

El sistema literario de Mónica Ojeda

Andrea PEZZÈ

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Resumen

Este trabajo se propone reflexionar sobre los elementos literarios de la obra de Mónica Ojeda, en particular en las novelas *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018). A raíz de la constatación de que todo género de la modernidad está todavía en camino de justificación en el canon, nuestra intención es averiguar cuáles son los procedimientos técnicos de escritura, para qué sirven y de qué forma las dos novelas exhiben sus rasgos ficcionales. Objetivo del trabajo es definir el manejo de la biblioteca por parte de Mónica Ojeda y la voluntad de proponer una lectura de la tradición literaria y cultural en relación con la literatura del horror.

Palabras clave: Mónica Ojeda, *weird*, biblioteca, canon, *creepypasta*.

Abstract

This paper aims to investigate the literary elements of Mónica Ojeda's work, with a specific focus on the novels *Nefando* (2016) and *Mandíbula* (2018). Reaffirming that every literary genre belonging to modernity (e.g. crime and horror) still has to work its acceptance in the literary canon, we intend to find out which are the technical writing procedures, their aims and how the two novels reveal their fictional features. The main objective of this work is to outline Ojeda's use of library and scholarly works and her intention on proposing a way of reading and interpreting the literary and cultural tradition related to horror literature.

Keywords: Mónica Ojeda, *weird*, library, canon, *creepypasta*.

Pero [...] lo que realmente nos da miedo como lectores es ese pequeño agujero en donde cabe la posibilidad de que el narrador estuviera diciendo la verdad.

(Mónica Ojeda, *Mandíbula*)

INTRODUCCIÓN

En estos comienzos del siglo XXI latinoamericano, ha ido aumentando el número de autoras que insertan sus ficciones en el marco del perturbante y del *weird*. Este fenómeno de alcance global no supone solo la cuestión numérica de la cantidad de publicaciones, sino que abarca también la calidad de las publicaciones, despertando cada día más lecturas críticas y tentativas interpretativas que explican la razón de dicho auge. Desde nuestro punto de vista, el reto académico es tratar de entender según cuáles

patrones estas ficciones se conectan con un discurso literario, de qué forma ultrajan los ejemplos definidos y cuáles elementos brindan para la evaluación de los cambios en la idea de literatura.

Una consideración que puede desdibujar un primer conjunto hipotético –en este afán taxonómico– es la elección, por parte de múltiples voces en latitudes diferentes de Latinoamérica, del perturbante (del fantástico o del horror) en la caracterización de sus obras. Si este número de *Orillas* puede ayudar a confirmar un dato no empírico, nuestra contribución enfoca su esmero analítico en la producción literaria de Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), para situar su literatura en el marco de un sistema de referencias literarias heterogéneas y, al mismo tiempo, determinar las razones de ciertos procedimientos formales o estructurales en su obra.

Normalmente, los que estudian los géneros dichos menores o populares, siempre arrancan de la necesidad crítica de hallar y justificar el valor literario de estas obras. Se hizo y se hace con la literatura policial (Lafforgue; Rivera, 1995; Link, 2003), con las microficciones (Campra, 2008 y Boccuti, 2013), con la *graphic novel* (Favero, 2017), etc. Tal vez se haga menos con el fantástico, ya que sus precursores –en todo occidente– son autores que ya nadie excluiría del canon. Sin embargo, los primeros estudios de Todorov sobre el género –de alguna forma clásicos en sus definiciones de lo literario–, caben en el marco de la necesidad de definir qué es literatura frente a un cambio fundamental en la concepción de la misma (Todorov, 1977).

Desde cierto punto de vista, se podría considerar que el problema de las definiciones ya no se da en la cultura postmoderna y este sería un ejercicio formalista del siglo XX, cuando cierto observador menos aferrado a una idea canónica de literatura se proponía empezar una valoración, por ejemplo, de lo literario en el género policial. Sería un discurso sobre la pugna entre las formas literarias por la hegemonía. Se supone que las academias ya ejercen un peso diferente sobre los juicios de inclusión y/o exclusión del sistema de la literatura. O, pero esta es una idea un poco más *naïve*, que los conceptos de inclusión y exclusión ya no le pertenecen al mundo de las universidades. Sin embargo, el acto de nombrar o definir puede ser un instrumento primario para acercarse a una obra que rehúsa, en términos *weird*, la tradición literaria y que se propone plantear una búsqueda propia del lenguaje: tal es el caso de las novelas de Mónica Ojeda, como se verá.

Finalmente, tampoco el juicio del mercado en sí es un instrumento fácil de definir y en nuestras praxis críticas las reseñas en el periódico representan tan solo un instrumento primario que despierta la pregunta sobre las razones de la calidad literaria de una obra apreciada por el público. Desde este punto de vista, y para que conste, decimos que hace un año el *New York Times* consideró a Mónica Ojeda y María Fernanda Ampuero (también de Guayaquil) las voces más interesantes procedentes de América Latina en 2018¹.

¹ Véase por ejemplo el resumen propuesto por *El comercio* de Ecuador (<https://www.elcomercio.com/tendencias/escriptoras-ojeda-ampuero-literatura-internacional.html>).

La razón de este afán crítico no depende en realidad de la voluntad de insertar la literatura de la Ojeda dentro de un canon, sino de la necesidad de producir un acercamiento paulatino a su obra, empezando por lo que la obra misma nos ofrece: una reflexión sobre la literatura, qué es escritura, desde dónde se lee. En la obra de la guayaquileña se observan unas constantes que nos parece importante tratar de esclarecer. Estas son la rigurosa construcción de ambas novelas, la exhibición de los precursores y de las referencias literarias. Para empezar a evaluar la magnitud literaria de Mónica Ojeda, antes de desentrañar los contenidos de la obra, es nuestra intención valorar las razones por las que estas logran construir un universo perturbante y por qué, a pesar de los escalofríos o de la incomodidad que nos producen, no dudamos en considerarlas consecuencias de una larga reflexión sobre la literatura. A través del análisis estructural y formal, y gracias a los estudios sobre géneros literarios y producción de la literatura, es nuestra intención definir la relación que la Ojeda establece con todo lo que es literario. Dicho de otra forma, sería encontrar lo *weird* en una experiencia (meta)literaria, entre otras cosas porque la superposición de elementos tan diferentes (Lovecraft y las *creepypasta*, por ejemplo), son expresiones del ‘fuera de lugar’ típico del *weird*. Según Fisher (2018), el *weird* depende de una mezcla de elementos que ocupan espacios no heterodoxos (2018, 79)² y que producen un efecto perturbante y, al mismo tiempo, nos dice que nuestro sistema de referencias, nuestro sentido común, no sirve en el caso de la lectura de Ojeda.

Este interés no excluye los demás: por ejemplo, en Mónica Ojeda y en María Fernanda Ampuero (y en verdad en muchas más autoras de este comienzo de siglo), la familia es el lugar principal de producción del horror: sería interesante estudiar esta visión terrible de la parentela y los elementos de deconstrucción de la clásica narración social sobre el hogar. ¿De qué forma esta literatura se vincula con unas investigaciones sobre la familia, o con una visión de-sacralizada de la misma? O bien, ¿de qué forma usan la familia para construir un lugar del terror o del perturbante? Todos estos interrogantes podrían esclarecerse en otro tipo de texto crítico: aquí, queda el convencimiento de que el valor de la obra de Mónica Ojeda y su instancia *weird*, más allá de la representación de lo inefable, dependen en principio de cómo ella construye su obra y a partir de cuáles referencias.

1. VISIONES DE MÓNICA OJEDA

El *corpus* objeto de análisis se constituye por dos novelas, *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018), ambas publicadas en España por la editorial Candaya. La producción literaria de la autora ecuatoriana abarca más obras, entre estas unos cuentos (uno de ellos, “Caninos”, presentado por la autora en 2017 en la segunda edición del certamen literario “Bogotá 39”) y su primera novela *La desfiguración Silva*, publicada en La Habana en 2014 y luego en Ecuador por Cadáver Exquisito (2017). Además, Mónica Ojeda es autora de poesías que se puede encontrar en la web.

² El número entre paréntesis refiere a la posición del *ebook*.

Central en la obra de la Ojeda es la familia, pero enfocada desde el punto de vista de la memoria juvenil (en *Nefando*) y de la adolescencia (en *Mandíbula*). En concreto, *Nefando. Viaje a las entrañas de una habitación* es el nombre de un videojuego perturbante que los hermanos ecuatorianos Terán (dos chicas y un chico que ya aparecen como becarios de escritura para el cine en *La desfiguración Silva*) suben al *darkweb* mientras están estudiando en Barcelona. Ahí comparten piso con dos mexicanos –Kiki Ortega, que también escribe literatura porno *gore*, e Iván Herrera, otro estudiante de escritura creativa– y el Cuco Martínez, un hacker español³. Las historias sobre jóvenes marginados (homosexuales, adictos o enajenados) en Barcelona es una opción del imaginario hispanoamericano desde los tiempos de Roberto Bolaño. Son historias de estudiantes que viven un mundo de ‘aldea global’ y que se relacionan con la posibilidad de saber (ya que todos están becados para *estudiar en Europa*) y que sin embargo rechazan el conocimiento institucional; son piratas de entre siglos que buscan sobrevivir en un marco ideológico de rechazo de la vida adulta. Según Iván Herrera, “[r]obarles a franceses y alemanes con el dinero suficiente como para pagarse unas buenas vacaciones en Barcelona no era otra cosa que intervenir en la justa redistribución de la riqueza” (Ojeda, 2016: 510)⁴. La posición respecto al capitalismo de dichos personajes puede leerse desde un punto de vista, esta vez, *eerie*. Estos sujetos transitan entre lugares diferentes de la reproducción del capital. No son marginalizados ya que estudian en cursos universitario, sin embargo, su lugar en el capitalismo es en tránsito. Producen residuos, excepciones intelectuales, pero tales producciones los definen. No deberían estar, pero están. Y desde ese tránsito, ese constante cruzar fronteras, mezclan sus experiencias, reflexionan sobre una labor intelectual: la escritura de una novela violenta, la programación de un videojuego.

El centro del interés de la novela es la tentativa de reconstruir el perfil biográfico y psicológico de los hermanos Terán a través de las entrevistas que un narratorio hace con los tres compañeros de departamento (Kiki, Iván y el Cuco). Por lo tanto, presentamos aquí la estructura ficcional típica de Mónica Ojeda (y que se repite, aunque explotando recursos diferentes, también en *Mandíbula*): la narración polifónica y fragmentaria pide al lector cierta labor en la resolución de un misterio (o en la revelación de un secreto) que la novela plantea.

Una aclaración: el enigma no tiene que ver con algo judicial, no necesitamos saber quién armó materialmente el videojuego, quiénes son las personas que aparecen grabadas en los videos que constituyen el juego mismo. No es un ejercicio metaliterario, incluir una narración diferente –la historia que un videojuego puede contar– dentro de otra; no es un desafío lógico en la estela de la literatura policial y, finalmente, no es un

³ Si lo miramos desde un punto de vista de la construcción lingüística de los personajes, ya tenemos una primera apreciación de las habilidades literarias de Ojeda. En la representación de una juventud globalizada, la autora logra reproducir perfectamente todas las variantes del castellano que aparecen en la novela –y según registros diferentes entre ellos. Además, la variante ecuatoriana se da solo a través de tres escritos de los hermanos Terán (uno cada uno), lo que supone una variación diafásica menos mimética que la expresión oral en la que las diferencias entre ‘los castellanos’ son más sustanciales.

⁴ El número entre paréntesis refiere a la posición del *ebook*.

trabajo intersemiótico, o por lo menos lo es solo en parte ya que también cuando se escribe sobre el juego, la descripción tiene que ver con la experiencia del juego y la reproducción de un foro entre usuarios. El videojuego es el centro de la novela, solo porque este constituye el ‘secreto’ de la obra. Es el dispositivo alrededor del cual se desprenden todos los interrogantes sobre los Terán y las sospechas que permiten el viaje del lector hacia la percepción de la violencia doméstica que los hermanos padecieron y, por lo tanto, introduce el concepto de sublime junto al deseo de saber, de vernos incluidos en esa historia que al mismo tiempo repelemos. Otra vez un tránsito entre elementos opuesto, otro elemento del *weird* en Fisher (2018: 165). Alrededor del videojuego se arma la constelación de hipótesis acerca de los recursos simbólicos que poseemos para representar el mal (Bataille, 1973). Esta es una obsesión en los personajes de la escritora ecuatoriana. Son protagonistas de una indagación infinita cuyo objetivo no es alcanzar dicha expresión sino perturbar en la medida en que avanzan en su imposibilidad. La búsqueda del horror es una constante y, de hecho, una aporía.

Al interrogarse sobre la imposible representación de la experiencia (física y metafísica) del mal, Ojeda hace también un inventario de la literatura sobre el mal: los signos lingüísticos para representarlo pueden encontrarse en la acumulación de una biblioteca (o en la biblioteca en sí misma). Tomamos una cita de *Mandíbula*, esclarecedora desde este punto de vista.

Incluso si se hiciera una buena película sobre el horror cósmico esta tendría que sacrificar el horror (parte esencial de sí) y transformarse en un *thriller*. Sería una película ‘sobre’ y no ‘de’ (como esta cara/ensayo en la que le hablaré del horror blanco, pero que de ninguna manera es horror blanco). 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. (Ojeda, 2018: 2628)⁵

Volviendo a los fragmentos que se insertan en la organización –en la *dispositio*– del relato, otro elemento importante (en términos de espacio que ocupan en la novela) son los testimonios que los *flatmates* de los hermanos Terán brindan al narratorio en los que cuentan, respetando el género testimonio, tanto su biografía como ‘el caso’ que nos convoca en las páginas de la novela. En añadidura, tenemos fragmentos de una novela porno que escribe Kiki Herrera y que representaría la educación de dos colegiales al erotismo de De Sade y, finalmente, tres textos de los hermanos Terán en los que ellos refieren etapas diferentes de sus vidas: de Irene, la mayor, hay una memoria de sus ocho años, del hermano Emilio, una de los diecisiete, y de María Cecilia, única entre los

⁵ La idea de la búsqueda de un lenguaje del horror depende también de la convicción que el lenguaje supera a las imágenes en la representación del horror. Otra vez en *Mandíbula* se lee la opinión de Annelise: “Cuando leí a Lovecraft [...], lo primero que pensé fue que sus mejores cuentos no podrían ser llevados al cine sin ser transformados en otra cosa [...] (mi teoría era que una adaptación al cine de un relato de Lovecraft jamás podría asustar a nadie porque el horror cósmico no tiene imagen”, Ojeda, 2018: 2614). El número entre paréntesis se refiere a la posición del *ebook*.

hermanos que no asume la violencia con frialdad o cinismo, un testimonio fantasma (ya que son textos *nunca* escritos), de sus 14 años.

Para tratar de entender este conjunto de elementos heterogéneos, es posible vincular *Nefando* con el ensayo que redactó Ricardo Piglia en la postrimería de su vida y que se publicó póstumo, *Teoría de la prosa*⁶ (2019). Para el escritor y crítico argentino, uno de los elementos estructurales de la novela breve, más allá del precario concepto de extensión, es el tema del secreto que ya hemos identificado con el videojuego. “La novela corta se pregunta qué ha pasado y el cuento pregunta qué va a pasar” (Piglia, 2019: 148)⁷. En pocas palabras, si el cuento propone el esclarecimiento de un enigma y la novela la explicación (social) de un problema, la forma híbrida —no solo en términos de extensión— de la novela breve presentaría un secreto capaz de producir historias. Eje del análisis de Piglia es la literatura de Onetti (referencia también en Ojeda⁸) en relación a ciertas aportaciones que en particular Henry James y William Faulkner supieron dar al género. Según Ricardo Piglia, “el secreto es [...] un elemento formal y temático en un texto; presenta la particularidad de ser un dato del análisis que no puede ser asimilado directamente ni a un problema de la forma de la narración, ni a una cuestión temática del contenido” (Piglia, 2019: 82). En la opinión de Piglia, el secreto tiene que ver con ambas cuestiones y se formularía, en la novela breve, como estructura y como vacío de la interpretación. Trae a colación la opinión de Gilles Deleuze en *Mil mesetas* para plantear la construcción de la forma *nouvelle* alrededor de este dispositivo. La novela sería entonces el género de la modernidad en el que se explica el pasado, el cuento sería el género del desciframiento (por qué y cómo ocurrió algo) y la *nouvelle*, el de lo conjetural.

Vamos a partir de dos hipótesis. Primero de la hipótesis de Shklovski que tiende a decir que el secreto sirve para unir una trama dispersa. Es decir que la *nouvelle* se construye a partir de un largo vacío. ¿A qué remite ese vacío? A algo no narrado, es decir a una causa o a una motivación no explícita y que si se narrara convertiría esa *nouvelle* en una novela. (Piglia, 2019: 208)

Lo primero que el lector de estas páginas podría argumentar es que, en principio, *Nefando* no es una novela breve, ni a partir de su extensión, ni a través de ciertos

⁶ *Teoría de la prosa* es un conjunto de nueve seminarios que Piglia dictó en la Universidad de Buenos Aires del 28 de agosto de 1995 hasta el 13 de noviembre del mismo año. En 2016, al enviar el archivo de Piglia a la Universidad de Princeton, se encontraron las grabaciones que luego se transcribieron y a cuya redacción Piglia dedicó los últimos meses de su vida.

⁷ El número se refiere a la posición del *ebook*.

⁸ “Tu pene intentó erguirse dos veces durante el camino [...] pero te concentraste en las líneas del libro de Onetti y en lo que le harías a tu miembro rebelde cuando llegara la noche y tu excitación languideció” (Ojeda, 2016: 273). En esta cita, la presencia de Onetti no es solo estética sino que la podemos trabajar desde otro punto de vista. Si la visión erótica de Iván Herrera es la realidad de un chico con una sexualidad urgente, la literatura de Onetti es una referencia al mundo de lo posible. Esta es una consideración muy presente en la lectura de Piglia sobre Onetti, como si en el autor uruguayo, a partir de *La vida breve*, existiera una tensión constante hacia la ficción, hacia el deseo de vivir una ficción, como Brausen/Arce y los personajes que surgen de su pluma (Jorge Malabia, etc.). En esta cita totalmente secundaria, por lo tanto, Onetti representaría el deseo de ir hacia un lugar ficcional, un género literario donde priman el sufrimiento y la castración, la fascinación al masoquismo o hasta a la mutilación.

malabarismos críticos por los que “es una novela que funciona como una forma más breve”. No, lo que interesa en este análisis es averiguar desde un punto de vista estructural la armazón de la historia alrededor de un secreto —el videojuego— y luego cómo este entra en el género novela por las explicaciones y las consideraciones que van armándose sobre él. De hecho, el secreto pierde sentido en el capítulo dedicado a los foros entre jugadores ya que en ese momento se desvela Pero, y esta es nuestra tesis, es el dispositivo literario gracias al cual la Ojeda cautiva la curiosidad morbosa del lector para luego fijarla en otro asunto: la visión del mundo de los hermanos Terán y las razones por las que decidieron exhibir el sufrimiento en la *dark web*. De esta forma, el *weird* ya no es lo que se dice (porque, ya hemos visto que para Ojeda no se puede decir) sino más bien una concepción de la organización del mundo. En Ojeda el *weird* estructura nuestra percepción no porque la nombra, sino porque la ordena.

Si se explican los elementos fundamentales del secreto, la narración se convierte en novela. Y esto es lo que pasa en *Nefando*, con una pequeña diferencia. En *Nefando* tenemos las tres formas intercaladas: por un lado, el cuento sería la investigación en la que el narratario se entrevista con los compañeros de vivienda de los Terán, tratando de descifrar un enigma. Las entrevistas tienen forma de cuentos porque su indagación hacia el pasado —el elemento más clásico del género policial— tiene el objetivo de explicar algo en el futuro de la lectura. La acción es el acto de narrar una memoria y el objetivo es el de esclarecer un misterio que en *Nefando* finalmente nunca se esclarece, así que esta forma nada más se insinúa. La construcción según la forma novela depende en particular de los textos escritos por los hermanos Terán, fragmentos testimoniales en los que nos brindan la memoria del horror de las vejaciones físicas y sexuales y de las humillaciones que les proporcionaron los padres. En el testimonio de Irene, la mayor, el tiempo es pasado y cuenta la infancia terrible que tuvieron que soportar; en el de Emilio, el tiempo es el presente y empieza desde la vida en común y la complicidad que los une, mientras el de María Cecilia (que se titula “Exhibición de mis ruinas”) es un texto inconexo, sin aparente sentido y no necesariamente literario sino meramente simbólico (ejemplo máximo de la búsqueda del lenguaje en el horror). En la forma novela insertamos también las narraciones de los compañeros de piso en las que relatan su experiencia con los Terán.

Finalmente, como decíamos en el caso de Kiki Ortega e Iván Herrera, también tenemos fragmentos metaliterarios de la relación de ellos con la literatura (en el caso de Iván la forma narrativa se rige sobre la segunda persona singular, es un monólogo interior). Estos elementos, digresiones típicas del género novela, tienen una doble función: por un lado, esclarecen el contexto intelectual en el que los hermanos Terán deciden realizar su videojuego, el conjunto de elementos propicios como la presencia de dos escritores raros y de un hacker; por otro, insertan la novela en un marco metaliterario. Por lo tanto, tenemos otro ejemplo de cómo una técnica ficcional se inserta aquí en un interrogante sobre el horror: “Te había tocado [a Iván] vivir con una verdadera escritora [Kiki] para darte cuenta de que tú jamás lo serías, aunque entendieras más de literatura que todas las espaldas de tu clase [un máster en literatura], aunque

fueras quiebre, desequilibrio, periferia y, por lo tanto, pudieras ofrecer un relato subversivo” (Ojeda, 2016: 362).

El primer capítulo de *Nefando* es programático (aunque nos damos cuenta de esto solo al finalizar la lectura). Las reflexiones de Kiki Ortega abren el camino a la relación de la novela entre escritura y lenguaje y entre literatura y géneros literarios.

¿Qué tan difícil podía ser escribir una novela? Reformulación: ¿Qué tan difícil podía ser escribir sobre la sexualidad de tres niños? *Una novela sobre la crueldad, una novela destinada a perturbar*. Algo como *Las tribulaciones del estudiante Törless*, pero mezclada con *Historia del ojo*. Perturbar era tirar una piedra en un estanque liso. *Ellos estudiarían en un internado* y *Ella [sic] sería la alumna nueva*. Perturbar era dormir al lado de alguien con los ojos abiertos. *Al principio Diego y Eduardo serían los corruptores, la piedra en el estanque, los párpados abiertos durante el sueño*. Perturbar era mirar a un desconocido sin pestañear hasta que la pupila arda en lágrimas. *El lector tendría que desentrañar a los personajes y luego ver el horror en Nella. [...] Ella sería la araña*. Perturbar era escribir con la mitad del cuerpo hundido en una ciénaga. *Ellos, las moscas*. (Ojeda, 2016: 60-66)

En primer lugar, fijémonos en el elemento estructural. Esta cita exhibe el proceso de estructuración de una novela. La escritura redonda reproduce una visión del mundo mientras que la itálica ofrece las decisiones técnicas con las que se arma una novela. Como se puede apreciar, Kiki es la reproducción de una concepción muy técnica de la literatura. Esto no por el mero hecho de tenerla, sino porque esta actitud hacia lo literario se exhibe, es patente, manifiesta.

Usamos esta cita también para introducir el análisis sobre los precursores y la biblioteca. Aquí, por ejemplo, tenemos a Musil y Bataille, la adolescencia y el mal. Es la forma ensayo que, en *Nefando*, ocupa un lugar fundamental. Para Kiki Ortega, la literatura es mirar, más o menos de la misma forma que Roberto Bolaño. Pero si para el autor de *2666* la literatura es una mirada al abismo —que supone también la posibilidad de cruzarse con lo horrorífico— para Kiki, esta mirada se dirige a la deformidad en el gran espectáculo de la vida: “un acróbata de mallas azules se cayó de la cuerda floja y, para el espanto de los espectadores, el hueso de la pierna se abrió paso fuera de su piel y de la malla salpicando el suelo de rojo. [...]. Dos hombres musculosos se lo llevaron e inmediatamente hicieron entrar a los elefantes” (Ojeda, 2016: 104). Pero, mirar al horror supone no desviar la mirada: “[Kiki] supo que era la única que no dejaría que los elefantes la distrajeran del hombre caído” (110). Es un afán del mirar que encuentra múltiples referencias en la literatura y el cine horror y que es el centro de la historia en la película *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell (sin Emeric Pressburger), en la que objetivo de la locura del protagonista es grabar la mirada horrorizada de sus víctimas.

Dicha producción de elementos literarios se convierte, en *Nefando* mucho más que en *Mandíbula*, en un largo entramado de referencias literarias. Desde el Aleph borgesiano (116) a las referencias a Onetti, *Nefando* es también una exposición de precursores del horror: Alina Reyes, Curtis Garland (seudónimo de Juan Gallardo Muñoz). En particular Alina Reyes ofrece una idea de literatura bien presente en la novela: “[c]reías [Iván Herrera] que la escritora francesa tenía razón cuando escribió en *El carnicero* esas líneas que tanto te gustaban: ‘La carne no es triste, es siniestra’” (Ojeda, 2016: 352).

Luego las referencias a personajes de horror o ciencia ficción, Dorsett Case de *Neuromancer* (1984), la novela de William Gibson, o John Difoool, protagonista de las homónimas *graphic novels* de Alejandro Jodorowsky y Moebius.

Hay más, ya que el reconocimiento del horror pasa a través de la agnición con el cuerpo y la captación de su fragilidad, Kiki trae a colación también el mito de la huida de Quetzalcóatl de la ciudad de las deidades. Siendo mexicana, su idea de siniestro remonta al origen de una cultura ancestral que de alguna forma la habita. El espejo que trae Tezcatlipoca (literalmente, ‘espejo humeante’ ya que se representa con un espejo de obsidiana), sirve para que Quetzalcóatl tenga conciencia de su carne, de su mortalidad y, pavorido frente al mundo de los hombres, decida huir del reino de las deidades. La más conocida versión de esta leyenda depende de la pluma de Carlos Fuentes, en particular en “La violenta identidad de José Luis Cuevas”, en *Casa con dos puertas* (1970).

Lo que nos importa subrayar a través de estos ejemplos de referencias literarias, es la exhibición de una biblioteca, en la que lo literario no depende de un canon o de una definición académica de literatura, sino de la posibilidad de combinar entre ellos elementos heterogéneos. Quizá pueda parecer demasiado notorio usar el paradigma borgesiano en la definición del precursor (Borges, 2003: 166), pero las infinitas posibilidades de combinar obras entre ellas es el molde básico del que Mónica Ojeda desprende sus ficciones. Luego, sigue el problema de la legitimación en el imperio de lo literario que es al mismo tiempo una reivindicación (“es mi derecho ocupar un lugar en el mundo de la literatura”) y un desafío (“no me importa ocupar ese lugar, de hecho hago literatura sin que esta necesite una justificación”): es una literatura de la adolescencia, una ficcionalización de la transformación de la identidad y aún más lo es *Mandíbula*. Y aquí tenemos que plantear otra cuestión fundamental en estas páginas. Este constante desafío al canon, la exhibición de una literatura pretendidamente adolescente, ¿no será otro elemento *weird* en la obra de Mónica Ojeda? Porque dicha cuestión supone una metamorfosis, algo que se percibe como de una forma u otra, pero no es ninguna de las dos. Esta literatura en tránsito entre una ingenuidad adolescente y la violencia de la adultez define de alguna forma la visión estética de Ojeda, como veremos al hablar de *Mandíbula*.

Diego solía decirle a Eduardo [los protagonistas de la pornonovela de Kiki] que a una biblioteca había que mirarla con educación, no como si se la inspeccionara (la inspección es siempre una especie de disección), sino como si ya la conociera, como si uno estuviera mirando un paisaje y disfrutando del conjunto de cada una de sus partes. De otro modo, decía, la biblioteca no se te mostrará y nunca verás su verdadero rostro. Pero era difícil ver los libros fuera de su individualidad; era difícil verlos a todos igual que un solo organismo y entender que no daba lo mismo que *Pycopathia Sexualis* de Kraft-Ebbing estuviera junto a *Las venus de las pieles* de Sacher-Masoch y no junto a *Amatista* de Alicia Steimberg. Eduardo fue comprendiendo el misterio de la unidad de la biblioteca del padre muerto cuando, cada vez que tomaba un libro y se lo llevaba para siempre, sentía como si hubiera dejado la estantería herida. (Ojeda, 2016: 754-759)

En esta larga referencia tenemos un resumen bien claro de la idea de literatura presente en *Nefando*. A parte el hecho de la construcción literaria que ya hemos visto en términos narratológicos y que probablemente depende de su relación con los clásicos

del fantástico y del horror desde Poe (cuya presencia es central en *Mandíbula*) hasta Borges o Quiroga, la idea de la biblioteca de Ojeda se desprende de conceptos clave, en particular en la adolescencia, cuales iconoclasia, parricidio y heterogeneidad. La biblioteca es un lugar de criminalidad —o del ser pirata que se ha visto al comienzo. La adquisición de un libro depende de un crimen (como en *El juguete rabioso* [1926] de Roberto Arlt), ya que el joven Eduardo sustrae los libros para no devolverlos jamás. En añadidura, sin que este acto sea libre de cualquier choque emocional, el hurto de libros es una manera para re-organizar el saber literario fuera del marco capitalista. Finalmente, el mismo acto de volver a componer una biblioteca supone la construcción de un sistema literario, o sea el de Kiki, o el de Mónica Ojeda. Es, en línea con la edad de la mayoría de los personajes de Ojeda, un acto de rebeldía y de imposición de la propia identidad: “un hombre así, recto, impecable, cómodo con su vida, su carrera, sus ingresos, su prestigio de culo apretado, no podía entender que la literatura era un vómito eyectado por gente como tú, llena de duplicidades y de máscaras” (Ojeda, 2016: 313).

El trabajo que *Nefando* hace patente es una larga investigación metaliteraria sobre las posibilidades de la escritura del mal. El saber de la narradora, en este caso Kiki, supone la reescritura de una reescritura: “Diego consideraba que *El fantasma del niño proletario* era la mejor novela ejemplar que Eduardo había escrito hasta entonces porque, a pesar de su carácter metaficcional, demostraba que por encima del amo estaba el escritor: sentado en la cúspide de la pirámide” (Ojeda, 2016: 746). Kiki escribe sobre la reescritura por parte de Diego de un cuento de Osvaldo Lamborghini (“El niño proletario”, de 1973) donde priman la perversión y la violencia. Así que, la biblioteca de Ojeda es un lugar plural, donde puede entrar todo tipo de obra, con tal de que guarde cierta calidad literaria

La biblioteca del padre muerto estaba llena de misteriosas depresiones; se componía de unos cuantos libros que se hundían en las estanterías, escondiéndose de las miradas intrusas, y de otros de carácter descarado que gustaban de exhibirse uno o dos centímetros fuera de la balda como si quisieran saltar para abrirse al aire. (Ojeda, 2016: 754)

A pesar de que no se trata de su primera obra, si leemos la relación entre *Nefando* y *Mandíbula*, de alguna forma la primera introduce los elementos fundamentales en los que se centrará la novela de 2018.

2. PARA LEER BIEN HAY QUE LEER MAL, DECÍA DIEGO⁹

La cita que titula este párrafo depende de otra reflexión de los personajes de la pornovela de Kiki. Otra vez, podemos interpretarla a través de la idea pigliana de literatura, en este caso sobre la biblioteca. La relación subversiva con el acto de lectura —central en muchos críticos literarios (Altman, 2000; Ricoeur, 1987)— expande nuestro análisis del plan estructural a una concepción más amplia de literatura. Según Kostia, personaje del cuento de Ricardo Piglia “Nombre falso” y falsificador de la obra de

⁹ “Hay que leer lo que no quieren que leamos”, así sigue la cita (Ojeda, 2016: 764).

Roberto Arlt, “se escribe desde donde se puede leer” (2002: 141)¹⁰. El tema en Piglia es la subversión económica de la literatura, la falsificación en términos de estrategia social de apropiación del arte más allá de su vinculación con la circulación del capital. Esta forma subversiva supone la acción de un sujeto dentro de un sistema, la toma de conciencia de las dinámicas del sistema mismo. Es algo que podríamos definir desde la perspectiva de una conciencia social. En Ojeda, esa misma apropiación ilícita se da en el marco de una subversión individual para la afirmación de la identidad de unos adolescentes. No es una rebelión económica contra el sistema, es iconoclasta.

En esta segunda parte, el análisis sigue enfocándose en la estructura de la obra y en los mecanismos de reproducción de la literatura misma (desde donde se lee o se escribe). En este párrafo, es nuestra intención averiguar de qué manera la novela trabaja la posibilidad de escribir, la búsqueda de la escritura del horror desde tipologías literarias muy diferentes. Sería la puesta en escena de la clásica lucha por la hegemonía de las formas a la que se hizo referencia al principio del artículo.

Mandíbula es una novela que transcurre principalmente entre adolescentes de capas altas latinoamericana (no se hace referencia a una ciudad o un país aunque podemos inferir que se trata de un país vinculado con la cultura andina). En particular, la acción gravita en y alrededor de un colegio exclusivo donde estudian chicas de todas las edades de la adolescencia, desde las púberes hasta las de diecinueve años o más. Un grupo de muchachas de dieciséis o diecisiete años, que se asocian a través de modalidades propias de la cofradía o la logia, ocupa por las tardes un edificio deshabitado donde se aventuran en juegos con castigos peligrosos e inventan historias del horror. En particular dos de ellas, Annelise y Fernanda, son las más atrevidas del grupo y lideran la pandilla. Annelise tiene una vehemente imaginación literaria e inventa, en una reminiscencia de los mitos de Cthulhu de Lovecraft, el Dios Blanco, una deidad de horror cósmico (o blanco, como escribe la chica) sobre la cual las jóvenes empiezan un culto y cuyo sentido fundamental transita por toda la obra. El *weird* es aquí la deidad anómala cuya naturaleza define el horror. Con Fisher (2018: 167), podemos decir que su papel no es el de incluir, sino el de enseñar la imposibilidad de alcanzar una comprensión definitiva del tamaño de la experiencia, en particular cuando esta se caracteriza por el tránsito entre dos formas diferentes, en este caso entre la niñez y la adultez. El Dios Blanco, como veremos, es el secreto perturbante que la novela nos va esclareciendo en la medida en que se acerca a su clímax.

El tiempo de la historia empieza cuando la escuela contrata una nueva profesora de Lengua y Literatura, Clara López Valverde (Miss Clara), cuyo papel formal en la novela es el de permitir la irrupción del horror verdadero, la desesperación física y el trastorno mental. Clara, en su experiencia de profesora en una escuela pública, ha sufrido, durante más o menos un día y medio, un secuestro por parte de dos estudiantes, Malena Goya y Michelle Gomezcoello. Este trauma afecta a una persona ya muy dañada

¹⁰ En la novela *Respiración Artificial* (1980) de Piglia se lee “De allí que el modelo del estilo literario ¿dónde lo encuentra? [Arlt] Lo encuentra donde puede leer, esto es, en las traducciones españolas de Dostoievski, de Andréiev. Lo encuentra en el *estilo* de los pésimos traductores españoles, en las ediciones barata de Tor” (2001: 137).

por la relación morbosa con su madre —de amor por un lado y de humillación y desprecio por el otro. La narración del horror que las chicas ostentan en sus juegos atrevidos cobra un sentido diferente al relacionarse con la personalidad neurótica de Miss Clara. En particular, la actitud siniestra y perversa de Annelise logra atrapar a Miss Clara en sus pesadillas y hacer que esta, al finalizar la novela, secuestre y supuestamente mate a Fernanda.

Tal y como acontece en *Nefando*, la narración de *Mandíbula* se ve organizada de manera fragmentaria y a través de la inserción de voces intercaladas. Normalmente, el narrador es heterodiegético y omnisciente, evidente en particular en los capítulos donde se cuentan las obsesiones de Miss Clara. Estas apreciaciones narratológicas se convierten también en una pauta más para el análisis del sistema literario, en particular en relación al concepto de rigor formal. El narrador nos presenta a Clara a punto de entrevistarse con la rectora del Colegio Bilingüe Delta *High-School-for-Girls*:

De modo que, después de varios años de preparación, se convirtió en una profesora de Lengua y Literatura sin fe, aunque atraída por las etimologías, las aliteraciones, la gramática, los poemas en verso libre —las rimas le parecían artificiosas como el maquillaje natural o las medias de nailon color carne—, la ortografía, los volcanes y las novelas de horror gótico —algo de lo que se sentía especialmente orgullosa, pero se abstendría de comentar durante su entrevista porque no veía cómo podría ayudarle a alcanzar su objetivo principal, que era ser contratada (más pronto que tarde) en el Colegio Bilingüe Delta, *High-School-for-Girls*. (Ojeda, 2018: 345)

El paradigma literario desde el cual Miss Clara enfoca un material lingüístico tan heterogéneo, desde la gramática y las etimologías hasta la poesía, es la novela de horror gótico. Si este elemento en la presentación de un personaje nos permite orientarnos en el sistema de referencias que Mónica Ojeda despliega en *Mandíbula*, la idea de literatura que Miss Clara presenta en estas primeras páginas es aún más sutil:

Muchos de los profesores que había conocido en sus cuatro años de ejercicio docente eran desprolijos y defendían su falta de cuidado, su poco gusto por el detalle, restándole importancia a los aspectos formales de la escritura. “Lo que importa no es el cómo, sino el qué”, decían, pero Clara era incapaz de entenderlos, menos aún cuando hablaban del poder de la oralidad en la tradición ancestral de los países andinos, relegando la escritura a una tecnología de colonización epistemológica —postura que a su madre [...] siempre le pareció reduccionista y contra la que protestó pintándole la cara de azul a Walter Mignolo y escondiendo en una caja de cartón a Cornejo Polar—. Clara, por su parte, estaba convencida de que era posible conocer a una persona a través de su redacción. Le gustaba pensar que, en el fondo, su trabajo ayudaba a que otros pudieran descubrir y mostrar su verdadero carácter —el de su madre, por ejemplo, era rítmico, definitivo, sibilino; el de ella, desordenado, digresivo, poblado de oraciones subordinadas y de incisos. (Ojeda: 2018, 390)

En esta larga cita tenemos más elementos para fijar la idea de literatura que se desarrolla en *Mandíbula*. El cuidado hacia la forma de Miss Clara que ella hace patente en la definición de su identidad de profesora y lectora, es otro elemento fundamental para tratar de entender ‘desde donde’ Mónica Ojeda arma su literatura. Si detectamos en la novela gótica el enfoque desde el que se mira al mundo (de las letras o en general), la misma tiene que ser, por lo menos en la visión de Miss Clara, formalmente rigurosa.

Pero, las consideraciones sobre la redacción de un texto no dependen solo de una idea de literatura, sino también del ‘desde donde se lee’. Es decir que Clara, en su obsesión por la madre muerta, reproduce la misma idea de literatura de la madre. Esta interpretación nos ofrece dos elementos interesantes. El primero es que el resultado de la *mimesis* de la (idea de literatura de la) madre es rotundamente diferente del original. Si las dos comparten la misma visión de qué significa escribir, la prosa de la madre es apta para imponerse (por ejemplo, es “definitiva”) mientras que la de la hija necesita una reconstrucción a raíz de su misma organización del texto (“poblado de [...] subordinadas”). De la misma forma que en *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960), Clara vuelve obsesivamente sobre una construcción de la historia que depende de las opiniones de la madre¹¹. El mundo de Clara es una reescritura de las opiniones de la madre con la que sigue hablando en sus monólogos, como hace Norman Bates. Con todo, esta reescritura resulta categóricamente diferente del original y desencadenará una historia apuesta a la de la madre: la de esta fue de dominio, la de la hija de sumisión. Por esto, el concepto de reescritura desemboca en la fábula de la novela. La redacción ‘subordinada’ se convierte literalmente en una relación entre los personajes: los trastornos de ansiedad de Clara, en contacto con la escritura del horror de Annelise, desembocarán en la posibilidad por parte de esta de manipular a su profesora. En el capítulo tres leemos la historia del deseo tenaz de Clara de ser contratada por el Colegio Bilingüe Delta para alcanzar a ser como su madre. Pero, al entrar en esa escuela tan elitista Clara vuelve a ocupar una posición subalterna con sus estudiantes, convirtiéndose en el blanco de sus vejaciones. El primer patrón de subalternidad es, por supuesto, el económico ya que “los padres de las chicas pagaban una pensión mensual que duplicaba su sueldo anterior y que se hacía evidente en cada detalle del mobiliario” (Ojeda, 2018: 543). Pero, lo que importa aquí es la reproducción de la forma literaria: desde su sometimiento, Clara se convertirá en el agente real de las ficciones de Annelise, actuará según su voluntad.

Debido a la ansiedad patológica de la que sufre Clara y de su incapacidad de relacionarse con el mundo a través de su personalidad —que no tiene, por el descrédito constante de su madre—, ella termina siendo víctima de las maquinaciones de Annelise. El sistema narrativo que Ojeda explota para crear este mismo acercamiento es una polifonía planteada en un narrador heterodiegético omnisciente tanto en Annelise, cuando lidera la pandilla de muchachas, como en Clara y también en Fernanda, a través del relato en forma dialógica de sus entrevistas con el psicoanalista. A estas partes fundamentales tenemos que añadir ocho diálogos entre Annelise y Miss Clara o entre la primera y Fernanda. También en estas circunstancias, el narrador heterodiegético (ya que estos diálogos serían secretos) ofrece la posibilidad de conjeturar el papel de Annelise en la novela. En las narraciones más presentes en términos de números de páginas, la caracterización de las personajes se da a través de tres niveles de introspección: máxima en la reproducción de los pensamientos profundos de Clara o

¹¹ Además, como Norman Bates, ella también se viste como su madre: “cuando Elena Valverde [la madre] murió, Clara adoptó todas sus cosas, incluso su ropa interior” (Ojeda, 2018: 420).

en la narración de algunos episodios de la infancia y adolescencia de Annelise y Fernanda, mediana en la reproducción de las secciones de terapia (porque se supone que Fernanda cuenta su intimidad aunque oculta, calla o dice las cosas a medias o de manera confundida), mínima, establecida solo gracias a la capacidad del lector de inferir e interpretar los papeles de cada personaje, en la narración de las aventuras de la pandilla.

Tras un enfrentamiento entre Fernanda y Annelise y la ruptura de la relación de íntima amistad entre ellas, Annelise decide apoderarse de la personalidad de Clara para que esta secuestre a su amiga. Por lo tanto, el elemento perturbante de Annelise depende de que ella, al finalizar la novela, logrará ponerse en otro nivel de la narración, el de la omnisciencia, al penetrar en las neurosis de Miss Clara.

El elemento clave depende también de un cambio en la estrategia narrativa que se da cuando Clara lee una tarea que Annelise tiene que hacer en las horas suplementarias de Lengua y Literatura. Esta circunstancia se produce luego de una pelea en la escuela entre las dos *ex Best Friend* (como dice Fernanda a su psicoanalista), por la que Annelise es castigada. En estas clases adicionales ella y su profesora están a solas. Ahí, exhibe de forma contundente su teoría del Dios Blanco que, a parte las semejanzas con las criaturas horribles de H.P. Lovecraft, es un signo de lo terrible que puede ser la adolescencia y la familia. Esto se debe a que Annelise y Fernanda tienen una relación funesta con sus propias madres. La mamá de Annelise la desprecia mientras que la de Fernanda, a partir de la sospecha de que ella haya matado cuando niña a su hermano pequeño, le tiene miedo a la hija¹². El secreto que *Mandíbula* plantea y finalmente explica no es la razón profunda de la pelea entre Fernanda y Annelise. La ambigüedad en el relato de esta parte se va esclareciendo en la medida en que nos acercamos al clímax de la novela: es una postergación en la explicación de la trama que constituye el suspense de la acción. Además, en una novela sobre adolescentes, por supuesto, hay muchos secretos, envidias y peleas. El secreto en términos formales, según Piglia el lugar ficcional alrededor del cual pueden confluír las historias dispersas, es el mismo Dios Blanco. Es la deidad que Annelise inventa y que atrapa tanto a Fernanda como a Miss Clara. El Dios Blanco, y esto lo explica la misma Annelise en su texto, es la versión sublime de la adolescencia.

Pero, a parte la posible interpretación del fondo de la novela, lo que más nos interesa destacar es otra vez la función del secreto en la ficción y el sistema de referencias literarias que Mónica Ojeda pone en escena para armar su novela. A parte la intertextualidad de la protagonista con la novela gótica, hecho que define su papel en la historia (un Mito de Cthulhu) y una referencia a Sor Juana que habría que profundizar¹³,

¹² En la relación entre los adolescentes y los padres, Mónica Ojeda reproduce un tema muy trabajado por la literatura y el cine horror del siglo XXI; desde este punto de vista, tenemos ejemplos notables, entre otros las películas *Hereditary* (2018) de Ari Aster o *It follows* (2014) de David Robert Mitchell.

¹³ “Se trataba de un proyecto titulado *Sor Juana: zombies, vampiros y lesbianas*, que tenía como protagonista a la poeta y, como escenario, a un convento de monjas lesbianas *dominatrix* en donde se expandía, gracias a un chac mool y un ritual ancestral, un virus zombie-náhuatl. Esta historia era narrada desde el futuro por un investigador árabe de la UNAM que, indagando en la verdadera historia del Fénix de América, había encontrado un aleph mingitorio inhabilitado por un conserje ciego y amante de las etimologías. Gracias

son otros los elementos de heterogeneidad de la biblioteca que llaman la atención. Si consideramos la herramienta conceptual de este párrafo a partir de la aserción pigliana que se escribe desde donde se lee y que esta lectura no tiene por qué ser ‘fiel’, el lugar de deconstrucción de las normas literarias en *Mandíbula* son las *creepypastas*. Estas ficciones, que se publican en la web, son por supuesto *creepies* (es decir espeluznantes) e incluyen la posibilidad de intervenir en la narración (*to paste*, copiar). Suponen así una relación totalmente diferente con el concepto de autoría, de escritura y de circulación de la literatura (Domínguez Jeria, 2018).

En el trabajo de Annelise, descubrimos que el horror del Dios Blanco surge de la conciencia de que esa blancura pueda mancharse, de lo exterior que va a apoderarse de la inocencia y de la niñez. Dice Annelise: “sea como sea, temer a una edad [la adolescencia] que representa el vacío y la indefinición, pero también la posibilidad de muchas cosas, la potencia de ser, es una experiencia similar a la del horror blanco” (Ojeda, 2018: 2692). En la narración entre dos víctimas del poder matriarcal se desprende la potencia de la locura de Miss Clara. La tarea que Annelise entrega a su profesora es el secreto *weird* de la novela ya que de ella depende la narración de la historia. Primero, allí confluyen las personalidades de estas amigas terribles; en el Dios Blanco se forma la relación de Annelise con el mundo; allí se sitúa el punto de ruptura del frágil y desesperado equilibrio en la relación entre Miss Clara y sus alumnas. De allí, empieza la idea del secuestro de Fernanda, donde termina la *spannung* de la novela.

Pero, en particular, de ese texto depende también la convergencia de todo discurso sobre y desde la literatura en *Mandíbula*. En el ensayo de Annelise tenemos un nuevo recurso formal. A parte el narrador en primera, también y más aún la concurrencia de los precursores literarios en una *creepypasta*, la fusión de más formas literarias en una que rompe con los cánones taxonómicos oficiales. Desde el punto de vista de las referencias literarias, el videojuego y en particular la *creepypasta* constituyen las referencias básicas hacia ficciones totalmente extravagantes, en el sentido de exteriores a un centro. Por ejemplo, en un acercamiento ideal entre Clara y Annelise, la segunda construye su universo literario sobre las narraciones online que organizan la novela que estamos leyendo. No solo porque las amigas se cuentan *creepypastas* en el edificio donde se reúnen, ni siquiera porque alguna de las historias que ellas viven son al fin y al cabo *creepypastas* –a veces pretendidamente ingenuas–, sino porque *Mandíbula* se contruye justamente a partir de la convergencia de literaturas diferentes entre ellas. No podría ser de otra forma si la novela trabaja la sujeción de Miss Clara a Annelise, o sea la relación entre un cuidado maniático hacia la forma y la evolución del mismo cuidado (ya no maniático y subordinado, sino definitivo) en algo distinto. La *creepypasta*

a ese aleph, el investigador conseguía articular sus visiones a los datos históricos sueltos recopilados hasta la fecha, revelación que le permitía, a su vez, narrar la verdadera historia de Sor Juana Inés de la Cruz. El cómic había surgido como una idea suya y de Annelise durante una clase de Lengua y Literatura” (Ojeda, 2018: 703). Esta cita exhibe otro ejemplo del concepto de literatura heterogénea en la Ojeda. Si por un lado la idea de una relación entre Sor Juana y los géneros modernos ya había sido planteada en los trabajos críticos de Roberto Lépori (2014), la idea de un cómic es algo que acrecienta la libertad adolescente de desafiar al canon.

que Annelise escribe termina imponiéndose sobre la forma clásica, o por lo menos termina modificándola. La consigna para Annelise es “Escriba un breve ensayo en el que comente alguno de los cuentos de Poe revisados en clase”, pero Annelise desde el incipit declara “no voy a hablarle sobre Poe, sino sobre la experiencia del miedo y, especialmente, sobre el horror blanco” (Ojeda, 2018: 2593). Por consiguiente, Miss Clara, lectora de Poe, decide actuar según el pedido de la nueva forma de escribir el horror, el Dios Blanco de Annelise, y se convierte en la secuestradora de Fernanda. El mismo sistema literario que Annelise arma corroboraría la idea de una pugna entre la adolescencia y los patrones de la adultez. El ultraje hacia las normas establecidas produce una forma nueva de literatura cuyo elemento simbólico es el Dios Blanco. Gracias a esta idea se desarrolla la construcción metaliteraria de la Ojeda y su tensión lingüística (expresada a través de Annelise) por encontrar una posibilidad narrativa de relatar lo espantoso.

Pero, al mismo tiempo, en la *creepypasta* se esconde el horror. Es el secreto –según la definición de Piglia– que *Mandíbula* en su cualidad de novela termina explicando. El secreto es, de la misma forma que en *Nefando*, un elemento de la prosa al mismo tiempo que opera a nivel de la forma. El secreto de una adolescencia que Annelise pone en escena de manera funesta; el secreto de la mente de Clara, que Annelise logra penetrar para dirigir la voluntad de la misma, dependen del encuentro con el Dios Blanco. La entidad ficcional a la que se alude desde el comienzo, organiza la identidad de los relatos de la novela y se convierte en el centro de una serie de patrones literarios que terminan fusionándose en la tentativa de encontrar el horror. Finalmente, el secreto es el centro del contenido, el lugar donde se explica la tensión que atraviesa la novela en toda su extensión. El ensayo de Annelise sobre la *creepypasta* y el secreto es la relación que la novela indaga y que supone la presencia del horror en el tránsito de la adolescencia a la edad adulta.

3. CONCLUSIÓN

Al fundamento teórico de este artículo se plantea en la idea de que en todo género dicho ‘popular’ se podrían encontrar los elementos literarios que justificarían su inserción en el mundo del canon de la literatura, o, desde otra perspectiva, que toda literatura de masas constituiría un canon en sí misma. Las dos consideraciones suponen una actitud frente a la definición de literatura: una se relaciona con un saber de cierta forma canónico, la otra con la visión de una pluralidad de centros literarios que, sin diferencias jerárquicas, dialogan entre ellos. Si es posible que este ejercicio crítico haya agotado su importancia, es cierto que lo que nos deja es una manera propia de ver la literatura y, desde otro punto de vista, la posibilidad de plantear un discurso crítico del que desprender otros análisis. En la particular circunstancia de la obra de Mónica Ojeda, las referencias al mundo de la literatura, la dimensión metaliteraria de su obra y la exhibición de conocimientos y competencias técnicas evidencian la necesidad de ficcionalizar la relación entre un concepto de literatura y sus posibles subversiones. Discernir por un lado la manera en que Mónica Ojeda trabaja los recursos formales de

la novela y, por otro, los patrones según los cuales inserta categorías literarias en su obra, nos pareció la mejor forma para ofrecer algunas pautas de interpretación de lo literario en la autora ecuatoriana. Hemos demostrado que la literatura de Ojeda propone (y logra) configurar un centro propio en la concepción de los géneros literarios y también en la posición que ambiciona ocupar en una biblioteca ideal, o sea en relación con los precursores. Hemos establecido que lo *weird* es una forma de organizar el conocimiento, tanto en términos de percepción del mundo, como en razón de su organización discursiva.

Desde el punto de vista de la relación con el género novela, la idea surgió a raíz de los elementos teóricos que Ricardo Piglia trabaja en *Teoría de la prosa*. En este ensayo el autor argentino reflexiona sobre las diferencias cruciales entre cuento, novela breve y novela en particular desde el análisis de las funciones del narrador. La idea de que en las dos obras de la Ojeda existiera un secreto, nos pareció interesante para determinar una función del horror en ellas, es decir la construcción ficcional de una ‘explicación’ del horror o de la búsqueda de un lenguaje para definir el horror –muy relacionado con la adolescencia y la transición hacia el mundo adulto–. La forma novela breve sería de alguna forma la estructura fundamental desde la cual construir una búsqueda del lenguaje del horror o, en otras palabras, construir una novela sobre esa búsqueda. En nuestra opinión, los secretos son el videojuego y la *creepypasta* de Annelise, o sea formas ficcionales heterodoxas y subversivas. Gracias a este planteamiento, todo género literario, todo precursor, termina en una biblioteca terrorífica en la que obras alentadoras comparten los estantes con visiones execrables (otra idea de Lovecraft en cuentos como “History of Necronomicon” o más aún “The Thing on the Doorstep”) cuyo centro es el mal y cuyo destino es la aniquilación. La biblioteca ya no es un lugar salvífico, aunque para que haya esta metamorfosis, se necesita conocerla con mucho cuidado.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTMAN, Rick (2000): *Film/Genre*, London: British Film Institute.
- AMPUERO, María Fernanda (2018): *Pelea de gallos*, Madrid: Páginas de espuma [ebook].
- ARLT, Roberto (1982): *El juguete rabioso*, Buenos Aires: Losada.
- BATAILLE, Georges (1973): *La letteratura e il male*, Milano: Rizzoli.
- BOCCUTI, Anna (2013): “Escrituras y reescrituras entre humor e ironía: las microficciones de Ana María Shua”, *Orillas*, 2, pp. 1-11.
- BORGES, Jorge Luis (1994): *Discusión*, en Borges, Jorge Luis: *Obra Completa*, I, Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (2002): *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza.
- CAMPRA, Rosalba (2008): “La medida de la ficción”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37: 1, pp. 209-225.
- CAICEDO ORTEGA, Alicia (2018): “Nefando de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario preciso”, *Kipus. Revista Andina de Literatura y Estudios Culturales*, 44, pp. 175-184.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2014): *I Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, Roma: Castelvecchi.
- DOMÍNGUEZ JERIA, Paloma (2018): “El proceso de la escritura colaborativa del autor fanático en el *fanfiction*: una nueva forma de concebir la escritura en la era digital”, *Altre Modernità*, 19, pp. 92-100.
- FAVERO, Alice (2017): *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta*, Buenos Aires: Biblos.
- FISHER, Mark (2018): *The weird and the eire. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma: Minimum Fax [ebook].
- FUENTES, Carlos (1970): *Casa con dos puertas*, México: Joaquín Mortiz.
- GUTIÉRREZ LEÓN, Anabel (2019): “Miedo, amor y violencia en *Mandíbula* de Mónica Ojeda”, *Letral*, 22, pp. 346-348.
- LAFFORGUE, Jorge; RIVERA, Jorge B. (1995): *Asesinos de papel*, Buenos Aires: Colihue.
- LÉPORI, Roberto (2014): *Mil años de ciencia ficción hermética latinoamericana (1492-2500) en tres episodios: Borges, la conspiración; Sor Juana y Antônio Vieira, íntimos berejes; Bizarrros profetas ciberculturales*, São José do Rio Preto: UNESP [tesis de maestría].
- LINK, Daniel (2003): *El juego de los cautos*, Buenos Aires: Marca.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2012): *Il dominatore delle tenebre. Il meglio dei racconti*, Milano: Feltrinelli [ebook].
- OJEDA, Mónica (2016): *Nefando*, Barcelona: Candaya [ebook].
- OJEDA, Mónica (2018): *Mandíbula*, Barcelona: Candaya [ebook].
- ONETTI, Juan Carlos (2003): *La vida breve*, Barcelona: Edhasa.
- PIGLIA, Ricardo (2001): *Respiración artificial*, Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2002): *Nombre falso*, Barcelona: Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (2019): *Teoría de la prosa*, Buenos Aires: Eterna Cadencia [ebook].
- PULIDO, José Antonio (2004): “El horror: un motivo literario en el cuento literario latinoamericano y del Caribe”, *Contexto*, 8: 10, pp. 229-249.

- RICOEUR, Paul (1987): *Tempo e racconto. Vol. 2: La configurazione del racconto di finzione*, Milano: Jaca Book.
- TODOROV, Tzvetan (1977): *La letteratura fantastica*, Milano: Garzanti.
- VV. AA. (2018): *Bogotá 39: nuevas voces de ficción latinoamericana*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.