

Un concepto que nos preocupa ahora es el del lenguaje. Para este propósito, revisaremos la propuesta que Gilles Deleuze elabora en torno a él. Como hemos visto, el autor francés ha sido el responsable de muchas de las discusiones de la filosofía contemporánea porque los conceptos sobre los que ha desarrollado su obra son bastante diversos, y el lenguaje no podía ser la excepción. El libro en el que Deleuze propone y reflexiona a partir de este término con minuciosidad es *Lógica del sentido*, un texto en el que el filósofo utiliza principalmente la obra de *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, para componer una teoría del sentido en relación a la lógica y el acontecimiento. Este texto, fundamental para entender la obra de Deleuze, trata el tema del lenguaje y su correspondencia con el ser. Así, un primer apunte del autor al respecto es:

Lo que hace posible el lenguaje es lo que separa los sonidos de los cuerpos y los organiza en proposiciones, los libera para la función expresiva. Siempre es una boca la que habla; pero el sonido ha dejado de ser el ruido de un cuerpo que come, pura oralidad, para convertirse en la manifestación de un sujeto que se expresa. Siempre se habla de los cuerpos y de sus mezclas, pero los sonidos han dejado de ser cualidades contiguas a estos cuerpos para entrar en una nueva relación con ellos, la de la designación, y expresar este poder de hablar y ser hablado.<sup>132</sup>

De esta manera, Deleuze le otorga al lenguaje la característica de manifestación al afirmar que este no es únicamente sonido, sino que, al ser pronunciado, se convierte en la

---

<sup>132</sup> Deleuze, *Lógica...*, 188.

voluntad de expresarse del cuerpo. Es decir, hay una dimensión ontológica y política en el lenguaje, además de la lingüística, porque tiene que ver con el deseo del ser de poder hablar y de hacer que alguien lo escuche. Esto se contrapone a la visión netamente estructuralista del lenguaje que imperaba hasta entonces desde los postulados de Saussure<sup>133</sup> que concebía al lenguaje como una estructura de la que se podía extraer y analizar cada uno de sus elementos. Deleuze claramente cuestiona esta propuesta que deja por fuera al sujeto y, sobre todo, al sentido que tiene el lenguaje en los cuerpos.

Volviendo a la cita, es la noción de poder lo que debemos resaltar, ya que esto supone una nueva manera de entender el lenguaje. Ya no se trata solamente de un medio que funciona de determinada manera y con el que se comunica ideas y se ejecuta órdenes, sino que ahora el lenguaje también se concibe en relación al sentido que se le da a lo que se enuncia, a las implicaciones que el lenguaje tiene en el cuerpo que habla y al poder que tiene la palabra una vez que es pronunciada.

A partir de este planteamiento podemos revisar el tratamiento que se hace del lenguaje en las novelas de Ojeda. Si empezamos con *Nefando* nos damos cuenta de que el lenguaje es, en efecto, un elemento al que se destina la atención suficiente como para considerarlo primordial en la historia. En la novela el lenguaje se presenta desde su imposibilidad; cuando los Terán son violentados por su padre, sus cuerpos parecen vaciarse de lenguaje. Durante toda la historia entendemos que el lenguaje es poder porque es lo que les permite a los cuerpos nombrarse a sí mismos y lo que les sucede, es con lo que le dan sentido a todo. Así que con la llegada del daño ese lenguaje se desdibuja porque la violencia es, en principio, impronunciable. Porque ¿cómo se articula con palabras el daño, la herida, el dolor? Los niños que en *Nefando* padecen la violencia son, de cierta forma, vaciados de lenguaje para nombrarla, pero no porque no pudiesen hablar, sino porque no le encuentran sentido a lo que les ha sucedido, y en la medida de eso, las palabras no nacen del todo y se quedan en el cuerpo. En un momento El Cuco menciona una conversación que tuvo con Cecilia Terán, y cuenta:

Esto me recuerda una conversación que tuve con la menor de los Terán, con Cecilia. Creo que sus hermanos estaban presentes. Me dijo algo así como que el silencio no era la ausencia del habla ni de la escritura, sino el instante en el que las palabras perdían todo su sentido.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> Ferdinand de Saussure fue un lingüista y semiólogo sueco, reconocido por sus aportes sobre la lingüística estructural. Su teoría se basa en el lenguaje como un sistema del cual pueden desprenderse y estudiarse cada uno de sus elementos como parte de una estructura formal que lleva a cabo procesos específicos.

<sup>134</sup> Ojeda, *Nefando*, 199.



Esto que El Cuco cuenta sobre lo que le dijo Cecilia puede relacionarse ampliamente con lo dicho por Deleuze sobre el lenguaje. La hermana Terán se refiere al silencio como la ausencia de sentido en el lenguaje porque el cuerpo se ve desprovisto de lenguaje cuando tiene manera de hacerlo nacer, cuando no encuentra forma de nombrar lo que le ha pasado. En *Mandíbula* se dice algo similar; en la carta que Annelise le escribe a Miss Clara le habla sobre el horror cósmico, el horror del color blanco y el miedo que produce la adolescencia femenina en los adultos, y en un momento dice:

Además, el horror cósmico tampoco puede ser descrito como se describiría el ataque de, digamos, un hombre lobo, porque aquellos que lo experimentan son incapaces de comprenderlo y, cuando por fin se acercan a su significado, se dan cuenta de que no tienen palabras suficientes para hablar de ello; que está más allá del lenguaje y que, desde ese momento hasta el final de sus días, deberán cargar en soledad con esa revelación incompleta e incommunicable.<sup>135</sup>

Eso que Annelise menciona como el horror cósmico no es otra cosa —como revisamos en el capítulo anterior— que la abyección en que sume a estas adolescentes la violencia y la represión que padecen. En ese sentido, aquí la imposibilidad de nombrar algo, de darle sentido a lo que se está viviendo, también aparece como un efecto de la violencia. El horror está, en principio, más allá del lenguaje, así que hay que aprender a pronunciarlo.

Además de esta definición, Deleuze desarrolla en *Lógica del sentido* un corpus teórico que incluye conceptos como el del lenguaje secundario, el lenguaje de la superficie y el lenguaje esquizofrénico. Estos planteamientos, sin embargo, son lo suficientemente extensos y complejos como para dedicarles un trabajo solo a ellos, por lo que nos quedaremos con las palabras que ya citamos y que nos han dado, por lo menos, una idea de lo que significa el lenguaje para el autor y cómo podemos articularlo con esta investigación. De todas formas, nos quedamos con una última cita del filósofo, en la que señala:

Los acontecimientos puros fundan el lenguaje porque lo esperan igual como nos esperan, y no tienen existencia pura, impersonal y preindividual sino en el lenguaje que los expresa. Es lo expresado, en su independencia, lo que funda el lenguaje o la expresión, es decir, la propiedad metafísica adquirida por los sonidos de tener un sentido y, secundariamente, de significar, manifestar y designar, en lugar de pertenecer a los cuerpos como cualidades físicas.<sup>136</sup>

Lo que hace que el acontecimiento exista y se manifieste, dice el autor, es el lenguaje, porque solamente en el lenguaje puede tener sentido lo que el cuerpo quiere expresar. La palabra deja de ser sonido expedido del cuerpo y pasa a ser un elemento metafísico porque

---

<sup>135</sup> Ojeda, *Mandíbula*, 204.

<sup>136</sup> Deleuze, *Lógica...*, 173.

adquiere un sentido. La violencia y el dolor operan vaciando de sentido al lenguaje porque su naturaleza ominosa, la extrañeza que produce en el cuerpo, deja al sujeto enmudecido e incapaz de nombrar eso que lo ha herido. Entonces, el recorrido que hacen los cuerpos violentados para resignificar el dolor como deseo, para aceptar su abyección y devenir anómalos-anormales, es también el recorrido para retornar al lenguaje, al sentido: el final del viaje es la vuelta al lenguaje, el aprender a decir lo indecible.

Un texto que trata esta imposibilidad de articular en palabras el dolor en los personajes creados por Ojeda es *Nefando*, de Mónica Ojeda Franco. *La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: escribir, perturbar, decir lo indecible*, de la escritora Alicia Ortega Caicedo; en este ensayo Ortega analiza cómo la violencia en la novela de Ojeda hace que los niños que la sufren se vean desprovistos de palabras para nombrarla y cómo *Nefando* es la búsqueda de ese lenguaje que ahora se ha desvanecido.

*Nefando* configura una escritura que no deja de pensarse, en la búsqueda de un lenguaje que pueda expresar el dolor padecido por cuerpos que han sido cruelmente lastimados: un lenguaje capaz de hablar de la carne rota, de la perversión, de la sombra que anida en el interior humano, de narrar el horror propio.<sup>137</sup>

La autora coincide con lo que hemos esbozado sobre la búsqueda de un lenguaje que narre el horror. Lo que los hermanos Terán buscan, después de todo, es poder narrar su herida. Quizás por eso crearon *Nefando*, porque el recorrido del videojuego les permitía poder, al menos, narrar lo que les había sucedido mientras otros podían leerlo. Pero esta búsqueda, cabe aclarar, no es algo propio de los niños de la historia, sino que todos los personajes están, de una u otra manera, movilizadas por ese deseo de darle sentido al lenguaje. Por ese motivo no es gratuito que todos sean lectores o escritores; El Cuco trabaja con el lenguaje de la programación, Iván es Máster en Creación Literaria y Kiki estudia Escritura Creativa. La búsqueda de la palabra es algo que los persigue a todos, sin excepción. Casi al inicio de la novela comprobamos que Kiki tiene una preocupación genuina por el lenguaje porque siente que no ha encontrado uno que pueda decir todo lo que quiere: «Tenía que ser posible crear un lenguaje que no se remordiera. Su intención, la más honesta de todas, era la de explorar lo inquietante; la de decir lo que no podía decirse»<sup>138</sup>. En la abyección de la violencia, dice también Ortega, el sentido se pierde y aparece el cuestionamiento sobre cómo decir lo que no se ha dicho nunca y lo que, además, se supone que no debe ser dicho.

---

<sup>137</sup> Ortega Caicedo, «Nefando...», 178.

<sup>138</sup> Ojeda, *Nefando*, 14.

Respecto a este último punto, el autor Giorgio Agamben comenta la manera en la que operan lenguaje e infancia en su libro *Infancia e historia*, que se trata de una recopilación de seis ensayos que reflexionan en torno a la infancia, el lenguaje, el juego, el sujeto y demás elementos con los que relaciona y cuestiona la construcción del concepto de experiencia. En el primer ensayo —el cual supone también materia prima de los demás—, titulado «Infancia e historia: ensayo sobre la destrucción de la experiencia», el filósofo se pregunta sobre si el sujeto es capaz todavía de vivir experiencias o si se puede hablar de una destrucción de la misma. En torno a esta interrogante, Agamben analiza el papel del lenguaje en la infancia para entender cómo funciona la construcción de la palabra y la manera en la que, a través del lenguaje, en lugar de la experiencia, el sujeto se construye a sí mismo. El autor asegura que solo en el lenguaje el sujeto puede conocer su origen porque es lo que le permite enunciarse a sí mismo. Solo en el lenguaje y en su estatuto lingüístico, dice, existe la subjetividad que le permite al ser diferenciarse y construir el *yo*, y todo esto sucede antes de la experiencia. Agamben señala:

Por el contrario, la constitución del sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje es precisamente la expropiación de esa experiencia “muda”, es desde siempre un “habla”. Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia “muda” en el sentido literal del término, una *in-fancia* del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar.<sup>139</sup>

Resulta curioso que para referirse a la infancia el autor lo haga como *in-fancia*, que es la división del origen etimológico de la palabra. Del latín *infantia*, que proviene de *infans* —y que se refiere a infante—, esta palabra hace alusión al que no puede hablar, puesto que el vocablo *in* es una negación y el vocablo *fans* es un tiempo verbal de hablar. De esta manera, la infancia sería la etapa en la que no se habla, en la que no existe propiamente la articulación del lenguaje. Pero Agamben dice que la infancia del sujeto está presente en la experiencia muda, por lo que podríamos inferir que la infancia para él no hace referencia propiamente al periodo anterior a la adolescencia sino a todo momento en que el sujeto carece de lenguaje que le dé sentido y que le permita subjetivarse. Ahora bien, Agamben también señala que la experiencia coexiste con el lenguaje porque esta es expropiada por el lenguaje cuando este constituye al cuerpo como sujeto.

Entonces, si el lenguaje construye al sujeto, el planteamiento del filósofo se conecta muy bien con lo que señalábamos sobre Deleuze, cuando este se refería al lenguaje como lo que le da sentido al sujeto en la posibilidad de acontecimiento, más allá del terreno de la

---

<sup>139</sup> Agamben, *Infancia...*, 64.

experiencia. Así, lo que nos compete es entender esa cualidad muda que precede al lenguaje, ese silenciamiento del cuerpo al verse incapaz de articular lo que le ha sucedido.

Ortega dice: «La escritura de *Nefando* da cuenta de un intenso y cuidado trabajo por encontrar las palabras para decir lo que usualmente queda excluido del lenguaje, para recomponer el sentido que ha sido arrebatado y despojado»<sup>140</sup>, y nos damos cuenta de que, efectivamente, la incapacidad de decir el horror y el dolor no tiene que ver con que el sujeto carezca de habla, sino con el hecho de que el acontecimiento del lenguaje ha quedado atrofiado. La violencia somete al lenguaje en la medida en la que somete al cuerpo porque no existe cuerpo sin lenguaje.

En *Mandíbula*, además del apunte que hicimos más arriba sobre el horror que paraliza al lenguaje, hay otro momento en el que se piensa en el lenguaje en relación con la violencia y el daño sufridos. Luego de que le diagnostican, de adolescente, trastorno de ansiedad y trastorno de pánico, Clara se siente perdida y nos enteramos de lo que piensa: «Su cuerpo encarnaba un logos inmolado: un lenguaje en donde el verbo no podía erguirse [...] La sintomatología del miedo era muda, pero jadeante»<sup>141</sup>. Clara, que en su adolescencia padece la misma violencia que las adolescentes de la historia por su condición femenina, dice sentir un miedo profundo porque no comprende lo que ocurre en su cabeza y porque su madre la maltrata, y esto es lo que la hace incapaz de articular alguna palabra que le ayude a entenderse y darle sentido a lo que le pasa.

Resignificar el miedo, entonces, se convierte en la posibilidad de decir la violencia, de darle sentido a través del lenguaje. Podemos recordar lo que revisábamos sobre las teorías de Garver, Friedenberg y Mateos en el primer capítulo. Los dos primeros se referían a la violencia como una pérdida de autonomía del cuerpo violentado; para ellos, la violencia debía medirse en los efectos que tiene en el sujeto que la experimenta, y bajo esa premisa hemos realizado todo este recorrido que intenta entender cómo se comportan los personajes de las novelas luego del acontecer de la violencia. En ese momento entra lo que Mateos señala sobre la violencia ejercida en la infancia y adolescencia, pues ella también se refiere a la pérdida de la autonomía, solo que ella la denomina como subjetividad, pero claramente son entendidas como lo mismo, y lo que resulta particularmente interesante de su planteamiento es que ella afirma que la violencia deja al cuerpo silenciado y como no hay subjetividad ni autonomía en el silencio, lo

---

<sup>140</sup> Ortega Caicedo, «Nefando...», 183.

<sup>141</sup> Ojeda, *Mandíbula*, 96.

que este debe hacer es encontrar la manera de volver al lenguaje, de articular con palabras su herida.

Esto es sumamente similar a lo que nos dice Ortega respecto a *Nefando* y a lo que hemos detectado que también ocurre en *Mandíbula*. En la medida en que puede resignificarse el dolor en deseo y en potencia del cuerpo, el silencio puede volver al lenguaje. Poner en palabras la violencia que se ha padecido es algo que necesita un proceso que, como nos hemos dado cuenta, no es fácil ni inmediato, sino que se trata de una dinámica intensa y compleja; es volver a darle sentido al lenguaje y volver al cuerpo que fluye, que se desterritorializa. Al final de *Nefando*, El Cuco le pregunta a la persona que lo está entrevistando: «¿Hay palabras para todo el silencio que vendrá?»<sup>142</sup> porque de lo que se trata, al final de todo, es de encontrarse otra vez en el lenguaje, de darle sentido a lo que se ha vivido pronunciándolo, contándolo, para que el silencio no termine por devorar el cuerpo y el lenguaje no termine por disolverse.

La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso, señala Ortega, pero a ello podríamos agregar a la adolescencia. La infancia y la adolescencia tienen una voz baja que nadie oye, pero que sobre todo es baja porque la violencia hace que las palabras pierdan sentido y que el lenguaje se atrofie. La pérdida de la autonomía es lo que hace que el silencio germine en el cuerpo, por lo que volver al lenguaje es volver a la subjetividad que ha sido arrebatada del cuerpo.

El despojamiento del lenguaje no tiene que ver, ya los hemos visto, con el no poder hablar, sino con la pérdida de sentido y el ser incapaz de articular las palabras correctas que describan la violencia. En esa medida cabe preguntarse, además de cómo recuperar el sentido del lenguaje, por qué nadie está dispuesto a escuchar, porque la voz de la infancia y la adolescencia es imprecisa, no inexistente. En *Ciudad de cristal*, de Paul Auster, el personaje de Peter Stillman<sup>143</sup> dice en algún momento de la novela: «En la oscuridad hablo el lenguaje de Dios y nadie me oye»<sup>144</sup>; algo similar parece ocurrir con los infantes y adolescentes de estas novelas: aunque quieran decir su herida, no hay quien quiera escucharla. Es por eso que el recorrido que hace el cuerpo para darle sentido nuevamente a lo que quiere decir es el descubrimiento de la potencia dormida, es la posibilidad de abrazar la abyección que ha venido con la violencia, de resignificar el dolor y el silencio para, así, poder entenderse a sí mismo.

---

<sup>142</sup> Ojeda, *Nefando*, 206.

<sup>143</sup> Peter Stillman es un hombre que vivió privado del lenguaje casi toda su vida. Cuando era muy niño, su padre lo encerró en un cuarto en el que no pudiera tener contacto con nadie para así descubrir si existe un lenguaje original y primigenio que aparece si no se enseña ninguno. El padre decía que se trataba del lenguaje de Dios.

<sup>144</sup> Paul Auster, *Ciudad de cristal* (Barcelona: Anagrama, 1996), 28.

Annelise le dice a Analía mientras, una tarde, esta es escupida por Fernanda: «“Dale un sorbo de tu sangre, Analía” [...] “Tu sangre, que sabe a lenguaje”»<sup>145</sup> y entendemos que el lenguaje es el sentido del cuerpo, que estamos llenos de lenguaje porque solo él puede decirnos y solamente a través de él podemos entendernos. Abrazar el lenguaje es abrazar nuestra propia carne herida: la carne del miedo.

---

<sup>145</sup> Ojeda, *Mandíbula*, 259.

## Conclusiones (o una reflexión sobre los límites del cuerpo)

Este trabajo fue pensado como una aproximación a la violencia presente en las novelas de Mónica Ojeda, *Nefando* y *Mandíbula*. La propuesta contemplaba detectar qué tipo de violencia padecen los personajes —que son infantes y adolescentes— y determinar los efectos que esta tiene sobre los cuerpos. En primera instancia, se ha revisado el concepto de violencia según tres planteamientos teóricos: el primero, de Johan Galtung, se refiere a que existen tres tipos de violencia, los cuales son la violencia directa, la estructural y la simbólica; el segundo, de Newton Garver y Edgar Friedenberg, propone fijar la atención en el sujeto violentado en lugar de en el acto violento en sí mismo o en el agente que ejerce la violencia, lo que permite descubrir que un cuerpo que padece la violencia siempre pierde su autonomía; y el tercero, de Paula Helena Mateos, que explica que la violencia está siempre presente en la infancia y adolescencia, y que para superarla los infantes y adolescentes deben poder articularla, porque el lenguaje es autonomía.

A partir de estas propuestas se han detectado tanto en *Nefando* como en *Mandíbula* las tres formas de pensar el acto violento. Por un lado, en *Nefando*, los niños sufren el abuso de su padre como acto violento y, en *Mandíbula*, las adolescentes femeninas padecen una violencia directa ejercida por el contexto religioso y conservador que reprime sus cuerpos; en ambos casos hay detrás una violencia estructural y simbólica —la del abuso infantil y la que se ejerce siempre en el cuerpo femenino— que perpetúa el acto violento. Por otra parte, el cambio de enfoque hacia los cuerpos violentados es lo que permite desarrollar el resto del trabajo, pues a partir de él se podrá dimensionar lo que ha sucedido con estos personajes luego de que han sufrido la violencia y qué significa la pérdida —y luego la recuperación— de la autonomía, lo que llevará finalmente a la pregunta por el lenguaje y la autonomía que este supone.

De esta manera, la pregunta que surge luego de comprender la forma en la que ha operado la violencia tiene que ver con el estado de los cuerpos. ¿En qué terreno simbólico se encuentran los cuerpos de estos infantes y adolescentes que han sido violentados? Lo primero es revisar qué hacen estos cuerpos, qué prácticas llevan a cabo luego de lo que han padecido, para luego comprender qué significan estas prácticas. Para esto, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Georges Didi-Huberman y Barbara Creed son autores que tienen mucho que decir. El primero comenta que la infancia es un periodo en el que se sientan las bases de lo inhumano como consecuencia de cosas horribles que suceden en ella, pero que esto generalmente se olvida conforme se va creciendo, por lo que el sujeto tiene que recordar constantemente esta etapa para entenderse a sí mismo. Por otra parte, Deleuze y Guattari hablan

de adultos que devienen niños; los personajes de *Nefando* rememoran su infancia no a través del recuerdo, sino mediante el devenir porque él les permite volver a ser niños y, de esa forma, entender y darle un sentido a la violencia que vivieron. Para comprender las relaciones que gestan las chicas adolescentes de *Mandíbula*, por otro lado, el concepto de lo femenino monstruoso de Barbara Creed es fundamental; este analiza la construcción cultural y social de la feminidad como un monstruo debido, principalmente, a su condición gestante y de sujeto sexualizado. Asimismo, el tratamiento que hace Georges Didi-Huberman sobre el color blanco como un elemento de horror porque precede a la perturbación de la mancha es importante para comprender lo que significa la adolescencia en la novela. El naciente deseo por explorar sus cuerpos cambiantes es reprimido por el contexto en el que estas adolescentes se inscriben; sus cuerpos dejan atrás la infancia y se ubican en el terreno de la adolescencia, que no es más que una frontera hacia la adultez. Vemos que la adolescencia es una mancha porque llega a ensuciar lo que se supone era puro; los cambios físicos en los cuerpos de las chicas horrorizan a los demás porque hacen que, de pronto, esos cuerpos se conviertan en deseados y deseosos. La feminidad que les nace y que desean explorar produce rechazo en los demás, lo que hace que, por ejemplo, experimenten relaciones conflictivas con sus madres, a quienes buscan en la misma medida que repelen. De esta forma se construye la imagen del monstruo femenino, a partir del horror que genera la adolescencia femenina: el cuerpo de la niña es el lienzo en blanco y la adolescencia es la mancha que lo ensucia para siempre. Luego de que dimensionamos lo que supone ser infante y ser adolescente para los personajes, para continuar con la discusión, tres autoras serán fundamentales para llegar a una respuesta sobre qué sucede con estos cuerpos y cómo se ubican frente a su contexto violento; estas son: Judith Butler, Julia Kristeva y Gloria Anzaldúa. La primera autora nos habló sobre sexualidades y cuerpos periféricos en la medida en que la norma heterosexual dicta qué cuerpos son válidos y cuáles se relegan a la periferia, por lo que estos últimos deben cimentar sus relaciones siempre en los límites de la normatividad; esto pudimos detectarlo en las relaciones incestuosas que los hermanos Terán experimentan en *Nefando*, siendo que solo entre ellos se sentían libres y seguros; mientras que en *Mandíbula* vimos cómo las adolescentes experimentaban su sexualidad y deseo entre ellas. La segunda autora, Kristeva, se refería a la abyección como algo que se presenta ante el sujeto y lo moviliza fuera de sí porque lo perturba, pero también nos decía que el estado puro de la abyección es cuando el cuerpo acepta que solo puede ser él mismo cuando es abyecto, cuando abraza su propia abyección; en *Nefando* entendimos que la abyección era el estado en que los infantes, una vez adultos, decidieron vivir, ya que solo a través de ella podían reconocerse; lo mismo ocurría en *Mandíbula*, donde las jóvenes adolescentes deciden aceptar su condición de



abyectas a partir de las prácticas intensas y violentas que llevan a cabo cuando exploran sus cuerpos, sus deseos y sus límites. Finalmente, de Anzaldúa tomábamos el concepto de frontera para continuar con esta categorización de los cuerpos como fronterizos, porque viven en los límites y ellos mismos son un límite.

Posteriormente, esto que describía el terreno en el que se constituían los cuerpos luego del padecimiento de la violencia nos hacía preguntarnos por el estado de ellos ¿qué significa todo este análisis en cuestiones de voluntad y autonomía del cuerpo herido? Los conceptos de anómalo, de Deleuze y Guattari, y de anormal, de Michel Foucault —quienes los retomaron del naturalista Saint-Hilare y del filósofo Canguilhem—, aparecieron en este punto para denominar a los cuerpos de los personajes. Ese era su estado: eran anómalos porque se desterritorializaban y porque existían como desiguales, como materia rugosa alterada que deviene; y eran anormales porque viven fuera de la norma en relación a los demás. Luego, vimos que estos estados en los que se encontraban los cuerpos estaban atravesados por tres elementos: el dolor o el horror, el deseo y el lenguaje. El dolor provocado por la violencia surge al mismo tiempo que el deseo porque este último aparece para resignificar al primero; el horror de la violencia se transforma en el deseo por existir en ella y a pesar de ella. Georges Bataille se refería al deseo que nace junto con el dolor, y Deleuze y Guattari explicaban el deseo como un acontecimiento que movilizaba al cuerpo: el deseo es una *hecceidad*, un agenciamiento que acontece para que el cuerpo fluya como si fuese únicamente intensidad y potencia que se mueve. De esta forma nos dimos cuenta de que el deseo era lo que había movido a los personajes a llevar a cabo todo lo que vivieron y a experimentar, como ya dijimos, las condiciones abyectas de sus cuerpos anómalos-anormales. Pero ¿qué buscaban, al final, todos ellos?, ¿cuál es el propósito de este camino tan intenso y lleno de exploraciones de sus propios límites como materia corporal y como sujetos? Para entender esta última cuestión era necesario volver a la pérdida de autonomía que se relacionaba a la violencia. Mateos nos decía que la violencia ocasionaba la pérdida de subjetividad, de autonomía del cuerpo, porque los desproveía de lenguaje. Deleuze volvía a aparecer, y esta vez lo hacía para explicar que el lenguaje le da sentido al cuerpo porque es lo que le permite enunciarse, entenderse y decirse. Por este motivo, veíamos, el cuerpo violentado perdía su sentido y su autonomía porque perdía su lenguaje, porque no encontraba palabras con las que articular su dolor.

Finalmente, Alicia Ortega Caicedo nos hacía preguntarnos cómo narra la violencia cuando el cuerpo se ve desprovisto de sentido, sobre todo en momentos en los que la voz casi no se escucha, como la infancia y la adolescencia, en las que los cuerpos pululan en medio de

silencios porque los silencian o porque nadie quiere oírlos. De esta forma, concluimos que el poder decir la violencia es la recuperación de la autonomía porque de esa manera el lenguaje vuelve a darle sentido al cuerpo violentado. Lo que empieza con la herida de la violencia termina en la resignificación del dolor a través del deseo para, así, volver a entender y abrazar el cuerpo. La violencia es daño, pero también es potencia que transforma un cuerpo; los cuerpos violentados de *Nefando* y *Mandíbula* entienden que su abyección producto de la violencia los vuelve anómalos y anormales, pero también saben que al voltear el dolor les acontecerá el deseo que los llevará de vuelta a sí mismos. La herida sucede, pero el cuerpo encuentra la forma de pronunciarla, de volver a ensuciarse en el lenguaje para decir lo que parece indecible.

## Bibliografía

### Principal

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

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

### Secundaria

Abadi, Florencia. «Henri Michaux: animalidad y conciencia». *Aisthesis*, n.º 50 (2011): 92-109.

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

Amaya García, Natalia. «Lo femenino y lo monstruoso». *Corpo-grafías: Estudios críticos de y desde los cuerpos*, vol. 1, n.º 1 (2014): 111–124.

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La frontera: The new mestiza*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2016.

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza, 2014.

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoyevski*. México, D. F.: FCE, 2005.

Bataille, Georges. *El erotismo*. s/l, s/f. Edición en PDF.

——— *La conjuración sagrada: ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Canguilhem, Georges. *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 1971.

Creed, Barbara. *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Abingdon: Routledge, 1993. Edición en PDF.

Deleuze, Gilles. *Conversaciones (1972-1990)*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

——— *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2001.

——— *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-Textos, 2007.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.

- *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Didi-Huberman, Georges. *Blancas inquietudes*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2013.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la liberación*. Bogotá: Editorial Nueva América, 1996.
- Ennis, Kathleen. «Michel Foucault and Judith Butler: troubling Butler's appropriation of Foucault's work». Tesis doctoral, University of Warwick, Department of Philosophy, 2008. <https://core.ac.uk/download/pdf/47628.pdf>
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1980.
- *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. México, D. F.: FCE, 2000.
- Freud, Sigmund. «Lo ominoso». En *Obras completas: De la historia de una neurosis infantil: El hombre de los lobos y otras obras: volumen XVII, 1917-1919*. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.
- Galtung, Johan. *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Bilbao: Red Gernika 6, Bakeaz y Gernika Gogoratuz, 1998.
- Garver, Newton y Edgar Z. Friedenberg, «What violence is». *The nation*, (1968): 819-822.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México, D. F.: Siglo veintiuno editores, 2004.
- León, Patricia. «El vuelo: entre feminidad y maternidad». *Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis*, n.º 6 (2006): 112-121.
- Lovecraft, H. P. *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*. Madrid: Editorial Edaf, 2002.
- Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.
- *Lecturas de infancia*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- Mateos, Paula Helena. *Narrativas de la violencia: las voces infanto-adolescentes como parrhesia*. Buenos Aires: CLACSO, 2015. Edición en PDF.
- Mirande, María Eduarda. «Feminidad y monstruosidad en el imaginario social: una lectura y dos textos». *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, n.º 19 (2001): 83-93.

- Moscoso, Javier. *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus Santillana, 2011.
- Ojeda, Mónica. *Mónica Ojeda: «Me interesa lo que la violencia hace en la psique»*. Entrevista por Andrea Aguilar. Madrid: El País, 2020. <https://elpais.com/cultura/2020-10-19/monica-ojeda-me-interesa-el-efecto-de-la-violencia-en-la-psique.html>
- . *La mandíbula de Mónica Ojeda: Carne, adolescencia y horror blanco*. Entrevista por Beatriz García. s/l: Al Día, 2020. <https://aldianews.com/es/articles/culture/literature/la-mandibula-de-monica-ojeda-carne-adolescencia-y-horror-blanco/57796>
- Ortega Caicedo, Alicia. «Nefando de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: Escribir, perturbar, decir lo indecible». *Kipus: revista andina de letras y estudios culturales*, n.º 44 (2018): 175-184.
- Pérez Morales, Roberto. «Las fuentes del miedo en H. P. Lovecraft (elementos fantásticos y de horror cósmico en “El sabueso” y “El color fuera del espacio”»». Tesis de grado, Universidad de las Américas Puebla, Departamento de Filosofía y Letras, 2007. [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/li/perez\\_m\\_rf/](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/li/perez_m_rf/)
- Pino, Bruno. «Infancia, tiempo y escuela: la posibilidad de la experiencia dentro del espacio escolar». *Intus-Legere: Filosofía*, vol. 11, n.º 2 (2017): 45-62.
- Sarkis. «Au commencement, l'apparition». Cortometraje casero rodado en 2005. Video en Vimeo, 3:36. <https://vimeo.com/70322987>
- Sauvagnargues, Anne. *Deleuze: Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Segato, Rita. «La argamasa jerárquica: violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho». En *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003: 107-128.
- Silva Rojas, Alonso, Jorge Francisco Maldonado y Mario Augusto Palencia. «Filosofía y literatura en Deleuze y Guattari: creación y acontecimiento». *Praxis Filosófica*, n.º 45 (2017): 171-202.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara, 2004.
- Torrano, Andrea. «Canguilhem y Foucault. De la norma biológica a la norma política». *Estudios de epistemología*, n.º X (2013): 122-144.

——— «La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico». *Ágora. Papeles de filosofía*, vol. 34, n.º 1 (2015): 87-109.

Varas Loli, Domingo. «La novela polifónica». *Pueblo Continente*, vol. 27, n.º 1 (2016): 295-305.