Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Literatura

Mención en Literatura Latinoamericana

El estrago materno y el terror en la novela *Mandíbula* de Mónica Ojeda

Rodolfo Lenin Rodríguez Bravo

Tutor: Santiago Andrés Cevallos González

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Reconocimiento de créditos de la obra
No comercial
Sin obras derivadas

creative commons

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Rodolfo Lenin Rodríguez Bravo, autor del trabajo intitulado "El estrago materno y el terror en la novela *Mandíbula* de Mónica Ojeda", mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Literatura con mención en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

24 de julio de 2025

Firma: _____

Resumen

Esta tesis analiza el estrago materno en la novela *Mandíbula* de Mónica Ojeda desde una perspectiva psicoanalítica, tomando como base los postulados de Jacques Lacan sobre la relación madre-hija. El objetivo es explicar cómo este fenómeno, caracterizado por dinámicas de fascinación y devastación, se manifiesta en los vínculos filiales retratados en la obra. El estrago materno en *Mandíbula* se presenta mediante la extrañificación de los personajes, quienes experimentan actos de posesión, sometimiento y violencia, desdibujando los límites entre lo humano y lo salvaje.

Ojeda es parte de un grupo de mujeres escritoras de Latinoamérica como Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Guadalupe Nettel, Fernanda Melchor, Fernanda Ampuero, entre otras, que han logrado identificar y poner en crisis una serie de temas que sostienen la visión heteronormativa, como la narración idílica del hogar. Ojeda es capaz de construir un escenario, casi completamente femenino, en el que las relaciones están signadas por ciclos de destrucción y fascinación entre madres e hijas, profesora y estudiantes; incluso entre amigas.

Mandíbula logra extrañificar a los personajes, que llevados por las pasiones como el amor, la posesión o el control pueden resultar estragantes y aniquilarlos metafórica y/o literalmente.

Este trabajo concluye que la novela amplifica la problemática del estrago materno mediante una narrativa que mezcla lo psicológico, lo animal y lo grotesco, a través de los recursos de la Literatura del horror, la cual también es objeto de reflexión.

La metodología usada es el análisis textual y narratológico, que se refiere al estudio detallado y sistemático de textos literarios o narrativos con el fin de comprender cómo se construyen y desarrollan las historias, personajes y temas dentro de ellos. Este enfoque examina no solo el contenido superficial, sino también la estructura narrativa, el punto de vista, el tiempo narrativo y los elementos simbólicos o metafóricos para desentrañar significados más profundos y entender cómo estos aspectos contribuyen a la experiencia estética y temática de la obra.

Palabras clave: Mandíbula, estragante, madre, terror, cocodrilo y psicoanálisis

Gracias por las risas, las luces navideñas y tus ojos. Llegaron en tiempo de oscuridad.

Agradecimientos

Santiago, Diego, Francisco, Valeria, Johanna, Doménica, Jhon, Alvita, Andrés, Amy, Michellita, Stalyn, Raquelita. Un enorme gracias.

Tabla de contenidos

Introducción 13
Capítulo primero: El estrago materno 17
1. Madre devoradora, madre devorada: vestigios de la devastación 17
2. Caminar al filo del abismo: la poética de la abyección 33
Capítulo segundo: Narrativas del estremecimiento. Del folclor más temprano a las creepypastas 49
1. Una primera aproximación al terror a través de las palabras. 49
2. El neogótico ecuatoriano: las relaciones maternales y filiales como epicentro del terror 65
3. A la búsqueda de una definición 68
Conclusiones 76
Obras citadas 79

Introducción

El concepto de "estrago materno" ha sido abordado en el psicoanálisis como una noción que, aunque no posee categoría conceptual formal, describe las huellas devastadoras que deja la relación madre-hija en la constitución subjetiva. Jacques Lacan, quien introduce el término "ravage" para aludir a este fenómeno, sugiere que estas relaciones no solo implican ruina, destrucción o daño, sino también una ambivalencia que oscila entre la fascinación y la devastación.

Otros investigadores como Zwady Megdy o Vetere Ernesto (2012; 2004) han ahondado en el tema y dejan claro que este es un fenómeno estructural que no tiene que ver con ser "buena" o "mala" madre. El estrago materno en cada persona se manifiesta en diversa intensidad, y puede desembocar en dinámicas de posesión, sometimiento y pérdida de la identidad.

Por eso *Mandíbula* resulta apropiada para analizar este fenómeno, ya que Ojeda construye un relato en el que en un universo casi exclusivamente femenino, es posible evidenciar a madres estragantes capaces de generar ruina y fascinación al mismo tiempo; hijas que crecen del árbol muerto de su madre, que canibalizan su vida física y metafóricamente; o amigas capaces de imponer retos peligrosos, compartir relatos que les impiden dormir bien, jugar con armas de fuego, golpear, morder o excluir en un ejercicio de poder.

Lacan utiliza la metáfora de la madre cocodrilo que guarda a sus crías en sus mandíbulas. No hay lugar más seguro. Ningún predador podría alcanzarlas ahí, pero también existe el riesgo de que la madre cierre sus fauces y los pequeños cocodrilos sean devorados. Del mismo modo, en la novela objeto de este estudio, las relaciones maternofiliales se desarrollan con una pasión capaz de someter, lastimar o devorar.

Mandíbula reflexiona sobre la literatura de terror y utiliza algunos de sus recursos para poner los pelos de punta a sus lectores. ¿En dónde radica este terror? En la posibilidad, en ese "pequeño agujero en donde cabe la posibilidad de que el narrador estuviera diciendo la verdad" (Ojeda 2018, 205).

¿Pertenece *Mandíbula* a una corriente llamada "Gótico Andino"? A pesar de que algunos teóricos así lo afirman o suelen encasillar de esta manera, este trabajo académico sostiene que no. Denominarlo "gótico" sería desconocer una tradición de escritores que tanto en Latinoamérica, como en Ecuador desarrollaron ampliamente este

género. Una definición más precisa sería “neogótico”. O como recalca Rodrigo (2022, 70) “un gótico que lleva a interrogar los miedos interiores inconscientes, y los terrores y ansiedades respecto de las formaciones institucionales de la familia”. La palabra “Andino” en el caso específico de Mandíbula dejaría fuera las expresiones culturales de la costa y mestizas, cuya presencia son indiscutibles.

Lo Andino, por supuesto, es un concepto multidimensional y sería una tarea harto compleja, y tal vez improductiva, aquella de pretender imponer un límite conceptual. No hace referencia, únicamente a la imponente cadena montañosa que atraviesa países como Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina y Chile. No. Tiene que ver con la cosmovisión que, a propósito de la relación y sentido de pertenencia a la tierra se expresa en el lenguaje, vestuario, alimentación y creencias de las poblaciones originarias y su mimetismo y sincretismo con un importante sector de las poblaciones de lo que hoy se denomina Ecuador.

Escogí *Mandíbula* como objeto de estudio a partir de la conmoción estética que me ha provocado su lectura, pero sobre todo de la inquietud que me generó la representación de lo materno por parte de Ojeda. Luego de la primera lectura sentí que la autora era capaz de poner en crisis el concepto de lo familiar como idílico y sin contradicción; que su narrativa era capaz de llevar al extremo a los personajes en su pasión, actuación y posesión. Sentimientos con los cuales enfrenta al lector y resultan en una conmoción estética.

El objetivo de plantear este tema fue identificar si la extrañificación de los personajes son mecanismos de expresión del estrago materno en *Mandíbula* y si esto es fundamental de la propuesta de Ojeda. Tras el análisis concluyo que, en efecto, en la novela se plantean devoraciones y procesos de extrañificación que ocurren en varios sentidos. En una de las narraciones de terror que las chicas comparten, un niño que está lactando del pecho de su madre termina por convertirse en un ser diferente y comérsela. “Porque así era el amor. Mi pequeño caimán, le diría a su hijito. Mi tiburoncito enamorado” (Ojeda 2018, 94).

Las madres también se convierten en seres extraños, no sólo en las relaciones con las hijas, sino cuando su deseo se ancla al disfrute de una fiesta donde “bebían brebajes que estaban prohibidos y se reían a carcajadas como Úrsula en La sirenita” (271). Pero la transformación no queda ahí, conforme siguen bebiendo las madres se convierten en seres malos y de fea apariencia. “Tenían las narices arrugadas, con los agujeros nasales como cráteres, y poco a poco fueron creciéndoles extrañas raíces en la

frente" (272). Se entiende como extrañificación al proceso a través del cual existe un desplazamiento de lo conocido por un objeto, lugar o persona extraña. En la novela las madres se cambian por seres que parecen brujas.

Una vez que Miss Clara deja de ser su maestra y se convierte en su secuestradora, Fernanda la percibe de un modo distinto, pues manifiesta una animalidad, un gesto agresivo que la convierte en algo extraño. "Le descubrió la carne rosa de pelícano desplumado. Fernanda mantuvo la mirada fija en el rostro ovíparo de su profesora como si fuese vital ese instante de lupa en el que pudo verle unas venas moradas" (10).

Esta extrañificación advierte esa devastación y atracción que implica el estrago materno. Ojeda pone luz en las relaciones filiales signadas por las violencias cotidianas y silenciosas que representan pugnas entre las figuras de madre e hija; e incluso en las relaciones entre amigas. El capítulo primero desarrolla estos hallazgos y en el capítulo segundo se hace referencia al uso de las palabras para provocar terror y cómo Ojeda reflexiona acerca de esta tradición literaria en su texto.

La metodología usada fue el análisis textual y narratológico, que se refiere al estudio detallado y sistemático de textos literarios o narrativos con el fin de comprender cómo se construyen y desarrollan las historias, personajes y temas dentro de ellos. Este enfoque examina no solo el contenido superficial, sino también la estructura narrativa, el punto de vista, el tiempo narrativo y los elementos simbólicos o metafóricos para desentrañar significados más profundos y entender cómo estos aspectos contribuyen a la experiencia estética y temática de la obra.

¿Por qué es pertinente la investigación? Sostengo que *Mandíbula* es una sólida propuesta estética, cuya virtud es focalizar los sitios a los que se puede denominar objetos de temor. Es decir, el sitio de terror ya no es el castillo oscuro donde seres desconocidos acechan, sino que las pasiones provocadas por el amor entre hermanas, amigas o madre - hijas llevadas al extremo pueden ser fuente de violencia y crueldad.

Capítulo primero
El estrago materno

1. Madre devoradora, madre devorada: vestigios de la devastación

Mandíbula, la novela de la escritora guayaquileña Mónica Ojeda, expresa, desde mi perspectiva, a través de diferentes mecanismos, personajes, situaciones, descripciones y diálogos un fenómeno que el psiquiatra y psicoanalista francés Jacques Lacan denominó "estrago materno." La presente investigación pretende recorrer algunas de sus referencias, analizar sus expresiones e intentar ubicar el contexto histórico y social de creación literario en el que se inscribe la novela.

Empezaré por referirme a algunos conceptos que tal vez pudieran resultar lejanos en el tiempo, pero ayudarán a ilustrar y a comprender la profundidad y trascendencia del presente trabajo.

Medea, personaje de la mitología griega, al que se le atribuye dueña de una rabia insaciable y capaz de asesinar a sus hijos, expresa su dolor, frustración y estado de desolación con la siguiente frase: "De todos los seres que tienen vida y razón, nosotras, las mujeres, somos las más desgraciadas" (Eurípides 2018, 16). ¿Cómo entender este estado de frustración y desesperación en relación con su "ser materno"? ¿Qué lo provoca?

"¡Desgraciada! ¿Eres de piedra o de hierro cuando asesinas con tu propia mano a tus hijos que son la cosecha de tu vientre?" (77). A pesar de que los corifeos advierten a Medea, hija del Rey de la Cólquide y nieta de Helio, dios del Sol; y de que ella está consciente de la horrorosa decisión que ha tomado, asesina a sus propios hijos en forma de venganza contra Jasón, el papá de los niños, una vez que él se casa con Glauce, la hija del Rey Creonte.

La situación de Medea, de completo aislamiento, abandono y dolor podría entenderse en una suma de tensiones tras la humillación de Jasón, héroe griego y líder de los argonautas: entre el amor que siente por sus hijos, y la decepción y el sufrimiento que le genera ganas de aniquilar todo lo que ama su enemigo (su exesposo en este caso). Este personaje de acciones desmesuradas y desbordado por sus emociones ha sido

objeto de análisis, resignificaciones y relecturas de lo más complejas a lo largo de la historia.

Robinson Jeffers en su poema *Medea* reinterpreta el mito en un contexto contemporáneo, explorando el lado más oscuro de la naturaleza humana y la violencia inherente en las relaciones familiares. “Echaron a Medea como una ramera y traicionaron a los niños. / Que ella lo ha parido. No es sabio, creo. / Pero Medea / Yace en la casa, destrozada por el dolor y la rabia; ella / Ni comer ni beber, excepto sus propias lágrimas” (Jeffers 1946).

En esta adaptación libre que hace Jeffers se pone de manifiesto todo el contexto que ha vivido Medea: ella traicionó a su padre para ayudar a escapar a Jasón, y a pesar de que tuvieron un inicio de vida familiar feliz, su situación cambia cuando ha sido rechazada. “Ella está aprendiendo lo que es ser extranjero, expulsado, solo y despreciado” (1946).

La autora Bernardita Bolumburu Perl hace un análisis de cómo diversos autores, desde Eurípides, hasta Chista Wolf han analizado al complejo personaje de Medea. Ella cita a Robert Graves y pone en tela de duda si el asesinato lo cometió Medea o el pueblo corintio que la aborrecía por extranjera y veía en su prole una amenaza.

También cita a la alemana Christa Wolf, quien presenta a Medea no como una criminal, sino como una víctima de las circunstancias y las estructuras patriarcales de la sociedad corintia tras envenenar a la hija del rey. Su relato se aleja de la visión de Eurípides de representarla como una mujer bárbara, perversa e infanticida; sino que reescribe el relato dándole la dimensión de una mujer en un ambiente hostil.

> Los corintios, enfurecidos porque Medea, “la extranjera”, había asesinado a la hija del rey Creonte, se habrían apoderado de sus hijos y los habrían apedreado hasta la muerte, para asegurarse de que no pretendiesen jamás el trono, pues Jasón podía heredarlo y, a su vez, dejar a sus hijos como herederos. Medea, escapando de los corintios, había llevado a sus hijos al templo de Hera, quien le había prometido que los protegería y los haría inmortales. Pero en cuanto huye, los corintios los lapidan. (Bolumburu 2009, 364)

Albin Lesky recuerda la importancia de acudir a varias fuentes para entender el sentido de los mitos y los relatos. “Hemos aprendido a separar los diferentes colores en la urdimbre del tejido, y sabemos que en los mitos griegos una multiplicidad de elementos heterogéneos se ha unido para configurar una imagen duradera” (1996, 29). Mi objetivo es separar una hebra de esta conocida historia de la mitología griega para plantear algunas interrogantes: ¿Es acaso este acto destructivo y autodestructivo un

modo que encontraron los griegos de nombrar un fenómeno devorador que le lleva a Medea a convertirse en la villana de este relato? ¿Puede ilustrar otras formas de violencia cotidianas? ¿Podría referir un tipo de reivindicación o goce que va más allá del placer de venganza para satisfacer una necesidad/dolencia profunda y oscura de afirmación personal?

En el momento de dolor y angustia de encontrar el cuerpo sin vida de sus hijos, Jasón conjura, según el relato clásico, contra Medea. Expresa su arrepentimiento de haber engendrado hijos con ella y compara su actuación con la de un animal salvaje. "¡Zeus! ¿Escuchas cómo se me rechaza, cómo me trata esta abominable infanticida, esta leona?" (Eurípides 2018, 76).

Mediado por dos mil años, Lacan utiliza el término estrago –"ravage", en inglés– para referirse a las huellas que deja la relación primordial con el Otro materno en la constitución del sujeto hija. Este fenómeno implica devastación, destrucción, ruina y daño. Como si fuera un huracán devastador que deja en el individuo el deseo de su madre durante su crianza y ante la ausencia del padre. La Real Academia Española define este concepto como "ruina, daño, asolamiento" y grafica los daños como aquellos provocados en una guerra. Sin embargo, también la define como: "Provocar una fuerte atracción o una gran admiración entre un grupo de personas" (RAE 2023).

El investigador y docente Megdy Zawady señala la ambivalencia conceptual en el sentido de que, por un lado, "ravage" pueda significar una devastación como un campo luego de una guerra y al mismo tiempo el sentimiento de una fuerte atracción de una persona a otra.

> Es posible afirmar que la relación devastadora que se establece con el deseo de la madre convierte a la problemática del estrago en un asunto concerniente a todo sujeto hablante. Más allá de la sexuación y de la estructura misma, es rastreable en sus singularidades, tanto en sujetos neuróticos, como psicóticos y perversos. No obstante lo anterior, es una evidencia clínica que el estrago materno es padecido con una particular intensidad por el sujeto femenino, quien, en su novela familiar, da cuenta de una complejidad inédita y pertinaz, implícita en la relación madre-hija, y difícilmente equiparable a la de otro tipo de relación humana. (Zawady 2012, 170)

A pesar de que no tiene categoría de concepto en el psicoanálisis y que cada caso encierra singularidades clínicas, Lacan plantearía, según Zawady, la hipótesis de que el estrago materno representa una insuficiencia estructural especialmente en la relación madre – hija, ya que expresa el deseo de la madre que no logra recubrir, pero por otro

lado hay ausencia de la figura paterna. “La insuficiencia del padre no es la excepción sino la regla que hace síntoma” (170).

El psicoanalista e investigador Ernesto Vetere (2004) afirma que el estrago es el reconocimiento de la imposibilidad de armonía entre madre e hija, debido a que la hija reprocha a su madre la clave de la feminidad y esta no la posee. “Cabe suponer la existencia de un estrecho anudamiento entre el carácter estructuralmente estragante del lazo entre madre-hija, y el concepto de duelo, entendido aquí como el necesario trabajo de elaboración por la imposibilidad de similitud, de reencuentro o de estrecha amistad entre ambas” (4).

En el libro *Sobre la sexualidad femenina* Freud afirma que durante la fase de desarrollo libidinal infantil los niños expresan un complejo de Edipo normal afectuosamente ligados al progenitor de sexo contrario, mientras que las relaciones con aquel del mismo sexo resultan hostiles.

> Parece, en efecto, que este germen radica en el temor —sorprendente, pero invariablemente hallado—de ser muerta (¿devorada?) por la madre. Es plausible conjeturar que dicha angustia corresponde a la hostilidad que la niña desarrolla contra su madre a causa de las múltiples restricciones impuestas por ésta en el curso de la educación y de los cuidados corporales, y que el mecanismo de la proyección sea facilitado por la inmadurez de la organización psíquica infantil. (Freud 2023, 3397)

Freud destaca un segundo aspecto que remite a la constitución misma del Edipo femenino. “Por el influjo de la envidia del pene la niña es expulsada de la ligazón madre y desemboca en la situación edípica como en un puerto” (3506). Es decir, que aunque en primer momento la madre es objeto de amor de los niños, en el caso de la niña hay un reproche a su madre por su ausencia de pene. Sin embargo, el estrago estaría presente en todos los individuos en menor o mayor escala y no depende de la sexuación, según Zawady. Él puntualiza:

> La complejidad del estrago en la relación madre-hija es que, en muchos casos, pese a contar con el recurso al padre, la niña se empeña en buscar la respuesta al ser femenino en la madre. Paradójicamente, en cuanto mujer, la madre fue estragada primero y, por ende, lejos se encuentra de proveer una respuesta satisfactoria. De este modo se produce un circuito sin salida, transmitido como un sino trágico de madre a hija, de generación en generación. (Zawady 2012, 187)

Estos planteamientos de Freud fueron ampliamente desarrollados por Jaques Lacan. En el *Seminario XVII — El reverso del psicoanálisis* (1969-70) expone la figura que desde mi perspectiva daría origen al nombre de la novela de Mónica Ojeda:

Mandíbula. Lacan describe las fauces de una madre cocodrilo como refugio de sus hijos. Ninguna amenaza externa podría hacerles daño. Son un ejemplo extremo de cuidado y protección; pero también existe el riesgo latente de que la madre cocodrilo cierre sus fauces y devore a sus crías.

> El papel de la madre es el deseo de la madre. Esto es capital. El deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultarles indiferente. Siempre produce estragos. Es estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre. No se sabe qué mosca puede llegar a picarle de repente y va y cierra la boca. Eso es el deseo de la madre. (Lacan 2008, 118)

Yankelevich (2008, 28) señala que aunque la palabra "estrago" puede remitir a un conflicto, no necesariamente se trata de una lucha entre dos seres: "Aunque bien pueda serlo, y haya una que no lo sepa. No es necesario tampoco que esa guerra haya sucedido para que el estrago sea una consecuencia del hecho que madre e hija hayan coexistido".

Esta relación estragante no tiene que ver con ser una buena o mala madre; no tiene que ver con la presencia o no de un conflicto. Graham (2008, 30) señala que "se trataría de un hecho estructurante que da cuenta de la imposible armonía de esa relación. Madre e hija deben renunciar a ese ideal de armonía producido por la ilusión de pertenecer al mismo sexo".

El psicoanalista Tomás Silva (2011, 30) señala que este fenómeno complejo puede tener distintas expresiones y podría hallarse en la intersección del goce, el amor y el deseo. Ejemplifica su postura con la reacción que se tiene al encuentro con un niño. "La frase tan frecuentemente escuchada: "¡qué lindo, me lo comería!" denota que el goce desanudado podría despertar apetitos feroces".

En este sentido, el objetivo de la presente investigación es evidenciar cómo se expresa este fenómeno en la novela de la escritora guayaquileña Mónica Ojeda. Publicada en febrero de 2018 por la editorial española Candaya, *Mandíbula* es una novela que aborda varios temas y que se adentra en el mundo complejo y oscuro de la adolescencia femenina, al incluir en el relato temas como el miedo, la violencia, la posesividad y los tipos de animalidad que nos habitan.

En la narración podemos encontrar la intensa y compleja amistad entre Fernanda y Annelise, dos adolescentes que comparten la fascinación por un culto al Dios Blanco y las narraciones de terror. Alternan retos peligrosos con rezos. Ellas son líderes de un grupo compuesto por seis estudiantes de la escuela bilingüe Delta High School for Girls

del Opus Dei de Guayaquil, Ecuador, que explora sus miedos y deseos más profundos, utilizando rituales y leyendas urbanas para darle forma a su mundo interior.

Miss Clara es profesora de Literatura en esta escuela exclusiva y es ahí donde coincide con Fernanda y Annelise. A primera vista, puede parecer una figura de autoridad común, pero su personaje es complejo y está marcado por profundos traumas y obsesiones que tienen que ver con las relaciones que ha establecido con su progenitora. De ella, a pesar de que lleva muerta hace años, recibe permanentemente mensajes advirtiéndole peligros y recordándole su condición de "niña enferma" y que tiene cucarachas en su cabeza por pensar demasiado.

Por su lado, Fernanda y Annelise comparten la experiencia de una madre ausente y agresora, respectivamente. Estas no solo fallan en proporcionar un espacio seguro y amoroso, sino que imponen también un control psicológico y emocional que desestabiliza a sus hijas. Este control se ejerce a través del castigo físico, la manipulación, el miedo, y la imposición de expectativas inalcanzables.

Mandíbula es narrada de manera fragmentaria mediante voces y diálogos que se intercalan para crear un ambiente de suspenso. A excepción de los diálogos de Fernanda con su psicoanalista y de una carta en la que Annelise habla a su profesora Clara, el narrador es heterodiegético y omnisciente. Su puesta en escena puede intercalar diálogos, relatos en tercera persona y la letra de las canciones que suenan de fondo. En uno de los pasajes, por ejemplo, la voz narradora expone una escena de flirteo entre la madre de Fernanda y un gigante entrenador de bádminton. Las niñas buscan romper este encuentro y llaman la atención de la madre.

> "Tienes que regresar a la zona de niños, corazón" [...] "No me hagas poner de malhumor y haz lo que te digo", le murmuró mami en un tono más grave y amenazador cuando se encontraron solas. Intentó sacársela de encima, soltarse del abrazo mojado y flaco, pero Fernanda se apretó con fuerza como una sanguijuela a la sangre. "¡Fernanda!". Otras madres le secaban la frente al instructor y se reían mirando el color que caía del cielo. "¿Es que no tengo derecho a relajarme?", dijo la madre como si estuviera a punto de echarse a llorar. Annelise solía decirle a Fernanda que la envidiaba porque ella también quería tener el poder de darle miedo a su propia madre. "¡Mami quiere que la dejes jugar en paz!". Pero el superpoder de asustar a su mamá no era algo que Fernanda hubiese pedido. "¡Me agotas! ¡No puedo contigo!". Liberó a la madre cuando sintió unas uñas afiladas clavándosele en los brazos. [...] "Compórtense o no las traeremos más". Fernanda se sentó al lado de Annelise y vio cómo la madre-de-la-mordida se iba meneando la cabeza de un lado a otro hacia la zona de los adultos. "¡Y estando juntos todo marchaaa bieeen, pues yo soooy tu amiiigo fiel!". No había ningún niño en la piscina, pero se los podía escuchar al otro lado de los arbustos. "¡Sí, yooo soy tu amiiigo fiel!". Fernanda se dio cuenta de que seguía llorando cuando Annelise le secó las lágrimas con un beso en cada mejilla. "Tal vez hay seres más iiinteligeeentes, más fuertes y grandes también". No sabía por qué, pero sentía una vergüenza rastrera

> encaramada a su frente que no quería que nadie viera, ni siquiera su mejor amiga, su ñañita-nueva-de-las-misiones-secretas. “Ninguno de ellos teee queeerrá cooomo yooo a ti, mi fiel amiiigo”. (Ojeda 2018, 278)

En esta escena se puede encontrar varios elementos: la tensión del *ser mujer* y del *ser madre*. Por un lado está la mujer en búsqueda de la atención o flirteo con el entrenador de bábminton gigante y dientes de castor; pero al mismo tiempo las niñas exigen atención y buscan ser el objeto del deseo de su progenitora. El papel de madre es evidente que resulta agotador y contradictorio con la actividad de flirteo que se produce en ese momento. El modo en que se resuelve esa tensión refleja la expresión de un instinto primitivo - animal: la madre clava las uñas en la niña y la aparta de sí.

Por otro lado respecto de la narración hay una superposición de voces, descripciones y diálogos que pudieran resultar confusos, impactantes y tiernos al mismo tiempo; pues en el fondo de la escena se escucha la música de una película infantil (Toy Story) en el que un personaje declara su amistad incondicional.

Esta forma de narrar le permite a Ojeda describir el ambiente en el que se desarrollan los encuentros, mantener el suspenso de los hechos, subrayar los acontecimientos que tienen cargas atemorizantes o violentas en el marco de lo habitual; o simplemente deambular en la cabeza de los protagonistas.

Así sucede cuando Miss Clara se apresta a responder a la entrevista de trabajo para entrar a la escuela bilingüe para señoritas y la narración da cuenta de cómo a su mente llegan recuerdos, críticas, diálogos con su madre y explicaciones mientras a su alrededor la gente mastica galletas de animales.

> “Eres una decente correctora de textos y una profesora indecente”, le dijo su madre dos días antes de que fueran al hospital y vieran, por primera vez, la radiografía de su columna serpenteándole la carne, curvándola, torciéndola como un monstruo de caza del que Clara habría de comer. Conservaba la radiografía gris colgando de la pared del salón como el retrato de un feto —su madre la puso allí para observarla en los momentos en los que se le olvidaba fingir su simbólica ceguera oracular—. Era el testimonio de la criatura de huesos que consiguió doblegar a la única persona que ella en verdad había amado. (34)

En los minutos que dura la espera previa a la entrevista laboral Clara López reflexiona respecto de temas educativos, hace correcciones ortográficas a los anuncios de la sala, recuerda la repulsión que le provoca a sus familiares cuando la ven convirtiéndose en su madre al usar su faja correctora de postura; el secuestro que vivió por dos de sus estudiantes en el anterior colegio; el miedo que las invadía a ambas, el

mensaje a su madre cuando falleció: "-¡Qué bueno que fui tu hija y no tu madre!, pensó cuando enterró a Elena Valverde en una tumba sin epitafio-" (41); entre otros temas.

Esta descripción omnisciente nos informa lo que piensa y siente Miss Clara, y a la vez nos permite ir hilando los sucesos que ocurren a continuación; comprendiendo sus motivaciones y miedos más profundos.

Ojeda crea en *Mandíbula* un universo donde el estrago materno tiene diferentes manifestaciones y los personajes son caracterizados de manera cruda y perturbadora. En él se evidencia cómo la relación madre-hija puede convertirse en una fuente de dolor psíquico y emocional, más que de cuidado y protección. A lo largo de la novela, el estrago materno se presenta en la forma en que las madres ejercen una influencia destructiva sobre sus hijas, afectando su identidad, su percepción del mundo, y el modo que establecen otras relaciones.

Similar al relato de Jasón que cuando descubrió el cuerpo de sus hijos asesinados, llamó "leona" a Medea, en un afán de circunscribir su accionar desde lo salvaje, Ojeda desconfigura la humanidad de sus protagonistas para representar sus actos con diversos niveles de animalidad. Clara López, maestra de Literatura, es una expresión de una mujer estragada por su madre y a la vez estragante con sus alumnas / hijas. Su apariencia la delata. "Miss Clara López Valverde, de treinta años, 1,68 metros de estatura, 57 kilos, pelo a la altura de las tetas, ojos de artrópodo y voz de pájaro a las seis de la mañana" (11). Además no sólo tiene las patas de pelícano y el pelo áspero de un gorila, sino que su apariencia advierte el peligro que puede causar. "A veces, cuando sonreía, Miss Clara parecía un tiburón o un lagarto. Una apariencia así, decía su psicoanalista, era discreta en su agresividad" (11).

Para expresar este estrago, en *Mandíbula* se plantean devoraciones y procesos de extrañificación que ocurren en varios sentidos. En una de las narraciones de terror que las chicas comparten, un niño que está lactando del pecho de su madre termina por comérsela. "Porque así era el amor. Mi pequeño caimán, le diría a su hijito. Mi tiburoncito enamorado" (94).

Es decir, Ojeda es capaz de llevar al extremo las relaciones filiales y familiares donde las pasiones pueden suponer actos violentos, de posesión y ejercicios de poder. Esta enunciación en uno de los relatos de las adolescentes resulta una especie de premonición del modo en que una de ellas pedirá ser mordida, o de cómo Miss Clara se devorará la vida de su madre. Todo esto en nombre del amor.

En cierto sentido Clara puede ser vista como este "tiburoncito enamorado", pues canibaliza a su madre: se hace profesora de Literatura, adopta su manera de caminar, sus dolores de espalda, sus manías, sus angustias, la costumbre de revisar en varias ocasiones si las puertas de su casa están bien cerradas, sus vestidos, sus calzones y en el mismo momento de su deceso piensa en adueñarse de su vehículo.

> Ahora será mío, pensó. Lo retapizaré, le daré mantenimiento, lo pintaré con un color que me guste, un rosa chillón, le renovaré la matrícula, pagaré su seguro… Ahora que el coche será mío, concluyó, la vida será mía. Viajaré, me mudaré, cambiaré. Pero luego del sepelio, las deudas, los estudios, el trabajo. Y el coche no fue retapizado y no se pintó de rosa chillón, pero se le dio mantenimiento, se le renovó la matrícula, se le pagó el seguro. Clara hizo lo que tenía que hacer, pero ahora hacía lo que quería. (201)

Otro elemento fundamental que Clara canibaliza de Elena Valverde es el papel de madre y, desde esa perspectiva, ella tiene no sólo la tarea de educar a sus alumnas, sino que le resulta inevitable sentir el miedo de ser devorada por sus estudiantes como ella lo hizo un día con su madre.

> Clara era capaz de reconocer en su actitud una violencia taimada que impuso, de forma inconsciente pero prolongada, sobre alguien —la madre— a quien no le había quedado otra opción que irse muriendo mientras ella —la hija— crecía como un árbol encima de su muerte —porque los hijos acentuaban la mortalidad de los padres, había llegado a concluir, convirtiéndolos en abono y encarnando la calavera de Yorick meciéndose de risa todas las mañanas. (30)

Esta asimilación —devoración— anulación, como se había advertido, se puede entender como un encuentro violento en la intersección del amor, el goce y el deseo y no se produce en una sola dirección, sino que "hija estragada" en su momento se convierte en "madre estragante"; y al mismo tiempo hijas / alumnas devoran a su progenitora.

En el caso de Clara se puede advertir un intento de cerrar el abismo del deseo que le separa de su madre; pues la ama y desea ser su todo, colmarla. O convertirse en ella. Pero al mismo tiempo podría ser una figura para ilustrar cómo una vez que una mujer se convierte en madre existe el peligro de desaparecer en tanto *ser mujer*, como individuo independiente, con deseos y expectativas propias.

Es decir, nos hallaríamos ante una figura de cómo la institución "maternidad" puede imponer socialmente reglas y exigencias respecto de su comportamiento y puede eliminar- anular su independencia, identidad y libertad. "Ser una hija, entendió en su

momento, la había convertido en la muerte de su madre —todos engendraban a sus asesinos, pensó, pero solo las mujeres los daban a luz—" (30).

Clara interiorizó no sólo la actuación de su madre, sino que engulló parte de su cuerpo. "Lo haría sin pensar en el sabor de las pestañas que arrancó del cadáver de su madre como un ramo de flores" (47). ¿Cómo entender este fragmento?

Este curioso detalle en el relato podría interpretarse como la expresión física de la devastación psíquica que Clara experimenta bajo la influencia de su madre. Comerse sus pestañas podría simbolizar cómo la relación con su madre ha penetrado profundamente en su psique, al punto de llevarla a actos de autoagresión y destructividad. Parece ser una manifestación externa de un proceso interno de disolución de límites, donde Clara ya no puede distinguir claramente entre su propia identidad y la de su madre.

También podría ser una expresión de la hiperconciencia que tiene Clara de que ha devorado a su madre y será devorada por sus alumnas. Ahí radica su miedo y se podría explicar acciones posteriores como el secuestro a una de sus alumnas. Además, cabe una pregunta: ¿Por qué específicamente las pestañas? Podría entenderse como un mecanismo de asumir la forma de mirar de la madre, ya que si bien había ya un proceso de devoración, es a partir de su fallecimiento que la voz de la madre fallecida toma el control de la psiquis de Clara. Como el árbol que crece sobre las raíces de otro ya muerto.

Una de las enseñanzas que ha quedado impregnada en Clara y que ella repite en sus alumnas-hijas, por ejemplo, está relacionada con la represión de la expresión física de amor entre dos mujeres.

> Elena había vencido su insomnio y caído sobre la cama. Era de noche, pero Clara se quedó viendo durante horas cómo el pecho de su madre se inflaba y descendía igual que el magma de los volcanes. Tenía diez años y, con los zapatos puestos, observó a Elena desde el centro de la cama, admirando su cabello espeso y negro, con algunos mechones canosos —grises y no blancos—, y los labios entreabiertos como una puerta que da a una habitación oscura. Sus senos caían desprotegidos a ambos lados de su cuerpo y, a través de la blusa, Clara vio unos pezones morenos que quiso desarrollar cuanto antes. La miró mucho tiempo, conmovida más por su fealdad que por su belleza: por el bigote que le salía bajo la nariz, por las estrías que marcaban ríos en sus muslos gordos y flácidos, por las arrugas en su cara y por la papada con tres lunares que cubría gran parte de su cuello.
>
> "Te amo, mami", le dijo, y sintió un deseo indescriptible que, con los años, se le haría todavía más misterioso. Nunca supo lo que desató en ella esa pasión indecorosa e infantil que la llevó a acercarse a la boca de su madre y besarla lamiéndole los dientes, pero se hundía en una vergüenza profunda cada vez que recordaba los detalles —las

> culebras rojas de los ojos de Elena, el golpe en la frente, la forma en la que la empujó, aterrada, como si la hubiese descubierto haciendo algo innombrable. (171)

Este pasaje es fundamental porque expresa un fenómeno que Zawady denomina fascinación y que genera una impronta por la onminpotencia de la madre. “Como si se tratase de la captura o del arrebato que sufre el espectador al observar al actor. Al mismo tiempo, la referencia a la devastación, remite a las marcas voraces de dicha fascinación en el sujeto” (Zawady 2012, 171).

La madre aparece en el fragmento de la novela como normadora. Impone a su hija con un golpe que dar un beso a su madre en la boca es incorrecto. ¿Cómo lo hace? No sólo a través del castigo físico, sino que la envía fuera de su habitación. En el fondo hay una lección respecto de estar incluida / excluida de su presencia. Dentro o fuera de su aprobación y su cálido útero. El terror, por tanto, se siente y expresa en el cuerpo y puede producirse al estar afuera del cuarto de la madre deseada y amada.

El cuerpo de la madre de Clara tiene canas y estrías como expresión del paso del tiempo y las huellas de la maternidad; y es al mismo tiempo un objeto de fascinación y terror al compararlo con un volcán. Ojeda advierte esta figura en uno de los epígrafes al inicio de la novela al citar a Lovecraft: “más allá se alzaba la cumbre blanca y fantasmal del monte Del Terror; de diez mil novecientos pies de altura y ahora extinto como volcán” (Ojeda 2018, 7).

Ambos objetos: el cuerpo de su madre y el volcán, marcados por estrías generan atracción y guardan un potencial devastador, pues la madre puede lastimarla y expulsarla de la habitación - útero. Clara entiende que la primera manifestación de lo terrible es la belleza. “Vivimos en una caldera: este país tiene casi un centenar de volcanes y más de veinte están activos”, le dijo una vez su madre, quien siempre se había sentido atraída por los paisajes que insinuaban su propia destrucción. “No hay nada más sublime que una montaña que arde” (99).

Lo materno como hermoso, pero potencialmente destructivo, (igual que un volcán) tiene relación, también, con el modo en que es visto el cuerpo de las adolescentes: “hay algo primitivo y oscuro en la sexualidad: algo que duerme pero que es peligroso e incontrolable, algo que estalla” (224); y que sirve de figura final de *Mandíbula* que supone el posible asesinato de Fernanda (la estudiante secuestrada) al comparar a su cerebro con un volcán dispuesto a erupcionar: “Bienvenida a la mandíbula volcánica de mi casa” (285). ¿Es este acto extremo de violencia la

continuación de la lección que su madre le enseñó aquel día que Clara le expresó su amor con un beso? Lo es en el sentido del papel de madre - enseñante que juega Clara en este pasaje.

Pero no es el único episodio donde se puede comprobar las huellas de esta enseñanza. En uno de los recreos Clara intenta evitar actitudes que traspasen esta línea de la moralidad que colocó su madre entre las chicas que "parecen perras" (164); y cuando encuentra a dos de ellas escondidas en el hueco de un árbol, ella supone que al haber poco espacio sus bocas estaban demasiado cerca y lo denuncia ante las autoridades del colegio inmediatamente, pese a que jamás presenció ningún beso.

Logra que las autoridades reprendan a las niñas por burlar límites que "en la opinión de la madre muerta que habitaba en su mente no debían ser cruzados; límites que Elena le enseñó muy bien a respetar y que ahora ella era responsable de proteger" (173). Ojeda pone de manifiesto el círculo en el que se repite esta actitud invasiva que tuvo de parte de su madre; y ahora ella a su vez la tiene con sus alumnas.

El investigador de la Universidad de Nápoles Andrea Pezzé, ha realizado varias reflexiones y publicaciones respecto de la obra de Ojeda. Refiriéndose específicamente a *Mandíbula*, él resalta la denuncia que hace la maestra ante la rectora y el modo en que pone en marcha a todo el aparataje represivo de la escuela a partir de un paradigma de acusación indiciario e hipotético para castigarlas duramente.

> Lo ominoso aquí es Miss Clara: su abyección es la que nos asusta, pero es lo insondable de su neurosis lo que activa el deseo de la reglamentación. Desde su vileza, Miss Clara alerta a las autoridades morales del colegio porque transforma un acto sin significación –no sabemos qué hacían las chicas detrás del árbol– en otro investido de sentido para los dispositivos punitivos. (Pezzé 2021,145)

En relación con este episodio, podríamos decir que Miss Clara ve con los ojos de su madre (a la altura de sus pestañas que ha devorado) y por lo tanto presume el indicio de una actividad de tipo sexual que hay reprimir. Evidenciándose el carácter cíclico del estrago materno. Clara, una hija estragada, ahora es una maestra / madre estragante.

Habíamos dicho que en la devoración o devastación se producen de manera simultánea relaciones de fascinación y ruina mutua. En el caso de Fernanda y Anelisse también se puede evidenciar este fenómeno. "Yo quisiera que me guardaras en tus mandíbulas, se repetía Fernanda en su mente" (Ojeda 2018, 94) o "A mí me gustan mucho tus dientes de ratita" (150). Estas frases expresan fascinación, deseo de cuidado,

contención, resguardo y ternura, pero al mismo tiempo, la posibilidad de entrar a la mandíbula del cocodrilo y ser devorada.

Este fenómeno cíclico también es posible evidenciar en el grupo de seis amigas y compañeras de colegio. Annelise juega un papel dominante y controlador. Ella dictamina al grupo sanciones y el resto debe provocarse lesiones, lanzarse por las escaleras en la casa abandonada, pero además entrar a un culto que las aterraba, impedía dormir por las noches y borraba como individuos. Fernanda reconoce lo siguiente ante su psicólogo:

> Anne tiene una imaginación muuuy real. Por ejemplo, una vez vimos un cocodrilo en la parte trasera del edificio y ella se obsesionó con él y se inventó que era una manifestación del Dios Blanco o algo así. Y cuando hablaba del animal decía que era blanco, pero yo vi su cola y era verde, no blanca. Todas sabíamos que su cola era verde. Fiorella lo había visto entero y mejor que ninguna de nosotras y sabía que era verde. Pero con el tiempo nosotras empezamos a hablar del cocodrilo como si siempre hubiese sido blanco y como si todas hubiésemos visto su blancura entrando en el manglar. Y nunca se nos habría ocurrido decir que era verde, porque era blanco. ¿Entiende? El cocodrilo era blanco y punto. Pero no era solo que hablábamos como si lo fuera, sino que lo creíamos: creíamos que habíamos visto sus escamas blancas. Nos olvidábamos de que conocíamos su verdadero color. Así de real es la imaginación de Anne. (140).

Podríamos decir que Clara es estragada por su madre, ella devora a su madre y crece sobre sus raíces; pero también ella a su vez estraga a sus alumnas/hijas y teme ser devorada por ellas. Respecto de la relación entre “pares”, podríamos decir que Annelise asume un rol materno en el momento que dicta normas, que a través del Dios blanco establece prohibiciones y desafíos, estragando a sus amigas y compañeras de clase, imponiendo su visión.

Esta actitud normadora, tal vez surja de la relación estragante con su madre, quien expresa con otras personas defectos de su hija y comentarios despectivos, subraya sus defectos públicamente y la golpea en privado. Le expresa su inconformidad con su forma de ser. Resulta invasiva en su subjetividad. Esto a su vez genera que ella no tenga límites en la relación con sus amigas: no mide las consecuencias de hacerlas caminar al filo de una construcción de tres pisos, pero además logra imponer su visión respecto del cocodrilo, al que todas llamaban blanco, a pesar de que saben que es verde.

En una experimentación del desarrollo de su sexualidad y la exploración de sus límites, Fernanda le enseña a Annelise, a quien llamaba su hermana, la masturbación y ella a su vez le obliga a morderla con mucha fuerza hasta provocarle hematomas y heridas que fotografiaban y publicaban en las redes sociales.

> "Muérdeme, cocodrilo", y en su boca el cuerpo gemelo se rotura. "Muérdeme, caimán". Salta del colmillo una flor de carne. Salta una flor de huesos a los hocicos infinitesimales. Los órganos en piel polucionan por la noche. Las sábanas sudan. Su instinto mandibular corre hacia los esteros, pero a Fernanda le gusta morder clavículas y pelvis encima de los volcanes. "Muérdeme tan fuerte como puedas", le pide su hermana de renacimiento. (243)

Durante estas jornadas de exploración Fernanda le muerde las axilas, los glúteos, los muslos, el coxis, la parte inferior del fémur; saborea su sangre; se le sube encima para apretarle el cuello y hablan de la cópula de la salamanquesa y de la iguana. Fernanda está consciente del cambio que está viviendo. "De niñas no éramos así" (245), dice mientras Annelise gime.

Se advierte por lo tanto entre las dos adolescentes el ejercicio de relaciones destructivas-invasivas que tiene un carácter de control (devoración psicológica), por un lado, pero también autodestructivas cuando Fernanda clava sus dientes en la otra hasta hacer sangrar su cuerpo (devoración física). "El amor empieza con una mordida y un dejarse morder" (245), se dicen entre ellas.

El relato de Ojeda cuestiona las nociones tradicionales respecto de las relaciones materno-familiares y sus personajes expresan de manera salvaje sus deseos: apegos y desencuentros y nos recuerda "que lo primitivo nos habita" (200). Y por supuesto, cuando estas adolescentes rompen su relación la hacen con la misma "animalidad". Fernanda había comentado al psicoanalista (y a través de él al mundo de los adultos) las mordidas que Annelise le obligaba a hacerle, y cuando ella se siente traicionada la desprecia y humilla públicamente. Lo que provoca una pelea. "Fernanda se había lanzado sobre Annelise con todos sus huesos y sus uñas como el esqueleto de sangre que era, como la potrilla sin riendas que era" (198). E inmediatamente inicia un proceso de devastación en contra de "su hermana".

Las madres también se convierten en seres extraños, no sólo en las relaciones con las hijas, sino cuando su deseo se ancla al disfrute de una fiesta donde "bebían brebajes que estaban prohibidos y se reían a carcajadas como Úrsula en La sirenita" (271). Pero la transformación no queda ahí, conforme siguen bebiendo las madres se trasforman en seres malos y de fea apariencia. "Tenían las narices arrugadas, con los agujeros nasales como cráteres, y poco a poco fueron creciéndoles extrañas raíces en la frente" (272). Se da un proceso que quiero denominar como de extrañificación. Defino como extrañificación al proceso a través del cual existe un desplazamiento de lo

conocido por un objeto, lugar o persona extraña. En la novela las madres se cambian por seres que parecen brujas.

Una vez que Miss Clara deja de ser su profesora para convertirse en su secuestradora, es notorio un extrañamiento específico. “Le descubrió la carne rosa de pelícano desplumado. Fernanda mantuvo la mirada fija en el rostro ovíparo de su profesora como si fuese vital ese instante de lupa en el que pudo verle unas venas moradas” (10).

Para beber bebidas de adultos o flirtear es necesario que las niñas estén lejos tal como se había advertido en la introducción del capítulo, cuando las madres quieren dar rienda suelta a sus “ser mujer”. En este proceso de aislamiento también se puede advertir una extrañificación: Fernanda es alejada con arañones en los brazos y Annelise con una mordida en la cabeza.

Si bien las madres de las niñas no son un sujeto dador de cariño y cuidado a lo largo de la novela, el momento específico de la agresión con la que se separa a la cría, o beben bebidas de adultos, su apariencia se extrañifica y su actuación se aleja de lo conocido y humano.

> La reacción fue inmediata y aterradora: Annelise le había jurado que, en medio de la noche del cuarto, los ojos de su madre perdieron el color; que la tomó por el pelo, que le echó encima su aliento a sopa de murciélagos y que le clavó los dientes en el hombro porque fue lo primero que alcanzó a morder. La mordió con rabia, con una ira que Annelise solo había visto en los perros. Le explicó a Fernanda que los dientes de la madre le dolieron como debía de doler la muerte. (Ojeda 2018, 273)

Estas figuras nos dan importantes claves de lectura que ponen en evidencia al ejercicio materno y su carácter estragante, pero además la imposibilidad de una relación armónica entre madre e hija.

Helen Garnica investigadora, docente y promotora cultural va más allá de lo extraño y analiza *Mandíbula* a partir del concepto de lo monstruoso. Ella resalta que esta escena a la que se ha hecho mención devela el ejercicio activo de su sexualidad y la pertenencia al reino subterráneo donde no existen damas.

> A su vez, las metamorfosis corporales, acorde a Moraña, ilustran una cadena de otredades monstruosas porque no se puede explicar, con certeza, su naturaleza y horadan las estructuras de ida masculinas: caimán al querer comerse a la hija, perro rabioso cuando la golpea y amenaza, murciélago por su contigüidad con la noche, y reptil que se cuela en el sexo de sus congéneres. De forma similar, emerge, aunada a la comparación bestial, el enlace entre tierra y fémina. (Garnica 2023, 280)

Garnica afirma que en el encuentro de estas mujeres sensuales y ebrias representan una transgresión a la visión heteronormativa y las niñas son "elongaciones de la ley del padre" (281). Considero, por tanto que esta agresividad que manifiestan, no sólo expresan esa animalidad, rompen con la visión "idílica" de la relación madre - hija, sino que grafica a las madres en una pugna permanente por la preservación de un espacio del "ser mujer".

Ojeda pone en evidencia la huella de lo materno lejos del estereotipo de lo ideal. Las madres pueden devorar a sus crías, o pelear por su espacio de forma furiosa; quedan expuestas unas hijas que luchan por colmar el deseo materno y convertirse completamente en objeto de su atención. En el relato se pueden observar jóvenes experimentando los límites de sus cuerpos y perversidades, también víctimas de un estragamiento mayor o menor en cada caso y el ejemplo paradigmático de estrago es Clara López. En su búsqueda de amor y aceptación materna permanente fue incapaz de construir su propia identidad y destino. Canibalizó en todos los sentidos posibles a su madre y como un árbol que nace de las raíces de uno muerto incorporó a su vida cada temor, defecto, prenda vieja, profesión y manía.

Consecuentes de eso animal que nos habita, los personajes de *Mandíbula* expresan esa devastación y esa atracción que implica el estrago materno. En la narrativa se la expresa a través de procesos extrañificación, pérdida de lo humano y semejanza con lo animal. Ojeda pone luz en las relaciones filiales signadas por las violencias cotidianas y silenciosas que representan pugnas entre las figuras de madre e hija.

La protagonista, en el monólogo de Eva, dirigido a su madre Charlotte, en el filme sueco de 1978 *Höstsonaten* —Sonata de otoño—, escrito y dirigido por Ingmar Bergman dice:

> Una madre y una hija. Qué combinación terrible de emociones, confusión y destrucción. Todo es posible, y se hará en nombre del amor. La hija heredará las heridas de la madre. La hija sufrirá los fracasos de la madre. La infelicidad de la madre será la infelicidad de la hija. Como si el cordón umbilical jamás se hubiese cortado… Mamá, ¿es la infelicidad de la hija el triunfo de la madre? Mamá, ¿es mi dolor tu placer secreto?" (Berman 1978).

La puesta en escena no es ni mucho menos, una situación idílica. La devoración se produce en sentido psicológico y físico. Hay una pugna permanente en la expresión del deseo. Madre estragada, estragará a su hija, creando una historia sin fin, o en

palabras de Ojeda: “Una bala que sale y luego regresa para darte en el corazón: eso es una hija” (Ojeda 2018, 281).

2. Caminar al filo del abismo: la poética de la abyección

> La mujer cuando conciba y dé a luz varón, será inmunda siete días; conforme a los días de su menstruación será inmunda. Y al octavo día se circuncidará al niño. Mas ella permanecerá treinta y tres días purificándose de su sangre; ninguna cosa santa tocará, ni vendrá al santuario, hasta cuando sean cumplidos los días de su purificación. Y si diere a luz hija, será inmunda dos semanas, conforme a su separación, y sesenta y seis días estará purificándose de su sangre.
> (Levítico 12: 2-6)

La Real Academia Española define lo abyecto como algo “despreciable, vil en extremo” y señala como sus sinónimos a los siguientes conceptos: “ruin, vil, infame, bajo, despreciable, miserable, rastrero, odioso, repugnante” (RAE 2023).

Julia Kristeva (2004) hace una relectura del escritor maldito Louis-Ferdinand Céline en su ensayo *Poderes de la perversión* y cómo su literatura puede expresar aquella frontera incómoda entre lo que nos expulsa o repele y a la vez atrae. Ella define lo abyecto como “un polo de atracción y de repulsión [que] coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí” (7).

Lo abyecto no se refiere a un objeto, ni a un sujeto, es un proceso. Kristeva señala a la comida, la suciedad o un desecho como el más arcaico ejemplo de lo abyecto. Pero no se refiere estrictamente al objeto, sino a lo que produce en relación con mi “yo”; es decir me es abyecto en cuanto me repugna, “puesto que este alimento no es un “otro” para “mí” que sólo existo en su deseo, yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto en el mismo movimiento por el que “yo” pretendo presentarme” (10).

Elisabet Martín (2015) en su tesis doctoral *El arte transgresor de finales del siglo XX: De la provocación artística como última utopía* incluye a lo abyecto dentro del arte trasgresor. Ella afirma que lo abyecto fue un impulso central del arte de los años 90 del siglo pasado. “Una serie de exposiciones definieron este momento dedicado a producir un presunto malestar en los espectadores” (211). Las mismas estarían ligadas a ritos de iniciación como el nacimiento, la llegada a la pubertad o la muerte.

Si bien existen expresiones de lo abyecto en artes como la pintura, la escultura, el cine, la música y otras, Kristeva señala que la Literatura es un espacio especial de develamiento ya que codifica nuestros apocalipsis más íntimos y más graves.

> Al sugerir que la literatura es su significante privilegiado, trato de indicar que, lejos de constituir un margen menor de nuestra cultura, tal como parece admitirlo el consenso general, esta literatura. la literatura. es la codificación última de nuestra crisis, de nuestros apocalipsis más intimos y más graves. De allí proviene su poder nocturno: "la gran tiniebla" (Angele de Foligno). De ahí su compromiso permanente: "la literatura y el mal" (Georges Bataille). De allí también el relevo de lo sagrado que ella constituye y que, por lo mismo por lo que nos han abandonado pero sin dejarnos tranquilos, convoca a los charlatanes de todos los horizontes de la perversión. Por ocupar su lugar, por adornarse entonces con el poder sagrado del horror, la literatura es quizá también no una resistencia última sino un develamiento de lo abyecto. Una elaboración, una descarga y un vaciamiento de la abyección por la Crisis del Verbo. (Kristeva 2004, 278)

Dicho en otras palabras, las sociedades primitivas crean una serie de códigos y normas que permitirán la convivencia en comunidades, librará de enfermedades y otras prácticas como el asesinato o la endogamia que pondrían en riesgo su subsistencia. Estos límites normativos son repasados, convocados, ironizados, puestos en crisis y rotos en la Literatura, o como Kristeva llama, su "significante privilegiado" (278).

En la novela que es objeto de análisis, *Mandíbula*, es posible evidenciar lo abyecto desde dos instancias: como violación de la frontera y desde la topología del desastre. A continuación voy a exponer con ejemplos estas expresiones y a articular sus vinculaciones.

Empezaré por la primera instancia: como violación de la frontera; para explicarlo usaré al personaje que es, seguramente, la personificación de lo abyecto: Annelise. Líder del grupo de seis chicas que estudian en el Delta High School For Girls del Opus Dei, mejor amiga de Fernanda y estudiante de Miss Clara.

Kristeva (2004) señala a lo abyecto como una de esas "violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable de lo pensable" (7). El personaje Annelise exhibe una configuración abyecta en cuanto desafía las normas, establece castigos físicos a sus amigas, crea un Dios Blanco con el que humilla, intimida a sus familiares, amigas y profesores. Es decir, traspasa las normas de convivencia que se espera para una chica de educación conservadora y de una religiosidad enmarcada en la convivencia católica.

En la carta – ensayo que Annelise entrega a su profesora de Literatura, Miss Clara, le realiza confesiones que podrían observarse como obscenas, violentas y oscuras rebeliones, parafraseando a Kristeva. “En una ocasión, luego de que mi madre me dijera, delante de sus amigas del club de bádminton, que me lavara los dientes porque tenía mal aliento, me metí en el baño y me masturbé con su cepillo de dientes” (Ojeda 2018, 226).

Ante la humillación que le impone su madre de expresar públicamente que es una niña desaseada y torpe; y, por supuesto, ante la imposibilidad de responderle en igualdad de condiciones, Annelise decide vengarse ― rebelarse ― con aquello velado por el conservadurismo familiar: el uso de su cuerpo para el placer, es decir, la masturbación, pero además con un objeto que de manera desprevenida será introducido en la boca de su madre, sin que ella sepa y que contiene fluidos de la vagina de su hija. Este acto bien podría entrar en la definición que hace Kristeva de lo abyecto. “Espasmos y vómitos que me protegen. Repulsión, arcada que me separa y me desvía de la impureza, de la cloaca de lo inmundo” (Kristeva 2004, 9).

Pero no sólo que cuenta cómo introducía en la boca de la madre restos de sus fluidos, sino que además, en la carta personal a su maestra, le “muestra” el modo en que se ha masturbado y ha logrado su orgasmo.

> No puedo explicar cuánto horror me produjo su nitidez, su ausencia de forma animal o humana, su textura mucosa, blanquísima, y su altura creciente. Sin embargo, y a pesar de mi miedo y del insoportable olor a colmena, no pude gritar ni detener mis manos sobre mi sexo. Necesito que me crea, Miss Clara: yo estaba aterrada como nunca antes lo había estado, y no por una cosa de mi imaginación, sino por algo real, grotesco, agigantándose ante mis ojos. Quería saltar fuera de la cama y huir hacia el cuarto de mis padres, pero una fuerza tomó control de mi cuerpo que, además de asustado, también estaba enormemente excitado. No es algo que pueda explicar, solo ocurrió así. Estaba paralizada porque, aunque me movía, esos movimientos sobre mi clítoris ya no eran míos, ¿comprende? Yo quería detener mis manos, pero era como si mi cabeza y mi cuerpo fueran dos cosas distintas. Lo que sentí fue muy complejo: un caos de repulsión, horror y deseo. Y, así, mientras me acercaba al clímax, el enorme blanco avanzó hacia mí como succionando la distancia y, en cuestión de segundos, perdí el conocimiento. Hay algo que une al placer con el dolor y el miedo. (Ojeda 2018, 227)

Esta confesión resulta invasiva para la profesora porque aquello que había enviado a escribir, por supuesto, no era una experiencia de tipo sexual, sino un ensayo sobre los cuentos de Edgar Alan Poe revisados en clase; pero aprovechándose de su proximidad le cuenta que ha descubierto sus temores y la asusta: le dice que está en riesgo porque Fernanda, su antigua mejor amiga, intentará ingresar a su casa a agredirle.

Esta declaración en el contexto de que Clara sufrió la invasión de su hogar y secuestro de manera previa, la altera enormemente y conduce hacia un desenlace violento, perjudicando a su ex mejor amiga.

La exposición de Annelise de lo erótico, según la académica Andrea Carretero, tiene que ver con las redefiniciones que se buscan para resemantizar el cuerpo y expresar la violencia en torno a los abusos de poder y las estrategias de dominación por el orden hegemónico.

> La búsqueda de nuevos discursos para contar la experiencia corporal aparece en toda la obra de Mónica Ojeda a partir del trauma psicológico y el daño físico, y se vincula directamente con la expresión verbal, con el lenguaje, y con la poesía, haciendo que todo el texto quede impregnado de metáforas cuyo objetivo es una indagación sobre la manera de contar el horror desde la belleza. (Carretero 2020, 3)

La actuación de Annelise tiene el carácter de abyecto en cuanto utiliza el cepillo de dientes, es decir, un objeto que está en contacto con la boca de su madre y la carta, que está en contacto con la emotividad de la maestra con fines eróticos. Pero no sólo eso, el modo en que usa a su mejor amiga para el desarrollo de este polo que atrae y expulsa al mismo tiempo es digno de mencionar. Si bien es cierto que Fernanda la introduce en el descubrimiento de la masturbación, en esta exploración Annelise usa a su amiga para experimentar satisfacción a través de las mordidas.

> "Quiero que me muerdas", le susurra Annelise. "Quiero que me muerdas muy fuerte". Su voz suena lenta, como una iguana pelando el sol. Fernanda se magulla en el cuello de su hermana y escucha sus deseos: "Muérdeme, cocodrilo", y en su boca el cuerpo gemelo se rotura. "Muérdeme, caimán". Salta del colmillo una flor de carne. Salta una flor de huesos a los hocicos infinitesimales. Los órganos en piel polucionan por la noche. Las sábanas sudan. Su instinto mandibular corre hacia los esteros, pero a Fernanda le gusta morder clavículas y pelvis encima de los volcanes. "Muérdeme tan fuerte como puedas", le pide su hermana de renacimiento. Annelise le entrega sus huesos limpios para matar su hambre sobre los manteles de algodón. Le entrega su cuello para que lo estruje: sus músculos para que los mastique. "No quiero hacerte daño, pero voy a hacerte daño", le dice Fernanda. "Márcame", le pide Annelise en la ducha. "Sángrame con tus 32 dientes". Y 32 veces la muerde. 32 veces la lengua baja por las piernas ensalivando de rojo las estrellas. (Ojeda 2018, 243)

Fernanda entiende que esta relación va más allá de la amistad, por eso piensa en la reacción que tendrían sus madres: "Si ellas supieran lo que hacemos creerían que somos más que amigas […] Si supieran lo que hacemos nos matarían" (186); le expresa sus dudas a su mejor amiga: "De niñas no hacíamos estas cosas" le dice cada vez que siente que la quiere demasiado mal" (244), y también reflexiona con el psicoanalista

cuando se da cuenta del carácter íntimo de sus encuentros: “Y yo creo que lo íntimo es siempre mucho más amenazante” (251).

Annelise utiliza a Fernanda en el ejercicio de descubrimiento de su sexualidad a pesar de que esta última dice en varias ocasiones que no quiere hacerlo y posteriormente siente culpa. Como menciona Kristeva (2004) lo abyecto es perverso “ya que no abandona ni asume la interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe […] realimenta el sufrimiento del otro para su propio bien” (25).

El ejercicio de lo abyecto, como podemos evidenciar, no está relacionado únicamente con la frontera en la cual lo humano, lo escatológico y primitivo se dibuja, se menciona y traspasa. También tiene que ver con el poder que se adquiere para situar algo dentro o fuera del goce. Kristeva señala esta posibilidad de alienar a otro como una víctima fascinada y complaciente. “Se cerciora del Juicio de éste. Se apoya en la autoridad de su poder para condenar, se funda sobre su ley para olvidar o desgarrar el velo del olvido, pero también para erigir a su objeto como caduco. Como caído. Eyectado por el Otro” (17).

En la novela, esta eyección se puede evidenciar en varios momentos. De manera intencionada se deja de lado a alguien, es decir, el ejercicio de poder de la exclusión. Por eso el grupo de las seis estudiantes siente placer de contarse secretos al oído. Al principio no tenían ningún secreto e incluso así ponían su mano en forma de caracola en el oído de una amiga y excluían al resto. Pero luego del descubrimiento de la casa abandonada donde realizan sus ejercicios funambulistas sí tienen un secreto, son ellas las guardianas de éste, y por supuesto, lo comparten únicamente al oído de sus amigas.

Al interior de grupo también hay, categorización, selección y eyección; además de una escala de importancia que está relacionada con la proximidad a Annelise. Por ser la menos agraciada y la menos segura del grupo Ximena tenía el papel de “peona”. Posteriormente cuando Fernanda revela al psicoanalista y le cuenta que Annelise la obliga a morderla y ella se siente traicionada, ésta es desplazada al último lugar. “Hay un extraño placer en apartar a alguien, ¿no? Te da como una especie de superioridad: la de estar por encima de otro al que puedes aislar si te da la gana” (Ojeda 2018, 138).

Sin embargo, lo abyecto también puede tener un carácter sencillo como la aproximación a una inofensiva y delgada nata que es presentada por los padres en la superficie de la leche.

> Este detalle, tal vez insignificante, pero que ellos buscan, cargan, aprecian, me imponen esta nada me da vuelta como a un guante, me deja las tripas al aire: así ven, ellos, que

> yo estoy volviéndome otro al precio de mi propia muerte. En este trayecto donde "yo" devengo, doy a luz un yo "moi" en la violencia del sollozo, del vómito. Protesta muda del síntoma, violencia estrepitosa de una convulsión, inscripta por cierto en un sistema simbólico, pero en el cual, sin poder ni querer integrarse para responder". (Kristeva 2004, 9)

En *Mandíbula* se relata una escapada que hacen las chicas a una fiesta con unos amigos universitarios. En ella se describen detalles que pudieran resultar de carácter abyectos. Hay una escena, por ejemplo, que es capaz de "dejarle con las tripas al aire al lector", como señala Kristeva. Y es que el grupo de chicas acuden a una casa y en un intercambio de retos, terminan subiendo a la terraza por unas escaleras, en cuyos primeros escalones alguien ha vomitado. Ya en el sitio, quien era capaz de caminar al borde de un edificio de tres pisos podía reclamar del grupo contario un sacrificio.

Y una vez que Annelise hiciera este peligroso ejercicio pidió a uno de ellos que lama sus tacones. "Fernanda sonrió al ver que el universitario del pelo azul y los labios delgados llamado Gabriel pasaba su lengua rosada por el tacón derecho de Annelise conteniendo las arcadas. "Ojalá que Anne no haya pisado el vómito de la escalera", le susurró Ximena a Analía" (Ojeda 2018, 125).

Ya lamer el taco de una persona resulta humillante y repulsivo por encontrarse en contacto con la inmundicia y suciedad del suelo de la calle, pero si además le sumamos a la posibilidad de que este tacón tenga restos de vómito cabe preguntarse, ¿qué le hace este detalle al relato? ¿Por qué lo incluye Ojeda?

Elisabet Martín menciona que en la Bienal de Whitney en 1993 la artista norteamericana Sue Williams presentó una piscina llena de vómitos llamada *Smell of success*. El vómito era falso, pero tenía la intención de evidenciar los mecanismos sociales a través de los cuales se imponía un estereotipo de belleza. En relación con esta idea es posible afirmar que con la imagen del vómito en el zapato, Ojeda exponga que las chicas no tienen límites en cuanto al sometimiento al contario y son incapaces de algo de empatía con los chicos de la fiesta; pero también puede ser una crítica al estereotipo de belleza que sus personajes representan, tal como Sue Williams lo hace al traer al escenario un elemento tan respulsivo como el vómito.[1]

[1] Martín (2015, 217) menciona la instalación de Janine Antoni denominada *Gnaw I y Gnaw II* de 1992 que hacía referencia a patologías contemporáneas como la bulimia. Para expresarlo se mostraban dos grandes bloques, uno de chocolate, otro de grasa notoriamente mordidos por la autora. Ella concluye: "Vómito, saliva, el proceso de la masticación, nos remiten a la obsesión con la belleza y la idea de sacrificio impuesta por la sociedad patriarcal a las mujeres".

En *Mandíbula* la ejecución de los castigos en este pasaje está signada por el carácter conflictivo entre hombres y mujeres. El grupo de chicas quiere humillar al de chicos. Ellos quieren ver las fotos del cuerpo desnudo de Annelise. La posibilidad del vómito en el tacón que uno de ellos debe lamer puede ser entendido como una pugna por someter, dominar, y humillar al otro grupo.

Según Carretero, estas experiencias bien pueden responder a un afán de descubrimiento de la sexualidad y construcción identitaria de las adolescentes. "Comienzan a vivir experiencias que implican el dolor físico mezcladas con un entorno donde el mundo de la sexualidad está, en un principio, vedado, igual que el de la violencia, pero donde domina la tentación de profanar ambos" (Carretero 2020, 5).

Sin embargo, este momento en que un personaje lame el tacón de Annelise no es el más intenso en el relato, pues en un intento de continuar con los retos y reclamar un sacrificio de las chicas, uno de ellos sube a la terraza e intenta caminar al borde de ella. Y luego de un momento cae.

> "¡Nooo!" gritó Natalia, y cuando los demás voltearon vieron el muro sin Gustavo. "¡Se mató!", soltó Gabriel llevándose las manos a la cara mientras todos corrían hacia el borde de la azotea. "¡Ya se mató ese conchesumadre!". La vida y la muerte ocurrían al mismo tiempo, como la voz de J Balvin y los alaridos de Gustavo. "¡Verga!". "¡Verga!". "¡Verga!". Como el amor y la vergüenza: la ternura y el horror. "Oh my god!". Abajo, el universitario de los músculos gritaba con un hueso emergiendo de su pierna y Fernanda vio la piel rota, la sangre, el diente en el suelo igual que si fuera cualquier otro paisaje. "¡Está vivo, loco!". Porque en lo único en lo que pensaba era en la foto. "¡Está vivo!". En la repugnancia que causaba en otros la foto que le hizo a Annelise. "¡No se murió!". Y en que, por primera vez, ella sentía asco también. "¡Está vivo!" (Ojeda 2018, 130).

Repugnancia. Al mismo tiempo que los jóvenes veían partes del cuerpo de su amigo emerger luego de caer de un tercer piso, que dudaban si sobreviviría o no, tienen en la cabeza las fotos de Annelise desnuda con los moretones que le ha provocado Fernanda. Repugnancia. Un encuentro de la vida y la muerte. La continuación de una guerra sin cuartel. Annelise había humillado al grupo de hombres. Salió airosa, pero también había humillado y expuesto aquello privado que mantenían con Fernanda.

Según Kristeva este cuerpo apenas viviente nos repugna en cuanto puede ser un desecho que lo invade todo. Que ha caído, pero no ha muerto.

> El cadáver (cadere, caer), aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no *significan* la muerte. Ante la muerte significada - por ejemplo un

> encefalograma plano - yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. (Kristeva 2004, 10)

En *Mandíbula,* esto que "irremediablemente ha caído" es el cuerpo de un joven que hace un momento intentaba ganar un desafío, pero ahora está convaleciente, con un hueso expuesto y pertenece a un grupo de chicos humillado, por un lado; y Annelise victoriosa sin que le importe aquello, por otro lado. Esta escena es abyecta en cuanto me repele. Si este joven hubiese fallecido, asimilarlo habría sido más sencillo; pero no. Está en el piso dando el espectáculo que nos atrae y nos produce arcada al mismo tiempo.

Hay en el relato, otra práctica entre las chicas que parece algo tribal y resulta abiertamente desafiante, y es el uso de la sangre de sus cortes o menstrual para sus ritos. Esta práctica empezó con el uso de sangre (falsa) para recrear la escena de la novela de Truman Capote, *A sangre fría* y que provocó el preinfarto de la profesora de Literatura que precedió a Miss Clara, siguió con la creación de relatos donde los niños mordían el pezón de sus madres y se alimentaban de leche y sangre y terminó con los rituales para el Dios blanco.

> Yo estaba asustada, of course, y todo se me puso en cámara lenta, como en las películas. No sé si sea cierto, pero una vez escuché que nuestra percepción del tiempo depende de la velocidad de los latidos de nuestro corazón y que por eso un colibrí nos ve como nosotros vemos a las tortugas, ¿es cierto eso, Doc? Anyway, fue muuuy raro porque, en lugar de acelerarse, mi corazón se hizo una tortuga cuando vi a Analía llorando y temblando en medio de un charco de pis con sangre. Sí, ¡pis con sangre! Anne estaba en la esquina, coronada con la mandíbula de tiburón que se robó de la biblioteca, y no hacía nada, solo mirar a Analía con un poco de miedo. (Ojeda 2018, 252)

En el tercer libro de la Biblia, el Levítico Jhavé le da a los israelitas las disposiciones para preservar su salud y les advierte, por ejemplo, la necesidad de aislar a las personas con lepra. A las mujeres en su periodo menstrual y posterior a un parto se las declaraba inmundas y no podían acercarse al templo. De esta manera, las sociedades influenciadas por los relatos de la mitología hebrea, como la nuestra, conservan cierta distancia o reserva respecto de la sangre y otros fluidos vitales. La sangre, según estos preceptos, debe permanecer dentro del cuerpo y su exposición nos recuerda la fragilidad del cuerpo y su pérdida la cercanía con la muerte.

El uso de los fluidos corporales como la sangre y orina de las protagonistas de *Mandíbula* en rituales resulta un abierto cuestionamiento al orden simbólico y

evidencian en su máxima contradicción los conceptos de lo puro y lo impuro; lo sagrado y lo profano; la vida y la muerte.

¿Por qué nos conmueve tanto *Mandíbula*? Puede ser por el manejo de elementos que nos atraen y repelen al mismo tiempo. Tal vez porque existe algo profundamente perturbador en la imposición permanente de la actitud desafiante, dominante y transgresora de Annelise. Tal vez por las acciones que pueden provocarnos arcadas, como una madre cepillándose los dientes con un cepillo que fue usado por su hija para masturbarse, un chico lamiendo un zapato que posiblemente tiene vómito y otro que ha caído desde el tercer piso y tiene un hueso emergiendo de su pierna. Pero no es todo. Annelise también es capaz de ejecutar y someter al grupo a rituales de sangre, tormento físico, rituales de horror y autoflagelación.

La madre de Annelise estaba permanentemente relatándole historias de niñas que por desobedecer a su madre, por alejarse de ella o provocar a hombres malos habían sido agredidas. “El mundo está lleno de personas malas que quieren hacerle cosas terribles a niñas guapas como tú. Hay hombres enfermos que quieren meter sus dedos y otras cosas en ese lugar secreto y delicado por el que haces pipí” (220).

Estos relatos se habían interiorizado en ella a tal punto que soñaba con estos escenarios violentos. “A veces tengo pesadillas en las que soy violada por mis profesores, por el jardinero, por mis tíos, por mi hermano, por mi padre” (219), le confiesa la joven a su profesora. Sin embargo, al mismo tiempo que la madre promueve el miedo por estas “personas malas”, restriega con su frío anillo de matrimonio la vulva y nalgas de Annelise, creando en ella una aversión por las personas que usaban anillos y que podían querer introducir sus dedos en sus partes íntimas.

El discurso de la culpa que transmite la madre de Annelise la lleva a que ella invente un mecanismo de autolesión para garantizar su bienestar.

> A veces, durante las clases, me olvidaba de mi cuerpo y, sin querer, abría tanto las piernas que cualquiera que hubiese estado en frente habría podido ver mi calzón. Cuando eso pasaba me daban temblores y arcadas, sobre todo si tenía a un profesor, y no a una profesora, delante. Lo más terrible que podía imaginar era que Mister Alan o Mister Hugo o Mister Mario o Mister Rodrigo vieran mi calzón. Me producía tanto asco pensarlo que inventé un castigo que me ayudara a recordar la correcta postura de mis piernas. En mi silla, bajo mis muslos, colocaba un compás de tal modo que la aguja estuviera casi presionándome la carne. Si me movía, la aguja me pinchaba, así que tenía que mantenerme alerta y consciente de mi cuerpo si no quería lastimarme. (222)

Tal vez estas actitudes de autolesión se deban al conservadurismo, las contradicciones, la represión en torno a su cuerpo y el miedo que promovió la madre de

Annelise. Recordemos que en una ocasión la madre la humilló delante del padre y el hermano al obligarla a descubrirse sus senos ante una irrupción de ellos a su cuarto.

> "¿Por qué haces eso? ¿Por qué te cubres? ¡Son tu padre y tu hermano! ¿Qué cosa enferma pasa por tu cabeza retorcida? ¡Son tu familia!", me dijo haciéndome sentir mal por ocultar mis senos, pero aun así no moví mis manos y no dejé que ellos los vieran. No pude. Entonces mamá me tomó por las muñecas y me forzó a soltar mis senos. "Tonta, ¡somos tu familia!", gritó sacudiéndome. ¿Puede imaginar lo humillante que fue eso para mí, Miss Clara? Mis senos parecían dos trozos de gelatina, dos estúpidos y desiguales pedazos de grasa. (223)

Por supuesto, la reacción de ella fue la de tomar venganza y sorprender a cada miembro de la familia mientras estaba desnudo y decir "¡Soy tu familia!".

Posteriormente Annelisse somete a los ritos del culto a sus amigas con historias terroríficas que no les dejaban dormir, con reglas especiales para usar el espacio en la casa deshabitada y con ritos de iniciación, entre ellos hacerse un corte en su nalga izquierda, o caminar por al borde de un edificio de tres pisos en construcción.

> A veces los retos eran dolorosos, como cuando debían aguantar un golpe en la boca del estómago sin caer al suelo, pero casi siempre eran solo humillantes, como cuando Analía tuvo que ser la perra de Annelise durante cuatro horas seguidas y hacer guau guau y lamerle los nudillos y orinar en las raíces de un árbol; o como cuando Fiorella tuvo que fingir que daba a luz un huevo de lagarto para luego estrellarlo contra la pared; o como cuando Ximena fue la esclava de Fernanda y tuvo que arrodillarse frente a ella y besarle la punta de los zapatos y dejar que ella le pisara el pelo. (90)

Carretero (2022, 174) asegura que este ejercicio de caminar al borde del abismo bien puede funcionar como la metáfora de la experiencia del miedo. "Como una experiencia liminal que sitúa al sujeto al borde del abismo; en este caso, ser comido por el mismo sujeto que le dio la vida". No hay que olvidarse que en este momento Annelise asume en el relato un papel materno.

Con este criterio coincide la catedrática mexicana Berenice Romano Hurtado. Ella sostiene que el ejercicio de escritura que realiza Annelise, en el ensayo que le escribe a Miss Clara, por ejemplo, es una especie de catarsis que realiza para purificar lo abyecto a través del arte; pero también puede ser entendido como una figura de lo que hace Ojeda con este relato.

> La puesta en abismo, entonces, no refiere a la presencia de Poe o de Lovecraft en la historia, estas intertextualidades más bien explican el surgimiento del Dios Blanco a partir de la alusión de estos autores y sus obras en las creepypastas; la puesta en abismo está dirigiendo al lector a pensar que la historia está formada de pequeñas versiones de una misma trama: Elena que engulle a Clara, que come a Fernanda que a su vez ha

> comido a Annelise. La historia de una madre que apresa a una hija y se repite en cada madre y cada hija de la novela. La mandíbula que puede ser por analogía esa muñeca matrioska, esa madre que encierra y guarda al mismo tiempo a su hija. (Romano 2022, 160)

Tal como Annelise pone a sus amigas al borde de una construcción de tres pisos, Ojeda a través de estos elementos abyectos está representando el ciclo del estrago materno, es decir, Annelise que es estragada por su madre y estraga a su vez a sus amigas / hijas. Por supuesto, la propuesta de Ojeda es llevar al límite estas relaciones para exponernos "al borde del abismo" (Ojeda 2018, 204).

Como es posible evidenciar, Annelise desafía y viola permanente lo establecido. O como lo denomina Kristeva, "violentas y oscuras rebeliones del ser" y utiliza esta posición de control de una manera perversa: para humillar, golpear, condicionar y asustar a sus amigas; para desafiar a su madre, para asustar a su profesora e incluso se autolesiona en este proceso.

Por supuesto, una de las características primordiales de la actuación perversa es la falta de remordimiento. Así, después de haber sido el objeto de su cariño y haber compartido un sinnumero de momentos de apego, expulsa a Fernanda de su vida de la manera más violenta posible. La separa del grupo, la ignora y finalmente la expulsa lanzándole una piedra que pasa cerca de su cabeza. Las actuaciones promovidas por Annelise son abyectas porque evocan el placer como las mordidas y la masturbación, pero también rozan con la muerte. El juego con el revólver de su padre, el corte de las integrantes del grupo en una nalga, el hacer nadar a sus amigas en un sitio donde se sabe que hay un cocodrilo o caminar al filo del abismo.

> Ninguno de sus padres sabían que desde hacía años usaban la excusa de la pijamada para beber el vino de la madre de Ximena, tocar la colección de revólveres del padre de Annelise, fumar los cigarrillos de la Charo y ver hentai en XVideos y PornTube. "¿Por qué le echa el semen en la cara?". "¡Qué asco!". "Mi vagina no es así". "¡Cuántas venas!". "¿Eso es un pezón?". (106)

Quiero insistir en la cita de Kristeva (2004) en la que señalaba que "lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe" (25), para señalar que finalmente Annelise utiliza el miedo que siente la profesora Clara en contra de su ex mejor amiga y esto termina en la posible muerte de Fernanda al final de la novela. No hay ley o norma que impida a Annelise actuar de manera manipuladora, controladora, autoritaria y controladora; pero además, no hay remordimiento de hacerlo.

Ahora, habíamos señalado a otra forma de expresar lo abyecto, y tiene que ver con la topología de la catástrofe, no es como en el caso de Annelise, desde un ejercicio de poder que permite cuestionar prácticas sociales. No. Tiene que ver con la identificación de elementos que pueden entenderse como repulsivos, abyectables; dignos de provocar arcada o de ser objetos de expulsión. No es un tema de exposición, sino más bien ontológico. Como aquella inofensiva nata sobre la leche que provoca repulsión.

En *Mandíbula* se expresa en varios pasajes, pero cobra relevancia el momento en que Fernanda es secuestrada y adquiere cierta conciencia respecto de su cuerpo. Estaba sujetada con las esposas a la mesa, la cara llena de lágrimas y mocos y el calzón que le protegía de las hormigas alejaba su vagina de su secuestradora y a la vez le inflamaba y laceraba la piel.

> A Fernanda, en cambio, le había tomado poco descubrir lo verdadero en su naturaleza: su olor, tan fuerte como el hambre; su humanidad, tan frágil como su olor. Por eso, frente a su profesora, Fernanda se sentía igual que aquellos animales que obligaban a las personas a girar la cabeza y a encoger la nariz; porque sabía que Miss Clara podía respirar sus muslos y ver en el suelo la marca de un charco que la madera había absorbido. Una marca que no dejaba de renovarse y que las hormigas sabían sortear. Había orinado, hasta ese momento, seis veces —las iba contando porque no podía hacer otra cosa que estar pendiente de las necesidades y de las funciones de su cuerpo. (Ojeda 2018, 148)

Por primera vez en la vida Fernanda experimentaba el hambre y las primeras reflexiones que le provocan es que ella, que siempre había estado en situación privilegiada y de poder social, ahora estaba abandonada y conciente tanto de lo humano / abyecto de su cuerpo, como de la posibilidad de morir. Elisabet Martín afirma que la exposición de un cuerpo fragmentado en una expresión artística (como lo es *Mandíbula*) podría entenderse como un ataque frontal al sistema que pone en crisis las convenciones sociales y los tabúes.

> La concepción gestáltica del cuerpo es amenazada por sus pérdidas más abyectas: orina, heces, sangre, leche materna, vómito, pus, saliva. Sus continuas mermas suponen una separación del ser y del no-ser, del yo y del no-yo, una separación traumática de lo uno y lo otro. Lo abyecto artístico sería una vía para revisar nuestras asunciones sobre el arte "elevado". (Martín 2015, 215)

En *Mandíbula*, Mónica Ojeda utiliza lo abyecto como una herramienta narrativa para desestabilizar las fronteras entre el orden simbólico y lo visceralmente humano, enfrentándonos con aquello que generalmente rechazamos para sostener nuestras

construcciones identitarias y sociales. En el pasaje citado, el cuerpo de Fernanda se convierte en un campo de exploración de lo abyecto: sus fluidos, olores y sensaciones corporales despojan su experiencia de cualquier idealización, exponiéndola como una entidad vulnerable y fragmentada.

Siguiendo a Julia Kristeva, esta confrontación con las "mermas" del cuerpo revela la fragilidad de las categorías que sustentan nuestra percepción de lo humano y lo limpio, evocando rechazo y fascinación. Por otro lado, Elisabet Martín nos ayuda a interpretar este pasaje como un acto transgresor que subvierte los sistemas normativos al resquebrajar las convenciones de la representación artística. La exposición de un cuerpo fragmentado en un contexto de violencia y descomposición no solo desafía el concepto gestáltico del cuerpo como unidad, sino que pone en crisis las jerarquías que separan el arte elevado de lo grotesco y lo visceral. Este uso de lo abyecto en *Mandíbula* no solo incomoda al lector, sino que lo fuerza a confrontar las limitaciones de su propia humanidad y de los sistemas simbólicos que estructuran su mundo.

Antes del secuestro Fernanda se orina en la piscina o ensucia la ropa para que su empleada la limpie en un acto de ego y desprecio; y se puede comprender desde un uso inicial de lo abyecto como una forma de poder: la capacidad de transgredir normas desde una posición de privilegio y control. En este acto, Fernanda instrumentaliza lo abyecto para marcar una diferencia jerárquica, afirmando su dominio sobre aquellos que considera inferiores, como su empleada. Sin embargo, en el desarrollo de la novela, este mismo reconocimiento escatológico —el encuentro con sus fluidos corporales en un contexto de violencia y vulnerabilidad extrema— se resignifica como un síntoma de fragilidad existencial.

Según Julia Kristeva, lo abyecto, en este caso representado por la orina, no solo desestabiliza la frontera entre el yo y el no-yo, sino que también emerge como un recordatorio visceral de la mortalidad. Para Fernanda, lo que antes era un instrumento de poder se convierte en un marcador de su propia vulnerabilidad, en un símbolo de la vida que se escapa, amenazada por la posibilidad de morir. Aquí se observa cómo la narrativa conduce el cuerpo de Fernanda de un espacio de dominio simbólico a uno de descomposición y pérdida.

En línea con Elisabet Martín, esta transformación se puede interpretar como un mecanismo de desestabilizar, minimizar o relativizar las estructuras de poder y las convenciones sociales que Fernanda, en su privilegio, encarnaba. Al perder el control

sobre su cuerpo y enfrentarse con su "naturaleza abyecta", las jerarquías simbólicas que ella misma representaba colapsan.

Sin embargo, no es el único pasaje en el cual Ojeda nos "incomoda" con elementos abyectos. Me referiero al fragmento de la narración en el cual la madre de Miss Clara le recalca: "Tu cerebro es un nido de cucarachas" […] Para Clara, su mayor problema eran los pensamientos que no pedía y que —igual que cucarachas— depositaban huevos en el interior de su cabeza" (Ojeda 2018, 43).

La investigadora y docente Helen Garnica (2023) se detiene en este pasaje de *Mandíbula* y recuerda que las cucarachas están relacionadas en los bestiarios con la suciedad y la contaminación. "Su patologización comporta una potencia contaminante en su desplazamiento […] Ergo, los pensamientos de Clara son huevecillos pestilentes que contaminan a su portadora y la orillan a la locura" (273).

En esta misma línea de interpretación es posible afirmar que Miss Clara es identificada posteriormente como una persona abyecta en cuanto robaba la personalidad y modo de actuar de su madre, pero además su cabeza era comparable a una ooteca en la que las cucarachas depositaban sus huevos.

> Los demás encontraban obscena la imitación que hacía de la apariencia física de su madre, como si en su mímesis amorosa hubiese algo abyecto que obligara a los demás a encoger sus rostros y a dedicarle miradas de desconfianza —algunas veces notó, por parte de los pocos familiares vivos que le quedaban (y con quienes ya no mantenía ningún tipo de contacto), un abierto desprecio a causa de la incomodidad que sentían cuando ella no solo fingía ser su madre, sino que llegaba a serlo. (Ojeda 2018, 35)

Clara busca los mecanismos de aparentar ser una persona normal. Ella es consciente de que su vida ha crecido a partir del árbol muerto de su madre; que en nombre del amor ha despojado su vida y teme que sus alumnas hagan lo mismo. Sus miedos la agobian y por lo tanto sus relaciones sociales son casi nulas. Al extremo que para disimularlo cuenta cuántas veces debe interactuar con sus compañeros de trabajo e intenta pasar inadvertida al máximo. Se refugia en su hogar e intenta mantener la mayor distancia con sus estudiantes, cuyo mínimo roce le espanta profundamente.

Cuando Annelise la observa con atención descubre nuevos rasgos de abyección. Luego de que una de sus estudiantes se desmayara ella queda petrificada. No se mueve ni parpadea. "La piel de su cara se volvió húmeda y a todas nos pareció una criatura sin párpados […] Admito que me pareció inhumano y asqueroso (hay gestos que nos separan de los monstruos y parpadear es uno de ellos)" (207).

Ya habíamos señalado en la primera parte de este capítulo que Ojeda vuelve extraños, *los extrañifica* a los personajes que sufren un estrago materno. En este pasaje, esto es más evidente, pues Miss Clara no parpadea y es comparada por Annelise con un monstruo por este detalle.

Una vez que hemos analizado los pasajes más significativos en *Mandíbula* donde se evidencian varios rasgos de lo abyecto, cabe preguntarse ¿por qué es tan importante señalarlos? Quiero decir, ¿por qué es tan importante en relación con la novela objeto de este estudio?

Julia Kristeva hace una amplia teorización respecto de lo abyecto al analizar la obra de Louis-Ferdinand Céline, en su ensayo *Poderes de la perversión.* En él explica que los elementos que le provocan al individuo asco o repulsión lo dividen, lo separan de aquello que lo constituye a fin de que en él pueda entrar al orden simbólico del lenguaje.

> Lo abyecto nos confronta con esos estados frágiles en donde el hombre erra en los territorios de lo animal. De esta manera, con la abyección, las sociedades primitivas marcaron una zona precisa de su cultura para desprenderla del mundo amenazador del animal o de la animalidad, imaginados como representantes del asesinato o del sexo. (Kristeva 2004, 21)

Para describir este proceso desde lo semiótico Kristeva toma del diálogo platónico el término de "xora", que significa receptáculo y puede comprenderse como útero en griego. El niño está en un estado pre-simbólico y según Kristeva la madre tiene dificultad de introducir a su hijo al estado simbólico, quien se ve en el espejo del padre y se ab-yecta, se expulsa del de la madre.

> La abyección aparece como rito de la impureza y la contaminación en el paganismo de las sociedades donde sobrevive lo matrilineal, donde toma el aspecto de la exclusión de una sustancia (nutritiva o ligada a la sexualidad), cuya operación coincide con lo sagrado ya que lo instaura. La abyección persiste como exclusión o tabú (alimentario u otro) en las religiones monoteístas, particularmente en el judaísmo, pero deslizándose hacia formas más "secundarias" como transgresión (de la ley) en la misma economía monoteísta. Finalmente, con el pecado cristiano encuentra una dialéctica, integrándose como alteridad amenazadora pero siempre nombrable, siempre totalizable, en el Verbo cristiano. Las diversas modalidades de purificación de lo abyecto – las diversas catarsis- constituyen la historia de las religiones, terminando en esa catarsis por excelencia que es el arte, más acá o más allá de la religión. (26)

En *Mandíbula*, lo abyecto se convierte en un eje central para explorar el horror contemporáneo, especialmente en torno al cuerpo y las relaciones maternas. Según Julia

Kristeva, lo abyecto surge en la separación del sujeto del cuerpo de la madre, donde se traza la línea entre el "yo" y el "no-yo". Este proceso no solo funda la identidad del sujeto, sino que también revela el carácter transgresor de lo maternal, cuya capacidad de desestabilizar el orden simbólico es crucial para comprender los estragos maternos que atraviesan el relato de Mónica Ojeda.

El cuerpo femenino, particularmente en sus estados de cambio y pérdida (menstruación, parto, lactancia), aparece en la novela como un espacio de tensión constante, capaz de desafiar las estructuras falocéntricas que dictan la norma. Martín destaca que estos elementos abyectos no solo amenazan el sistema y el orden, sino que también son profundamente transgresores. Annelise encarna esta transgresión al rebelarse contra las figuras de autoridad, especialmente su madre y su profesora, desestabilizando el discurso normativo y religioso.

La importancia de esta representación radica en que el relato de Ojeda no solo descompone el cuerpo simbólico, sino que también expone el malestar contemporáneo hacia los mandatos patriarcales de la maternidad y las expectativas de ser "buenas madres" y "buenas hijas" (Hidalgo 2024, 122). Este cuestionamiento no solo interpela a las estructuras sociales, sino que, como señala Romano, la escritura de Ojeda explora "las partes más oscuras de lo humano", aquellas que vinculan el espanto y la violencia con una poética que intensifica la experiencia del lector.

Lo abyecto en *Mandíbula* nos invita a reflexionar sobre el horror que no es externo, sino interno, aquello que nos constituye, invade, niega y reafirma. Ojeda no solo expone las tinieblas humanas, sino que crea un espacio literario donde estos elementos se convierten en vehículos para desafiar las fronteras de lo normativo y convocar una revisión de nuestras propias limitaciones y miedos. La novela, entonces, nos confronta con aquello que preferiríamos ignorar: el caos que subyace bajo nuestras construcciones simbólicas.

Capítulo segundo
Narrativas del estremecimiento. Del folclor más temprano a las creepypastas

1. Una primera aproximación al terror a través de las palabras

> Estar asustada te hace sentir muy
> viva y muy frágil, como si fueras un trozo
> de cristal y pudieras romperte en cualquier
> momento.
> (Fernanda, en *Mandíbula*)

La Real Academia Española define el miedo como la "perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario". Y define al terror como la exacerbación de este, es decir como un "miedo muy intenso" (RAE 2023).

Howard Phillips Lovecraft, escritor estadounidense y gran innovador de relatos y novelas de terror y ciencia ficción reflexiona sobre el miedo provocado a través de las palabras en el libro *El terror en la literatura.* Él inicia este texto con una afirmación categórica: "La emoción más antigua y poderosa de la humanidad es el miedo, y la clase de miedo más antigua y poderosa es el miedo a lo desconocido" (Lovecraft 2018, 11).

Es que, en efecto, el modo en que nuestros primeros ancestros se aproximan, responden o pretenden entender el mundo que los rodea es través de sentimientos de placer y displacer. ¿Cómo explicar, por ejemplo, fenómenos naturales tan asombrosos como el rayo, la lluvia, el arcoíris, o un poderoso río que les brinda vida, pero al mismo tiempo puede llevar consigo el riesgo de ahogarlos?

Las canciones y relatos más primitivos surgen de una búsqueda de respuestas a los fenómenos que no comprenden, como sonidos extraños, animales al acecho, monstruos, fantasmas o seres extraterrestres; pero también como un mecanismo para recordar y compartir su conocimiento de aquello que puede provocarles grave daño o poner en riesgo su existencia.

Además de estos incipientes elementos gnoseológicos, lo onírico juega un papel importante en la búsqueda de lo desconocido e impredecible. Lovecraft lo explica así:

> El fenómeno del sueño ayudó a construir la noción de un mundo irreal o espiritual; y, en general, las condiciones de los albores de la vida conducían con tanta fuerza hacia un sentimiento de lo sobrenatural, que no es necesario que nos preguntemos por la minuciosidad con la que la misma esencia hereditaria del hombre se ha saturado de religión y superstición. (12)

Las canciones, cuentos, mitología y otros relatos en las civilizaciones antiguas corroboran aquello que afirma Lovecraft: "La emoción más antigua y poderosa de la humanidad es el miedo". Así, las antiguas tribus africanas incluyen en sus relatos orales y canciones viejos elementos en los que intervienen mensajeros lunares. El dios creador había enviado a un camaleón con un mensaje de vida eterna y prosperidad y a un lagarto con el mensaje contrario. El lagarto llegó primero a los pueblos, y con ello la sentencia de muerte a todos los seres humanos. Los animales, la luna, las montañas y en general, la naturaleza, tiene un mensaje de protección y destrucción al mismo tiempo. Depende del momento en que llega y el tipo de mensajero. Los grabados y placas recuperados dan cuenta de que en su mayoría de veces los mensajeros tenían una forma animal. (Cheers 2016, 300).

Una serpiente visitaba a un niño y la madre le dice que la cuide; que por ninguna razón debe matarla. En un sueño la serpiente le visita al papá del niño, pero de repente llega otra y otra más, confundiéndolo. Él siente terror y ganas de matarlas, pero no lo hace para no dañar a la equivocada. A la noche siguiente la serpiente vuelve a visitar al padre y le revela que es un espíritu bueno y que le traerá abundancia y prosperidad y que hizo bien al no atacarla, tal como había sugerido la madre.

Anase era una araña que iba embaucando a todo el mundo. Cuando la madre de Nyame, un ser divino, enferma ella se ofrece a curarla. Después de unos días muere. Nayme la condena a muerte, pero ella usa al hijo de este para cavar un hueco y cuando amenaza que su hijo sufrirá si ella sale herida, él la deja ir. Anase sobrevive para seguir tejiendo redes de naturaleza extraña. "Muchas de las historias acerca de Anase resultan groseras, incluso crudas, con infortunios sexuales, y con frecuencia ponen de manifiesto manías y debilidades humanas" (317).

Japón se ubica en el Cinturón de Fuego del Pacífico y tiene una actividad volcánica y sísmica frecuente. La mitología, al responder al modo en que se relacionan con su naturaleza y las explicaciones más primitivas, les confiere a muchos de sus dioses características de crueldad e ira. "Los oni de Jigoku llevan a los pecadores en presencia de Emma-o, quien juzga sus actos pasados, y existe la creencia popular de que son los creadores de la maldad y las enfermedades" (367).

Para los japoneses existen cuatro tipos de dragones: aquellos que son guardianes del palacio de los dioses, los que traen el agua que bendice la tierra, los que resguardan los tesoros terrestres y los que determinan el curso de los ríos. “Los desastres naturales, sobre todo las inundaciones devastadoras, están relacionadas con ellos. Se cree que tras las tormentas, abandonan sus madrigueras” (366).

El escritor, periodista y traductor británico, Lafcadio Hearn, recoge en uno de sus libros de cuentos de fantasmas de Japón la historia de un niño que fue enviado por su familia a que aprendiera las destrezas para convertirse en un monje. Era un niño inteligente, podía hacerlo, pero tenía un defecto. Dibujaba gatos. Todo el tiempo dibujaba gatos, incluso donde no debía hacerlo como los sitios de adoración. El maestro le dijo que él debía ser artista y no un monje. Lo expulsó del convento y el niño se fue avergonzado al convento de un pueblo cercano en búsqueda de refugio. Él no sabía que un duende se había apoderado del aquel sitio y había matado a los antiguos habitantes.

Llegó en la noche. Antes de instalarse, por supuesto, dibujó gatos en las puertas, en las paredes y se acostó a dormir. Durante la noche sintió un estruendo. Por la mañana encontró el templo bañado en sangre y una rata enorme (del tamaño de una vaca) asesinada. ¿Quién la había matado si no existían otros habitantes en el sitio? “El niño se dio cuenta de pronto de que las bocas de todos los gatos que había dibujado la noche anterior estaban enrojecidas y mojadas de sangre.” (Hearn 2022, 57). Entonces entendió que los gatos que dibujaba habían terminado con el duende que tenía la apariencia de rata y que se había apoderado el sitio.

El escritor y periodista francés Francis Lacassin afirma que en la cosmovisión japonesa no existe una ruptura tan evidente entre el mundo de los fantasmas y el de los vivos y que sus expresiones no son más que sorpresas que la naturaleza le reserva al hombre. “Lo fantástico está demasiado cerca de los japoneses para que se preocupen del enigmático e insidioso protocolo destinado a intimidar a los occidentales y a preparar el ánimo de las imaginaciones excesivamente cartesianas” (10).

Según la mitología egipcia los hombres y las mujeres al fallecer se enfrentaban al juzgamiento del dios Osiris. Él pesaba en su corazón en una balanza cósmica. La persona juzgada debía haber dejado atrás cualquier desapego: pasiones, rencores, envidia o cualquier sentimiento fuerte, sea positivo o negativo. Si el corazón no pesaba lo mismo que una pluma puesta en la balanza cósmica la persona era enviada al devorador de muertos. “El pobre desgraciado se convertía en un espíritu maligno que

llevaba la enfermedad y la muerte a los humanos y que los médicos expulsaban mediante palabras poderosas y amuletos" (Cheers 2016, 285).

Los relatos reflejan una búsqueda de la supervivencia, alimentación, salud y bienestar, que era representado por Horus. Las narraciones dejan en evidencia que en primera instancia los hombres fueron creados para vivir en armonía con su entorno y prójimo, "pero que había demonios que llevaban enfermedades y el caos a los humanos y al mundo, y que debían ser ahuyentados" (297).

Los griegos también reflexionaron el miedo y su mitología da cuenta de ello en varios relatos. En La Ilíada, Homero narra que previo a la batalla de Troya, y una vez que Atenea fuera ofendida por París, el príncipe troyano, al no ser reconocida como la diosa más hermosa, ella toma partida por los aqueos y lleva a la guerra un objeto escalofriante.

> Atenea, hija de Zeus, que lleva la égida, dejó caer al suelo, en el palacio de su padre, el hermoso peplo bordado que ella misma había tejido y labrado con sus manos; vistió la túnica de Zeus, que amontona las nubes, y se armó para la luctuosa guerra. Suspendió de sus hombros la espantosa égida floqueada que el terror corona: allí están la Discordia, la Fuerza y la Persecución horrenda; allí la cabeza de la Gorgona, monstruo cruel y horripilante, portento de Zeus, que lleva la égida. Cubrió su cabeza con áureo casco de doble cimera y cuatro abolladuras, apto para resistir a la infantería de cien ciudades. Y, subiendo al flamante carro, asió la lanza ponderosa, larga, fornida, con que la hija del prepotente padre destruye filas enteras de héroes cuando contra ellos montó en cólera. (Homero 2019, 65)

Las Gorgonas, en la mitología griega, eran tres criaturas monstruosas llamadas Esteno, Euríale y Medusa, conocidas por su apariencia aterradora: cabellos formados por serpientes venenosas y miradas que podían convertir a cualquiera en piedra. Mientras que Esteno y Euríale eran inmortales, Medusa era mortal y es la más famosa por haber sido decapitada por el héroe Perseo. "Incluso en la muerte, aquella terrible cabeza tenía la capacidad de convertir en piedra a quien la mirar directamente" (Cheers 2016, 111).

Para asesinar a Medusa, Perseo necesitó de la ayuda de Atenea y Hermes. Atenea le entregó una bolsa y un escudo tan brillante como un espejo y el casco de Hades que lo volvía invisible. Hermes le dio una espada curva como una hoz y unas sandalias que le permitían volar. Luego de que la hubo asesinado de su cuello surgió un caballo alado, Pegaso. Cada gota de sangre que goteaba de la bolsa y que caía sobre la tierra se convertía en una clase distinta de serpiente.

El horror, para los griegos, no era solo el miedo visceral ante lo monstruoso, sino también un sentimiento de desorden o ruptura del cosmos. Las Gorgonas encarnaban este concepto porque su apariencia y habilidades rompían las normas de la naturaleza. Al verlas, el horror que experimentaban los mortales no era solo por su aspecto, sino porque desafiaban la comprensión de la realidad, presentándose como símbolos de caos y desolación y quedaban convertidos en piedra.

En la concepción griega, el horror también estaba relacionado con la impureza, la transgresión de lo humano hacia lo divino o lo monstruoso. Estos seres encarnaban aquello que se escapa al control y la razón, generando un miedo que no solo afectaba al cuerpo, sino que trastocaba el alma y el orden del mundo.

El investigador Vicente Domínguez hace puntualizaciones respecto de lo que Aristóteles había definido como miedo. Él afirma que el miedo puede estar en la mitad entre los que tienen *aphobía* (carencia de temor, exceso de confianza, inconsciente o desquiciado) y *deilós* (cobardía que paraliza e impide hacer las cosas).

> Aristóteles, en la Ética Nicomaquea dice que el phóbos es la suposición de un mal (EN 1115 a 9). Sin embargo, es en la Retórica donde podemos encontrar una definición de phóbos más elaborada. En efecto, ahí define Aristóteles el phóbos como sigue: «Sea pues el miedo (phóbos) una aflicción o barullo de la imaginación (phantasía) cuando está a punto de sobrevenir un mal destructivo o aflictivo». (Domínguez 2003, 666).

¿Por qué se hace este recorrido que tal vez pudiera parecer digresivo? Porque quiero aprovechar que Lovecraft (2018) una de las referencias teóricas de Mandíbula, afirma que el terror cósmico es un ingrediente del folclor más temprano de todas las razas, "y está cristalizado en las baladas, crónicas y escritos sagrados más arcaicos. De hecho, era un rasgo prominente de la elaborada y ceremonial magia, con sus rituales para la invocación de demonios y espectros, que florecieron desde tiempos prehistóricos" (16).

No todas las baladas y sus relatos subsistieron por falta de un registro escrito, sin embargo, en la edad media personajes sobrenaturales como vampiros, brujas, hombres lobos, duendes, fantasmas, entre otros no tuvieron problema en pasar de la oralidad a los registros literarios para seguir estremeciendo los corazones de los lectores.

Además, no sólo quiero resaltar que las voces y relatos tienen un eco muy lejano, como ocurre con las historias en la mitología de pueblos africanos donde el cocodrilo es el protagonista, sino también hacer hincapié en una figura que Lovecraft utiliza al narrar

que los míticos teutones bajaban de sus bosques boreales a compartir en grupos relatos de terror.

> Gran parte del poder de la tradición popular del terror occidental sin duda se debía a la presencia oculta pero a menudo sospechada de un espeluznante culto de adoradores nocturnos cuyas extrañas costumbres —descendientes de los tiempos anteriores a los arios y a la agricultura cuando una raza de mongoles recorrió Europa con sus rebaños— estaban arraigadas en los más desagradables rituales de fertilidad de inmemorial antigüedad. Esta religión secreta, sigilosamente transmitida entre los campesinos durante miles de años, a pesar del aparente reinado de los cultos druídicos, grecorromanos y cristianos en las regiones involucradas, se caracterizaba por salvajes «aquelarres de brujas» en bosques solitarios y en lo alto de remotas colinas la noche de Walpurgis y Halloween, y por las tradicionales estaciones de cría de cabras, ovejas y ganado vacuno. Fue este culto el que se convirtió en la fuente de vasta riqueza de leyendas de brujería, además de desatar extensivas persecuciones de brujas. (16)

Esta imagen de campesinos acudiendo en secreto a cultos satánicos, rituales de lo desconocido, astrología y relatos sobrenaturales, me interesa especialmente porque creo que refleja el mismo espíritu de Annelise, Fernanda y sus adolescentes amigas, personajes de *Mandíbula*, quienes acuden a la casa abandonada en búsqueda de compartir un secreto que las estremezca, las haga sentir especiales y sobre todo vivas.

> "¡Contemos historias de terror!", soltó Fernanda inspirada por ¿Le temes a la oscuridad?, de Nickelodeon, un programa de los noventa que había visto en un video de Playground en donde un grupo de jóvenes se reunían alrededor de una fogata para narrar historias de horror. "Está bien, podemos intentarlo", dijo Annelise. "Pero necesitamos algunas reglas". (Ojeda 2018, 22)

Con el tiempo estos relatos de terror toman forma. Están regidos por un dios blanco de útero ambulante. Muchas de las historias, denominadas creepypastas las amigas las toman de internet, o sitios como foros, blogs o videos de YouTube. Estas historias tienen la intención de asustar o inquietar al lector. En torno al dios blanco Annelise desarrolla una teoría que llega a estremecer a las chicas. La mayoría de las historias se refieren a la relación de madre-hija. "Todas, menos Fernanda, preferían los ejercicios funambulistas antes que sus historias. Preferían los golpes y los cortes. Las humillaciones. Los pequeños peligros que al menos las dejaban dormir" (178).

Las prácticas de estas chicas también tienen relación con aquello que de manera breve se ha mencionado en la presente investigación respecto a los modos primitivos de convocar o relacionarse con el mundo sobrenatural, pues incluyen ritos con animales: besos con cadáveres de iguanas o baile con serpientes (179), pero ya ahondaré en

aquello. Ahora daré un paso atrás para cerrar la idea respecto del desarrollo de la literatura denominada gótica.

Los relatos de terror en la modernidad tienen sus raíces en la literatura gótica, que surgió en el siglo XVIII en Europa. Este género exploraba temas oscuros como la muerte, la locura, lo sobrenatural y la corrupción, y marcó un cambio en la representación del terror. Los autores góticos buscaban perturbar a los lectores mediante escenarios sombríos y personajes atormentados.

Lovecraft señala que si bien varios escritores previos crearon ambientes y fomentaron una estética que luego se convertiría en el gótico, la línea de verdaderos artistas empieza mucho más tarde con Edgar Alan Poe.

> La parafernalia dramática de esta novela consistía en primer lugar en el castillo gótico, de asombrosa antigüedad, de vastas distancias y alas laberínticas abandonadas o en ruinas, pasillos húmedos, insalubres catacumbas ocultas, y una galaxia de fantasmas y espeluznantes leyendas, como núcleo de suspense y sustos demoníacos. Además, incluía al tiránico y malévolo noble como el villano; la angelical, perseguida y, en general, insípida heroína que se enfrenta a horrores de orden mayor y sirve como punto de vista y foco para las simpatías del lector; el valiente e inmaculado héroe, siempre de alta cuna pero a menudo de apariencia humilde; la convención de sonoros nombres extranjeros, mayoritariamente italianos, para los personajes; y el interminable despliegue de utilería que incluye extrañas luces, putrefactas puertas secretas, lámparas apagadas, mohosos manuscritos ocultos, chirriantes goznes, cortinas que se estremecen y demás. (Lovecraft 2018, 22)

Los escenarios en los cuales se desarrollan las historias narradas en él gótico clásico tienen el papel de que el lector se imagine al castillo como una cárcel sin salida; un tipo de laberinto de dimensiones ocultas donde las sombras son protagonistas y lo imprevisto está al acecho.

Sin embargo, lo que provoca terror no es la palabra en sí. El investigador de la Universitat Pompeu Fabra, Javier Aparicio Maydeu, amplía la idea de Lovecraft, señalando la importancia de la creación de una atmósfera.

> Piensa el lector ingenuo que las palabras del diccionario relacionadas con el terror generan mayor espanto que las palabras relacionadas con el amor. Se engaña. No es el significado recto de las palabras lo que genera en el lector el desasosiego, sino su sentido, la atmósfera que transmiten, el modo en que se emplean, el silencio perturbador de las elipsis, la aparente banalidad de sus significados cotidianos combinada con la ambigüedad producida por la proximidad de otras palabras, el modo equívoco, o bien desapegado y natural con que el narrador las enuncia. (Lovecraft 2018, 6)

Es decir lo más importante no es lo que está escrito, sino aquello que despierta, el asombro, la sensación de desamparo, de que algo acecha, de que algo ocurrirá; la sensación que genera de que el lector está cerca de lo peligroso. O del misterio.

Si bien es cierto que Lovecratft resalta figuras como la de Matthew, creador de novelas como *El monje*, William Beckford con su célebre *Vathek*, William Godwin, con su obra *St. Leon*, también afirma que el escritor y poeta estadounidense Edgar Alan Poe elevó el terror a un nivel artístico, alejándolo de las historias de fantasmas más superficiales o folclóricas, para convertirlo en una exploración psicológica y estilística de los miedos humanos más profundos. En su ensayo *El terror en la literatura*, Lovecraft elogia a Poe por haber logrado una transición del horror gótico tradicional hacia un enfoque más psicológico e inquietante.

> Antes de Poe, la masa de escritores de terror había trabajado en general a oscuras, sin comprender la base psicológica del atractivo del horror, e impedidos por una mayor o menor conformidad para con ciertas convenciones literarias vacías tales como el final feliz, la recompensa de la virtud y, en general, un didacticismo moral hueco, la aceptación de estándares y valores populares, y los esfuerzos del autor para imponer sus propias emociones a la historia y ponerse del lado de los partidarios de la mayoría de las ideas artificiales. Poe, por el contrario, percibió la impersonalidad clave del verdadero artista; y supo que la función de la ficción creativa no es más que expresar e interpretar sucesos y sensaciones tal como son, sin tener en cuenta hacia dónde se inclinan o qué demuestran: bien o mal, atractivo o repugnante, estimulante o deprimente, con el autor siempre comportándose como un despierto y desapegado cronista más que como un profesor, simpatizante o defensor de una opinión. (45)

El catedrático de filología latina en la Universidad Complutense de Madrid, Francisco García Jurado, señala una peculiaridad de la literatura moderna. Afirma que existe una presencia de citas grecolatinas en varias obras de autores como Charles Maturin, Jan Potocki, Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Edgar Allan Poe.

Respecto de este último señala que Poe "inicia su cuento *Berenice* con la extraña cita de un texto árabe vertida al latín que sugiere todo el halo de misterio que va a presidir el relato subsiguiente: Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas" (García 2008, 189). La cita dice "Mis amigos me dijeron que si visitaba la tumba de mi amigo, mis preocupaciones se aliviarían un poco" (traducción propia).

El cuento narra el pavoroso encuentro de Egaeus, el protagonista, con un libro que está abierto y subrayado en la frase mencionada luego de que Berenice, su prima, falleciera. Él soporta días de alucinaciones y se enfoca en una visión que lo cautiva de los dientes blancos y hermosos de su prima. Unos gritos advierten que la tumba de su

prima fue profanada y a él se lo encuentra con una pala, unos instrumentos dentales y una caja. Cuando el personaje deja caer esta caja, se desparraman treinta y dos objetos blancos, pequeños y marfilinos.

Se deduce que el protagonista ha sacado los dientes del cadáver, sin embargo, volviendo al relato, la pregunta es ¿de dónde procede la cita mencionada? García, tal como lo hacen otros estudiosos, señala que es todo un enigma.[2]

Lo mismo sucede con varios de los cuentos de Poe, donde los estudiosos han intentado rastrear los orígenes de ciertas citas, pero en algunos resulta enigmático, o simplemente imposible encontrarlas.[3]

Menciono estas reflexiones para señalar que tal como sucede con esta hebra del tejido de Poe, la voz poética de Ojeda tal vez tenga un resonar misterioso, atávico y ancestral de miles de años. Que los cantos egipcios ya tenían composiciones donde los reptiles eran los protagonistas. Un cocodrilo era el símbolo de la relación con el agua, con la abundancia, con la fertilidad, pero a la vez con lo enigmático, oscuro, peligroso.[4]

Estas figuras, además de aquella imagen de un grupo de campesinos bajando de los bosques para reunirse y contar historias de terror y hacer ritos, podrían suponer espejos que datan de hace miles de años donde podemos ver reflejada la novela de Ojeda. En un momento desarrollaré estas reflexiones, pero cierro esta parte detallando los aportes de Lovecraft tanto en la creación de literatura gótica, cuanto en la teorización, comprensión y valorización del género para luego volver a *Mandíbula*, objeto de este estudio.

H.P. Lovecraft revolucionó el concepto de lo literatura gótica. Transformó el horror tradicional en horror cósmico, centrado en la insignificancia humana frente a las fuerzas incomprensibles del universo. A diferencia del gótico clásico, que se enfocaba

---

[2] Michael Beard, de la Universidad Americana del Cairo, no ha conseguido identificar al autor árabe en un documentado trabajo (Beard, 1978, 611): "The epigraph to Poe's 'Berenice', a sentence of Latin ascribed to an Arab Name, has not to my knowledge been located in Arabic literature. The Alterton and Craig annotated edition of Poe, Edgar Allan Poe: Representative Selections (New York, 1962) glosses Ebn Zaiat as unidentified; Burton Pollin's Dictionary of Names and Titles in Poe's Collected Works (New York, 1968) lists him as an Arab biographer, though in fact he was a political figure and occasional poet, a wazir under the Abassid khalif Mu'tasim". Es probable que fuera el propio Poe, como afirma Beard, quien tradujera el texto al latín, a partir de la versión del texto árabe vertida a alguna lengua moderna. Esto implica, naturalmente, un uso dinámico del material previo (García 2008, 189).

[3] En la introducción de *La carta robada*, dice "Nihil sapientae odiosius acumine nimio" (Poe 2015, 217) atribuida a Séneca, de cuya fuente no se tiene un registro confiable. La frase dice en español: "Lo que más odia la sabiduría es el exceso de inteligencia" (traducción propia).

[4] En Madagascar se dicen que ciertos niños Malgaches son hijos de cocodrilos. El origen de este nombre está relacionado con la historia de un cocodrilo que vivía en el río y cuya esposa era una mujer. "La mujer quedó atrapada en una red de pesca, la sacaron del río y un hombre se la llevó lejos de allí y vivió con ella un tiempo. Tras darle dos hijos, la mujer regresó al río" (Cheers 2016, 317).

en lo sobrenatural y la decadencia humana, Lovecraft introdujo entidades cósmicas como Cthulhu, que no eran malignas, sino indiferentes al destino humano, creando un terror basado en la vulnerabilidad y el desconocimiento.

Sus historias también destacaron por su enfoque en lo innombrable e indescriptible, usando el lenguaje para generar una atmósfera de misterio ante lo desconocido. Además, integró el miedo desde una perspectiva casi científica, donde los descubrimientos cósmicos revelaban lo insignificante de la humanidad. Así, Lovecraft expandió los límites del gótico tradicional, influyendo profundamente en el horror moderno con su visión filosófica y existencial del miedo.

Según el investigador y docente Modesto Gómez, las monstruosidades cósmicas imaginadas por Lovecraft no causan terror físico. "Lo que aterroriza es la posibilidad del abismo, la sugerencia de lo indescriptible. Lovecraft es el poeta de lo sublime, el litógrafo de la angustia ante el impenetrable silencio del espacio y del tiempo infinitos" (Gómez 2012, 146).

Latinoamérica tiene una tradición riquísima y amplia de expresión literaria que recoge los mitos y las historias de sus diversas localidades. Desde hace unos años a varias de estas narraciones que vienen escritas, sobre todo por mujeres, se las ha denominado "Gótico andino." ¿Existe tal cosa? En el subcapítulo próximo se abordará esta temática desde una perspectiva teórica, mientras tanto, en este procuraré adentrarme en el horror que nos relata Mónica Ojeda.

Como había señalado, Ojeda crea una atmósfera en la que sus personajes soportan escenarios de violencias sistémicas que provocan situaciones de horror. También hay quienes buscan sentir el miedo, otras que disfrutan de provocarlo y quienes lo provocan como un mecanismo de defensa en las microrrelaciones afectivas.

Miss Clara soportó que dos de sus estudiantes la secuestraran en su propia casa, la amenazaran con matarla, la lastimaran y humillaran, acrecentando una fobia preexistente. Su madre le había enseñado que ninguna persona podía entrar a su casa.

> "Revisemos la casa mientras pensamos", dijo Malena. Y cuando se aburrieron de saltar en las camas, comerse la nutella, tirar los zapatos al váter, regar el esmalte por la cocina y dibujarle penes en la cara a su profesora, decidieron pellizcarle el vientre. "¡Ay, cómo chilla! Le duele mucho. Qué divertido. Hazlo tú". La abofetearon, le cortaron el pelo, le clavaron las agujas de coser en los muslos. "Mira nomás cómo le dejamos la cabeza. Le va a decir a la policía y mi madre me va a masacrar. Tenemos que matarla". Le pasaron la llama del mechero de la cocina por las rodillas. "Ya, pero ¿cómo la matamos?". Quebraron todos los espejos mientras ella pensaba que de verdad se iba a morir. "No sé, pues. Si yo nunca he matado a nadie". Clara miraba la radiografía de la columna vertebral de su madre cada vez que el miedo le hacía sentir que sudaba leche. "Yo hace tiempo maté a un gato que me sacó

> la puta". Su madre no permitía que nadie entrara a la casa porque decía que ningún caracol vivo invitaba a otros animales al interior de su concha. "Podemos clavarle el cuchillo así, ¡zas!, pero verás harta sangre y tocará limpiar". A veces a Clara le costaba encontrar los cambios en medio del estricto orden de las habitaciones. "Podemos ahogarla con una almohada y así no le vemos la cara fea esa que tiene". (Ojeda 2018, 241)

Este ataque y violación a su casa, el espacio que normalmente asociamos a seguridad y descanso, pueden ilustrar el potencial de cómo las personas conocidas, o de nuestro círculo laboral o social pueden convertirse en monstruos provocadores de temor. Marta Pascua Canelo, especialista en Literatura Hispanoamericana escrita por mujeres ve en *Mandíbula* una "resonancia afectiva de una violencia generalizada que afecta de manera más acusada al género femenino. En un contexto donde el feminicidio está a la orden del día, la novela atiende a la violencia en un universo exclusivamente femenino" (Pascua 2022, 24).

Miss Clara sabe que el cuerpo es un mapa de horrores; que el terror se experimenta y expresa de manera corporal. Uno de los hechos que posiblemente haya provocado este sentimiento de desamparo y vulnerabilidad está relacionado con la expulsión del cuarto de la madre cuando Clara, siendo una niña, le diera un beso en la boca, como habíamos visto en el primer capítulo. Entonces entiende que "el miedo era algo bastante parecido a estar siempre afuera del cuarto de una madre" (Ojeda 2018, 172).

Desde niña sufría ataques de terror que debieron haber sido abordados por un especialista, pero su madre les restaba importancia. "Quítate esas cucarachas de la mente, Becerra. A ver, dime ¿qué es lo que te da tanto pánico?", le preguntó su madre […] "El pánico es el pánico", hubiera querido explicarle" (96).

Clara aprendió durante el ataque que había algo peor que morir y es el temor de morir. Que el miedo puede ser un evento paralizante y carecer de lógica.

> "Un ataque de pánico es como ahogarse en el aire", intentó describirle alguna vez y, quizás porque parecía incomprensible, era la mejor descripción de su mal que había conseguido hacer hasta el momento.
>
> Un ataque de pánico es como quemarse en el agua, caerse hacia arriba, helarse en el fuego, caminar en contra de ti misma con la carne sólida y los huesos líquidos, pensó. Ninguna palabra, sin embargo, podía describir la taquicardia que en ese instante le transformaba el pecho en una piedra porosa. (98)

Clara aprendió en su cuerpo que orinarse de miedo es una posibilidad y no importa la edad que se tenga o la condición social. Ojeda cita entre comillas en

Mandíbula "La belleza es la primera manifestación de lo terrible" pero no señala el autor de la cita, que es Rainer María Rilke, *Las elegías de Duino* (1922):

> ¿Quién, si yo gritara, me escucharía entre las órdenes
> angélicas? Y aun si de repente algún ángel
> me apretara contra su corazón, me suprimiría
> su existencia más fuerte. Pues la belleza no es nada
> sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces
> de soportar, lo que sólo admiramos porque serenamente
> desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible. (Rilke 1992)

¿Por qué es importante esta cita? Porque mientras Clara era humillada y maltratada, pensamientos terribles la torturaban. Recordaba las palabras de su madre respecto de los volcanes: "Vivimos en una caldera: este país tiene casi un centenar de volcanes y más de veinte están activos" […] siempre se había sentido atraída por los paisajes que insinuaban su propia destrucción" (Ojeda 2018, 99). Esta reflexión se parece mucho a la que anota Immanuel Kant, en *Lo bello y lo sublime* de 1764:

> La vista de una montaña cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes, la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton, producen agrado, pero unido a terror; en cambie, (sic) la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando; la descripción del Elíseo o la pintura del cinturón del Venus en Homero, proporcionan también una sensación agradable, pero alegre y sonriente. (Kant 2003, 3)

Estas citas de alguna manera nos van dando claves de lectura y Ojeda las utiliza para la configuración de la atmósfera de tensión entre el poder creador de la palabra que refleja la calma de una montaña nevada y el potencial destructor en caso de una erupción siguiendo la línea kantiana.

Esa sensación "alegre y sonriente" y a la vez terrorífica podríamos encontrarlo en pasajes descriptivos cargados de poética que contrastan con el escenario de violencia que suceden o se insinúan. "Afuera las nubes caben en un zapato" (Ojeda 2018, 280) dice la voz narradora momentos antes del violento desenlace de la obra; o "La poesía es un intento de crear la experiencia de lo que no puede decirse"; o de una profundidad llamativa como "No era la primera vez que se imponía a sí misma el reto de dejar de existir para que todo lo demás existiera" (95); o "Lacan tenía razón al afirmar que la verdad tiene, siempre, estructura de ficción" (59).

Esta intertextualidad y manejo de frases poéticas remite a una construcción simbólica donde el manejo del lenguaje juega un papel fundamental. Si bien es cierto, como resalta Mónica Pascua, *Mandíbula* "no es una novela *de* miedo, sino una novela

sobre el miedo en la que belleza y horror se dan la mano" (Pascua 202235), también es preciso decir que su carácter híbrido entre novela, prosa poética y una especie de carta - ensayo sumerge al lector en escenarios de tensión y lo expone a sus propias limitaciones y temores de una manera electrizante.

¿Desde qué otras perspectivas se describe el miedo en *Mandíbula*? La carta que Anelisse dirige a Miss Clara tiene por objeto exacerbar sus miedos y volcarlos contra Fernanda, su ex mejor amiga. Le advierte que ella entrará a su casa para agredirla. Pero además, le sirve a la narradora como espacio para reflexionar sobre el miedo. Su perspectiva coincide con lo que habíamos señalado de Lovecraft respecto del terror cósmico: al referirse a la inmensidad del universo, la insignificancia del ser humano frente a él y una especie de maldad inherente.

> En este mismo momento, en alguna parte del globo terráqueo, hay mujeres a las que se les está cortando el clítoris, niños vendidos, personas estallando en pedazos o ahogándose en el océano, y nada de esto tiene que ver con el mal, sino con la naturaleza humana fracasando en su autodomesticación. Sé que es reconfortante creer que hay alguien o algo superior que nos cuida y que tiene un maravilloso plan para nuestras vidas, pero si lo pensamos seriamente ni los discursos más profundos de Mister Alan podrían hacer que ese Dios fuera creíble. (Ojeda 2018, 216).

Si bien es cierto que Annelise escribe esta misiva con el fin de atemorizar a Miss Clara, sus palabras evidencian una interiorización profunda de los miedos con los cuales la educaron. En la práctica, se evidencia que aquello que la madre le decía, "Anne, cariño, solo puedes confiar en tu familia" (220) termina siendo falso. En su caso la familia resulta una fuente de desamparo y dolor, ya que Annelise se siente vulnerable ante los familiares que observan con avidez sexual su cuerpo que se transforma de niña en adolescente. "Hace cinco meses, en una fiesta familiar, atrapé a mi tío mirándome las piernas (Fernanda dice que eso es normal y que todos los tíos, especialmente los políticos, son unos cerdos)" (219).

> A veces tengo pesadillas en las que soy violada por mis profesores, por el jardinero, por mis tíos, por mi hermano, por mi padre… ¿Lo ha pensado alguna vez, Miss Clara? ¿Ha pensado lo fácil que es para cualquier hombre violarnos? Es como si estuviéramos hechas para ello, para ser embestidas por la fuerza, no solo por hombres, sino por nuestras madres. (219)

Los niveles de violencia no sólo se evidencian en las miradas lascivas de sus familiares, sino en los discursos que duran más que la huella que podría dejar un golpe. La noche que salen a divertirse, primero deben escaparse con mentiras y segundo

recuerdan las palabras del profesor encargado de promover la moral religiosa en el colegio: Mister Alan.

> La noche de la pijamada se vistieron como creían que se vestían las chicas mayores que iban a fiestas y bebían y bailaban y hacían todo lo que Mister Alan decía que era propio de mujeres a las que luego violaban o mataban en la calle. "¿Cómo se pone esto?". Se maquillaron los hematomas. "Ah, así". Se perfumaron las clavículas. (106)

Este pasaje podría evidenciar en los personajes los niveles de interiorización del discurso que culpabiliza a las víctimas de los actos violentos. Es decir, una mujer carga sobre sus hombros no sólo el temor de ser agredida, acosada o violentada de alguna forma, sino, además la responsabilidad por vestir de una u otra forma; o alentar al agresor de una u otra forma.

Andrea Carretero resalta de *Mandíbula* la capacidad de expresar el verdadero horror en los ambientes conocidos como el espacio familiar.

> Encontramos textos donde esa puesta en cuestión acarrea la tematización de violencias sobre las que previamente apenas se había reflexionado: el deseo y el miedo de las hijas y de las madres y de estas hacia sus hijas, la muestra del dolor padecido en el cuerpo o la exploración de una sexualidad prohibida desde la escritura. (Carretero 2020, 22)

A manera de cierre para ir arribando a las conclusiones de este subcapítulo es importante destacar que la carta que Annelise escribe a Miss Clara sirve de pretexto para teorizar sobre el terror cósmico, sobre el miedo, la literatura y la insignificancia del ser humano y su relación con lo desconocido. Esta carta puede ser leída a un nivel metaliterario, también porque evidencia algunas claves de lectura de su propia novela. Tal como sucede en *El retrato de Dorian Grey*, Ojeda utiliza un personaje hermoso por fuera (Annelise), pero capaz de desatar las pasiones más primitivas de humillación, sometimiento, terror y violencia.

Annelise afirma que el momento de la adolescencia un ser desconocido se va abriendo paso en medio de pelos, inflamaciones, espinillas y fluidos. Tal vez como un modo de señalar aquello que pocas veces lo vemos: el monstruo puede ser que salga de nosotros mismos.

Pascua afirmaba más arriba de manera categórica que *Mandíbula* no es una novela de miedo, sino *sobre* el miedo. Yo sostengo por el contrario que la novela abre la posibilidad de un amplio debate sobre los múltiples focos de generación de microviolencias capaces de provocar terror; pero también que en su narrativa es posible

encontrar relatos capaces de estremecernos tal como sucedía en las reuniones a las que acudían los campesinos teutones en sus bosques boreales.

Como a Annelisse y sus cinco amigas que buscaban su espacio para ser ellas mismas, los relatos nos conmueven porque también tira de nuestros sentimientos de seguridad del mundo. ¿Si no es un texto que promueva el horror cósmico, qué hace ahí el relato de un programa de televisión donde no pasa nada, aparentemente, hasta que unas manos de adulto cortan unas manos mucho más pequeñas? ¿Qué hacemos al leer que Annelise y Fernanda juegan a asesinar a su hermano menor al introducirlo en una lavadora? ¿Qué sentimos al leer las creepypastas donde la madre le pide a la niña que abra la puerta y luego de negarse esta última la ve entrando por la puerta exterior? ¿Qué nos provoca?

Pascua resalta la dialéctica del horror y la belleza de Ojeda. Afirma que es una sólida propuesta estética.

> Se propone en ella una nueva sensibilidad estética para escapar de las extendidas poéticas de la violencia y tratar el horror desde otros paradigmas lingüísticos y afectivos. La de Mónica Ojeda es una sólida propuesta estética que abre nuevos caminos para tratar el miedo; de este modo, si se logra configurar en Mandíbula un lenguaje del miedo es gracias a la combinación de narrativa, lírica y ensayo que se alcanza en ella. *Mandíbula* no es simplemente una novela, es una ficción teórica o un atípico ensayo-ficción de alto voltaje lírico. (Pascua 2022, 32)

Coincido con la afirmación de Pascua en cuanto la capacidad de Ojeda de poner en crisis a los escenarios que habían sido usados como referentes de lo seguro, como la amistad, la escuela y la familia. También porque evidencia que las relaciones, aún en las que suponemos prima el amor, pueden estar cargadas de microviolencias cotidianas; que no siempre alcanzan las palabras cuando el vértigo inunda nuestro estómago y que es posible orinarnos del miedo. No importa qué edad o situación social tengamos.

Camacho (2022) explica el modo en que lo gótico transita del castillo europeo donde acechaban los peligros a lo monstruoso que habita al ser humano. Pero no sólo eso, sino que en la Literatura latinoamericana se ancla en nuevos espacios.

> Esta reubicación del gótico en la denominada "tropicalización de lo gótico" la proyecta Eljaiek-Rodríguez a partir de la trasculturación narrativa y la desfamiliarización. Siguiendo estos planteamientos los horrores góticos sirven para describir y representar lo irrepresentable y decir lo indecible en el contexto latinoamericano: abusos, desapariciones, narcotráfico, pobreza, violaciones, pedofilia, pobreza y muerte, entre muchos otros problemas y males actuales. (131)

Ojeda reconfigura la topología del terror. Logra ubicar en los espacios como la familia, la escuela, lo materno y la amistad tensiones y ejercicios de poder que resultan terroríficos. Pero no es la única. Escritoras como Mariana Enríquez, Michelle Roche Rodríguez, Giovanna Rivero, María Fernanda Ampuero, Fernanda Melchor, Gabriela Ponce, forman parte de esta tendencia. ¿Por qué razón son las mujeres y no los escritores varones son protagonistas en esta corriente? Esta sola pregunta puede ser objeto de nuevas investigaciones, pero a priori podría pensarse que hombres y mujeres se enfrentan a diferentes terrores y de diferente intensidad y forma, tanto en las calles de Latinoamérica, como en los círculos más cercanos.

Decíamos que en los relatos góticos lo atemorizante podría estar ubicado en lo oscuro, en el castillo, en el bosque, o en el ser sobrenatural o paranormal. Ojeda devela el temor que la madre puede provocar en la hija al bañarla. “Detestaba que me bañara porque su anillo de matrimonio se metía entre mis nalgas y en mi vulva y la sensación era fría y desagradable, justo como imaginaba que se sentiría si un hombre malo me metía sus dedos más gordos y toscos que los de mi madre” (Ojeda 2018, 221).

También es posible advertir que en la creación de esta atmósfera en la que las protagonistas son mujeres, no todas son víctimas de violencia y de terror. Algunas son victimarias. “En el fondo se trata de entrar en el miedo, no de vencerlo. De que me espantes tanto como me espantas y que, sin embargo, seas como mi hija” (280), tal como lo dice Miss Clara. Es decir, las mujeres dejan el rol pasivo, aquel que se les había asignado históricamente.

También es imprescindible señalar que *Mandíbula* teje con hilos que nos conectan con tradiciones y relatos que tienen ecos de hace miles de años. Que Ojeda utiliza estas hebras para trenzar un relato con una estética coherente y una poética sólida. Que utiliza el terror como forma, pero también como pretexto metaliterario; que en sus líneas somos capaces de escuchar a tambores milenarios de rituales que nos convocan al estremecimiento. “Y es la prueba de que lo primitivo nos habita” (200).

2. El neogótico ecuatoriano: las relaciones maternales y filiales como epicentro del terror

> Sodomizar la escritura significa transgredir
> dentro de la palabra a la palabra, no como
> un mero acto de rebelión, sino como un
> estudio de las zonas más
> opacas de lo humano.
> (Mónica Ojeda)

Existe en la literatura del siglo XXI un "estruendo femenino" (Romano 2023, 24) que refleja algunos elementos del gótico europeo y cuya virtud ha sido actualizar, focalizar, reubicar, resignificar y reinventar los espacios de terror: del viejo castillo donde lo desconocido acecha al protagonista del relato: monstruos, fantasmas, seres paranormales en busca de venganza, almas en busca de redención, a lo conocido, lo interno, lo cercano o familiar. Podemos decir que ha habido una redefinición de la topología del terror, como anotaba arriba. Una literatura capaz de denunciar la crueldad, el abuso y la violencia; de redefinir sus personajes y de poner en palabras eso ininteligible para aquellos protagonistas que tienen "una voz baja y un vocabulario impreciso" (Ortega 2018, 44).

Como es un fenómeno de reciente aparición que está sucediendo y, por lo tanto, mutando, afirmándose, negándose y construyéndose (todo al mismo tiempo), las lecturas de lo que implica el "gótico ecuatoriano" son variadas, complejas e incluso contradictorias.

Francisca Noguerol denominó "barroco frío" a una serie de obras que son voluntariamente delirantes, con propensión a la fractalidad, excursos y digresiones, influenciados por las nuevas tecnologías en las que tanto escritores como lectores han accedido a las tres virtudes de lo divino: la ubicuidad, la instantaneidad, la visión y el poder total. Según Noguerol está en ascenso el número de escritores que reconocen la influencia de "la televisión, la cultura pop, los cómics y, en el caso de los más jóvenes, por los videojuegos y el uso de las redes sociales" (Noguerol 2013, 18).

Marta Pascua Canelo, investigadora de la Universidad de Salamanca, hace un análisis minucioso de *Mandíbula* de Mónica Ojeda y en su ensayo "En la boca del miedo: Violencias afectivas y éticas perversas" afirma que la narrativa implosiona el lenguaje para estremecer al lector; sienta sus bases en un lenguaje agresivo a la par que

poético y que bien podría conformar una de las ramas de este "barroco frío" (Canelo 2022, 32).

Aurora Piñeiro Carballeda, investigadora mexicana, sistematiza el fenómeno del gótico literario contemporáneo y anota lo complejo de situar en un género específico, ya que éste se ha caracterizado por un alto grado de hibridez y ha trascendido a muchas obras en el cine y en la literatura, "aunque su intención dominante no sea la de pertenecer al género" (Piñeira 2017, 163). Y denomina "gótico postmoderno" a un tipo de gótico capaz de dialogar con los elementos psicológicos, urbanos, feministas, subversivos, de ciencia ficción, futuristas y distópicos.

Piñeiro muestra como ejemplo la obra de Joyce Carol Oates, en libros como *The Collector of Hearts: New Tales of the Grotesque* (1998) donde queda manifiesta "la obsesión de la autora con el tema de las relaciones familiares como patológicas o asfixiantes" (Piñeira 2017, 166). También hace una puntualización respecto de cineastas y literatos latinoamericanos.

> La chilena Lina Meruane, con su primer libro, Las infantas (1998), se instala en la tradición de la reescritura gótica de cuento de hadas, con una dosis de violencia extrema, lo mismo que el mexicano Jorge Volpi, con Oscuro bosque oscuro (2009), donde la aproximación al tema de la Segunda Guerra Mundial se lleva a cabo desde una reescritura de "Hansel y Gretel" que recupera el espacio del bosque (interior y geográfico) como una de las geografías del terror por excelencia. (166)

La docente e investigadora Silvia Beatriz Fernández (2024) señala a Mónica Ojeda como representante de una propuesta denominada "Gótico Andino" y que según afirma es superadora del Boom Latinoamericano en el que están escritores como Julio Cortázar, Gabriel García García Márquez, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, "ya que plantea una literatura incluyente por fuera de las estructuras de lo hegemónico normativo, incluye una visibilización de hechos sociales que no aparecían en los escritos de sus antecesores" (24).

Fernández señala que este género literario permite la visibilización de estructuras violentas y la generación de la empatía. "En la literatura de Mónica Ojeda y de algunas de sus contemporáneas se habla de las relaciones afectivas, del dolor, de los conflictos familiares, de las injusticias y violencias hacia las mujeres" (24).

Richard Leonardo Loayza, investigador peruano, destaca en Mónica Ojeda y su literatura la posibilidad de abordar una serie de temas que están relacionados con el sujeto femenino, entre los cuales se puede citar la violencia de género. "La estrategia de

Ojeda consiste en emplear el código del terror para revelar cuestiones de la realidad cotidiana que son invisibilizadas o no son tomadas en serio, debido a que supuestamente competen solo a las mujeres" (Leonardo 2023, 2).

Leonardo coincide con lo que Romano había denominado "estruendo femenino". Ya que este fenómeno literario presenta como peculiaridad el hecho de que está mayormente protagonizada por mujeres.

> Así se tiene los casos de Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Ariana Harwicz, Fernanda García Lao y Agustina Bazterrica, en Argentina; Fernanda Melchor, en México; Giovanna Rivero y Liliana Colanzi, en Bolivia; Jennifer Thorndike, en Perú; Michelle Roche, en Venezuela; y María Fernanda Ampuero, Solange Rodríguez Pappe y Mónica Ojeda, en Ecuador. (1).

Sin embargo, puntualiza que esta estética que se alimenta del mito indígena y la cosmovisión andina ancestral estaría presente en la obra de Ojeda a partir de su libro de cuentos *Las Voladoras* publicado en 2020.

> *A diferencia de sus textos precedentes*, la narradora ecuatoriana propone en este último una estética particular que denomina Gótico andino, en la que se sigue abordando el tema del terror, pero esta vez localizado en América Latina, específicamente en la zona andina ecuatoriana. (Énfasis añadido)

¿Pertenece *Mandíbula* a esto que se está denominando "Gótico Andino"? Según Leonardo no, ya que no exhibe una influencia de la mitología andina que sí está en sus posteriores obras. Por el contrario, Romano señala explícitamente que *Mandíbula* sí pertenece a esta nomenclatura. Ya que Ojeda en la obra es capaz de "poner en la reflexión temas como la sexualidad, la maternidad y el psicoanálisis, en una atmósfera oscura que se nutre de las creepypastas que las jóvenes leen y escriben" (Romano 2023, 36).

¿Forma parte la obra que es objeto de este análisis, *Mandíbula*, del Gótico Andino, del barroco frío o del gótico postmoderno? ¿Existe una cosa llamada "Gótico Andino", o es un apelativo del marketing editorial para situar ciertas obras en el mercado, que deja de lado a otras que desde el propio Ecuador se escriben? (Rodrigo 2022, 54).

3. A la búsqueda de una definición

La palabra gótico aparece por primera vez en los textos del tratadista Giorgio Vasari (Piñeiro 2017, 17) y hace referencia a construcciones que las tribus germánicas construyeron entre los siglos III y V posterior a la invasión al imperio romano. Vasari se refería a estas construcciones caóticas, desordenadas y sin la proporción y perfección clásica. Sin embargo, durante el Renacimiento este término fue usado para referirse a la mayor parte del arte medieval a causa de una imprecisión histórica (17).

En la Literatura el Gótico aparece en el siglo XVII, junto al Romanticismo como un fenómeno que se oponía al Racionalismo. Que, si bien es cierto, en el campo de la ciencia plantea nuevos paradigmas para la rigurosidad de la investigación científica, dejaba de lado el lado sentimental, místico o pulsional del ser humano. Para ahondar en ello, el romanticismo busca el amor por la belleza, mientras que el gótico busca el misterio (Borck 2022. 25).

Según Piñeiro (2017, 18), la primera novela gótica es *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, publicada en 1764 en la editorial ubicada en su casa y decorada como un castillo gótico. Este escenario es "propicio para dar rienda suelta a lo oscuro y bestial, es decir, como la época adecuada para situar una historia que tiene que ver con la superstición y lo irracional".

María Borck destaca que alrededor de las historias en el gótico había intriga, asesinato, traición o ambición y por supuesto describieron los miedos y angustias de los habitantes de la Europa del siglo XVIII "por medio de componentes ficcionales y marcadores del género, como escenarios en forma de castillo, damiselas en peligro, un elemento sobrenatural amenazante, un heroico hombre al rescate" (Borck 2022, 26).

En Latinoamérica hay una tradición de relatos que tienen como fondo el terror. Su clasificación como literatura gótica conlleva un problema identitario de larga discusión y posiciones encontradas. Ana Pizarro cuestiona a qué se denomina literatura latinoamericana, si este mismo concepto es una noción controvertida y en constante evolución. "Cuando decimos literatura latinoamericana ¿estamos hablando, por ejemplo, de la literatura de los conquistadores -españoles, portugueses, franceses, holandeses, ingleses más tarde para el caso del Caribe- que, siendo europeos, escriben sobre América? (Pizarro 1985, 13). Entonces, si ya encontrar una definición de aquello que es lationamericano es complejo, mucho más intentar delimitar una especie de ¨gótico latinoamericano".

A pesar de las dificultades de categorización, es inevitable encontrar en autores como Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Alejandra Pizarnik y muchísimos otros, elementos dialógicos entre lo gótico y lo fantástico en sus narraciones.

Julio Cortázar (1975), refiriéndose al fenómeno de Río de la Plata, afirma que tanto lectores como escritores han "buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y escritura". Al mismo tiempo resalta que esta asimilación no implica subyugación. "Nuestro encuentro con el misterio se dio en otra dirección, y pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente; en última instancia, ése es nuestro mejor homenaje a tantos viejos y queridos maestros" (151).

Tal como sucede con los relatos europeos, el gótico latinoamericano refleja los temores de una sociedad en un específico momento histórico: en el gótico clásico, si aquello que provocaba el temor eran seres sobrenaturales, la vasta naturaleza o la maldad humana, esto puede aparecer en los relatos. Lo mismo sucede en el caso latinoamericano, que incluye perspectivas locales, mitos, sucesos políticos, crisis, personajes locales y miedos compartidos como elementos de las narraciones.

Aquí cabe una reflexión. Si el gótico, con todos los debates teóricos que ha provocado y las transformaciones que ha sufrido y las influencias que ha recibido ya se ha hecho presente en Latinoamérica previamente, ¿no sería más preciso denominar a este fenómeno "Neogótico Latinoamericano"? Porque de otro modo parecería que el "Gótico Andino" acaba de inaugurar sus formas en la región, con una aparente invisibilización o eliminación de una tradición riquísima y que ha alimentado a los más recientes escritores.

Pero si en la región ha habido expresiones de tipo gótico, nuestro país no es la excepción. Aitor Arjol afirma que Ecuador ha tenido una amplia y variada producción de narraciones que provocan terror y que remiten a elementos de corte fantástico o ciencia ficción.

> Gótico andino. Sin lugar a dudas, una invención inteligente. Hermosa combinación de términos que, con el discurso apropiado, resulta sumamente atractivo a propios y ajenos, o incluso a los periodistas, que se dejan llevar por este antojo de realismo mágico sin haber puesto un pie en un pueblo del interior en Ecuador, o con escaso conocimiento de contexto. (Arjol 2021, párrafo 3)

Con esta posición coincide Rodrigo (2022), quien señala que "«Gótico andino» es una designación publicitada por la prensa internacional como si fuera parte de una campaña mediática para ubicar en el mercado obras de mujeres escritoras latinoamericanas" (59).

¿Se han escrito obras que convoquen a lo terrorífico y que tengan el objetivo de provocar estremecimiento en Ecuador? Por supuesto. En la introducción del libro *Terror ecuatoriano volumen I*, Álvaro Alemán señala que para el siglo XIX las narraciones de terror ya recogían, además de los elementos fantásticos, los temores colectivos que se basaban en el cambio de producción semifeudal al capitalismo. "Tres elementos se destacan en la presente muestra como presencias recurrentes e indicios de preocupaciones socio-culturales más amplias: la diabólica atracción por el dinero, una obsesión considerable por el papel del sacerdocio y la violencia contra las mujeres" (Alemán 2016, 17).

La literatura ecuatoriana de ese tiempo hace hincapié en lo siniestro, lo grotesco y el escepticismo de la naturaleza humana, recalca Alemán.

> En el caso ecuatoriano, este romanticismo oscuro, ilustrado en la presente muestra, por ejemplo, en los cuentos de Juan Montalvo, se muestra heredero de una veta en que el terror se asocia a la experiencia estética y a través de esta alianza, a la liberación. Ya en el siglo XVIII Eugenio Espejo había traducido el Tratado de lo sublime de Longino, desde el francés, por medio de la versión de Boileau (1674). Lo sublime se posiciona, en la segunda parte de ese siglo en Europa, primero en Inglaterra, precisamente como la cumbre de la experiencia estética y circula como concepto de avanzada en el continente mediante la obra de Edmund Burke (1729-1797), contemporáneo del propio Espejo. (15)

Rodrigo (2023) refiriéndose a la Literatura fantástica del Ecuador señala que confluyen varios elementos, no sólo el miedo a la muerte, lo sobrenatural, lo psicológico y lo que no se puede racionalizar.

> A través de la visión de ruinas, del choque con fantasmas o con la muerte, de personajes marcados por un destino fatal. Y, al mismo tiempo, lo gótico, simbólicamente, pone en evidencia los miedos respecto a la nación: malos ciudadanos que se enmascaran para crear incertidumbre, la guerra intestina que amenaza la estabilidad de la democracia, el mal ejercicio de la política, la pobreza producto de la diferencia de clases. (251)

Esta inclusión de elementos sociopolíticos están presentes porque muchos de los escritores eran ilustrados actores políticos, pero además por el momento histórico y los intentos de la élite de cosolidar la Nación ecuatoriana.

No es un tema menor la defición que usa Rodrigo en este texto: "Literatura fantástica con rasgos góticos". Quiero decir, el nivel de hibridez de la literatura

ecuatoriana hace muy complejo encasillarlos en una sóla deficinición: realismo social, literatura indigenista, o literatura gótica. Este desafío de ponerle una línea demarcatoria estricta puede resultar no sólo difícil, sino también inconveniente.

En concordancia con estos señalamientos, lo más coherente sería llamar a este fenómeno literario "Neogótico", como un reconocimiento de los escritores que allanaron el camino hasta hoy.

Pero si el concepto "gótico" resulta impreciso para referirnos específicamente *Mandíbula*, el concepto "Andino" también podría serlo; puesto que hay una clara influencia de lo mestizo. Y esto mestizo, a su vez es muy difícil separar de la influencia que durante cientos de años ha tenido de lo montubio, lo ancestral afrodescendiente o amazónico en la conformación de ese ser al que se denomina ecuatoriano; tan diverso, tan cambiante y tan en permanente construcción.

Y esta riqueza, diversidad y unidad en la diversidad queda expuesta en *Mandíbula*. Fernanda, una de las protagonistas, es sacada de la ciudad donde vive: en la *ciudad de los charcos de agua puerca* (Ojeda 2018, 11 énfasis en el original) cuyo nombre es Guayaquil. "De repente, el frío empezó a temblarle las manos y comprendió que estar fuera de Guayaquil era flotar dentro de un vacío suspendido en el que no podía proyectarse" (12). Es decir, tal como ocurre en la construcción identitaria ecuatoriana, en la novela hay una interacción con lo costeño, con lo mestizo, con la cultura que llega a través de las redes sociales, los medios de comunicación de masas, el You Tube, etc. Quiero decir que denominarla "andina" evidenciaría una realidad incompleta.

En en relato, desde la zona litoral hay un traslado hacia una zona de volcanes (posiblemente la Cordillera de los Andes) y Clara, la maestra y secuestradora, evoca el temor que su madre sentía de estar alrededor de volcanes activos debido a que la belleza es el anticipo del terror. Se puede afirmar, por lo tanto, que hay un componente Andino, geográfico y cultural, pero no es el único.

> "Vivimos en una caldera: este país tiene casi un centenar de volcanes y más de veinte están activos", le dijo una vez su madre, quien siempre se había sentido atraída por los paisajes que insinuaban su propia destrucción. "No hay nada más sublime que una montaña que arde", le decía cuando miraba su colección de fotografías del Cotopaxi, Antisana, Tungurahua, Chimborazo, Pichincha, Sangay y Reventador. "Parece mentira, Becerra, que detrás de estos glaciares esté el infierno". (99)

Sin embargo, a pesar de que hay una atracción hacia la belleza y su capacidad de destrucción que provoca temor, *Mandíbula* no recoge la cosmovisión indígena para

evidenciar estos temores. Lo que sí sucede más adelante en obras como *Las voladoras* o *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*.

Richard Leonardo (2023, 2) señala en su artículo *Abyección, violencia de género y gótico andino en 'Sangre coagulada' (*cuento que pertenece al libro *Las voladoras),* de Mónica Ojeda señala un antes y un después en su narrativa.

En *Las voladoras* el terror se desarrolla en los Andes ecuatorianos, integrando elementos del folclore, la violencia, y lo sobrenatural característicos de las poblaciones andinas que conservan la visión de los pueblos originarios. A lo largo de estos relatos, Ojeda explora temas de violencia contra la mujer, opresión y miedo ancestral en un contexto de aislamiento rural, donde el paisaje juega un papel vital. Las montañas, los volcanes y los páramos ecuatorianos no son sólo escenarios; se convierten en personajes que impregnan el ambiente de lo sublime y lo oscuro.

Ojeda entrelaza lo místico/lo extraordinario y lo cotidiano, aprovechando las tensiones que generan creencias populares y rituales en un entorno que puede sentirse tan bello como aterrador. Este enfoque se observa en el empleo de símbolos como el cóndor y la sangre, elementos que evocan lo atávico y lo visceral, representativos del miedo ligado a lo telúrico. (3)

Por el contrario, en *Mandíbula*, Mónica Ojeda dialoga con las posiciones más clásicas del gótico europeo como Edgar Allan Poe, Herman Melville, H.P. Lovecraft y Mary Shelley, psicoanalistas como Jacque Lacan, o escritores como Leopoldo María Panero, Victoria Guerrero, Joanna Bataille o Julia Kristeva.

Esta intertextualidad se puede evidenciar en varios pasajes. Por ejemplo, cuando Annelise escribe la carta tipo ensayo a su profesora de Literatura hace referencia a películas como *El inquilino*, de Roman Polanski.

> Hemos leído todo Stephen King y también los filmes basados en sus libros. Tal vez esto la decepcione, Miss Clara, pero lo único que quiero es ser honesta: fuimos a la literatura porque queríamos asustarnos de verdad, no por amor al arte o todas aquellas cosas que usted nos dice en clases. Y los libros (bueno, algunos) dan mucho miedo. Creo que es porque nada de lo que se cuenta en ellos puede ser visto, sino apenas imaginado. Cuando leí a Lovecraft, por ejemplo, lo primero que pensé fue que sus mejores cuentos no podrían ser llevados al cine sin ser transformados en otra cosa. (Ojeda 2018, 203)

Incluso la teoría del Dios Blanco nace de las inquietudes que deja Melville cuando habla de la blancura de la ballena Moby-Dick y Annelise relaciona lo blanco con la liminalidad de la etapa adolescente, donde todo es posible durante la transformación.

Como señala la investigadora Karen Calvo (2018) para distinguir el gótico europeo del latinoamericano es imprescindible que las narraciones incorporen los mitos prehispánicos en historias con elementos góticos. “El mito originado desde la sensibilidad gótica, el cual se vincula con un género literario particular (la narración fantástica) y se yergue sobre su propia estructura mítica al proponerse no sólo como mito, sino como tema mítico” (348). Lo cual, en el caso de *Mandíbula*, no sucede.

La misma Ojeda responde a Ana Pina para una publicación en El Español y reconoce para el 2021 que el “Gótico Andino” es un concepto en construcción.

> No hay mucho pensamiento o trabajo teórico en torno al gótico andino. Es una categoría que escuché una vez a un académico ecuatoriano, Álvaro Alemán, durante un congreso. Desde entonces la categoría estuvo rondándome la cabeza y tuve ganas de escribir pensando en cómo yo lo entendía: un tipo de literatura que trabaja la violencia (y por tanto el miedo) generada en una zona geográfica específica: la Cordillera de los Andes, con todas sus narraciones, mitos, símbolos y su desnuda contemporaneidad. En cualquier caso, entiendo el gótico andino como una literatura que aborda la violencia y los miedos particulares de ese territorio, con toda su historia y su contexto. (Ojeda en Pina 2021)

Para esa fecha *Mandíbula* llevaba tres años de publicada, por lo tanto, parece ser que hay un reencause de la escritura posterior de Ojeda para seguir narrando historias que provocan terror en *Las Voladoras* y de forma mucho más evidente en *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* donde hay un diálogo claro y directo con las historias andinas y su creación personal tal como en *Mandíbula* lo hay con el gótico clásico.

Creo, por tanto, que es conveniente asumir el modo en que Natali González Fernández denomina a *Mandíbula: “*neogótico latinoamericano” (En Romano 2023, 149), en lugar de “Gótico Andino”. O, como propone Iván Rodrigo: “neogótico ecuatoriano” como una manera de no desconocer las influencias que tienen las poblaciones y por tanto los escritores de los territorios de la costa, amazonía y serranía, que constituyen las identidades ecuatorianas.

Una vez que se han realizado estas puntualizaciones conceptuales creo que es necesario, a manera de conclusiones preliminares, establecer, tanto la tradición de la que bebe, como las fortalezas de esta irrupción de voces de mujeres en el contexto literario ecuatoriano y latinoamericano.

A pesar de que “Gótico Andino” puede ser un producto vendedor, sería una imprecisión usarlo en un contexto académico, pues denominarlo “gótico” sería desconocer una tradición de escritores que tanto en Latinoamérica, como en Ecuador desarrollaron ampliamente este género. Una definición más precisa sería “neogótico”. O

como recalca Rodrigo (2022, 70) “un gótico que lleva a interrogar los miedos interiores inconscientes, y los terrores y ansiedades respecto de las formaciones institucionales de la familia”. La palabra “Andino” en el caso específico de *Mandíbula* dejaría fuera las expresiones culturales de la costa y mestizas, cuya presencia son indiscutibles.

Mandíbula es una sólida propuesta estética, cuya virtud es focalizar los sitios a los que se puede denominar objetos de temor. Es decir, el sitio de terror ya no es el castillo oscuro donde seres desconocidos asechan, sino que las pasiones provocadas por el amor entre hermanas, amigas o madre - hijas llevadas al extremo pueden ser fuente de violencia y crueldad.

Esta refocalización confronta discursos, verdades o frases hechas que fungían en la sociedad incuestionables como “Anne, cariño, solo puedes confiar en tu familia” (Ojeda 2018, 220) que dice la madre de Annelise. Esta frase queda sin asidero cuando ella no es capaz de brindar un espacio seguro y de contención, sino que la humilla públicamente e ignora en privado. Los tíos, que son parte de esa familia, le ven con lascivia al notar que su cuerpo está creciendo y cambiando.

O cuando Fernanda habla con el psicoanalista, le asegura que su madre le tiene miedo, que no la ama. “Se supone que con mi mamá tendría que ser… no sé, distinto, porque no hay nada más grande que el amor de una madre y bla, bla, bla, ¿verdad?” (83). En un “bla, bla, bla” queda la tan trillada frase de que el amor de la madre es incondicional, único, de un sólo tipo, perenne, etc.

Queda en evidencia que el lenguaje le sirve a Ojeda para desnudar los clichés transgrediendo los estereotipos sociales, los espacios de terror y los actores de las violencias, ya que mujeres se convierten tanto en agentes como víctimas. “Qué divertido es chocarse contra todo lo que importa” (60) dice de Fernanda como un elemento desequilibrante e incómodo. Esta frase describe a la protagonista (desafiante, rebelde) pero al mismo tiempo podría asimilarse a Ojeda reflexionando la literatura y su propio texto creando personajes que sienten miedo, pero que también lo provocan; escribiendo sobre mujeres con pasiones desbordadas, que aman y odian con animalidad.

Luego de la violencia con la que Clara Valverde se apropia de la vida de su madre (por amor) e intenta evitar que sus alumnas hagan lo mismo, uno se pregunta, ¿Cuál es la idea de familia que se maneja en la novela? ¿Es un sitio seguro?

Elsa López Arriaga, investigadora de la Universidad Veracruzana resalta de Ojeda la coherencia de llevar al extremo su escritura. En el artículo “Sodomizar la escritura” señala que para escribir es preciso quemarse entero.

> La joven ecuatoriana asume y potencia la pulsión del gesto poético en la narrativa para generar una emoción turbadora. Atravesar el universo literario de Ojeda supone acercarse a una poética de la escritura extrema, la cual, explica, «es siempre liminal: una en la que el escritor está a punto de hacer algo terrible como desocultar un horror privado o atávico o hundir las manos en el centro de un tabú» (Ojeda, 2018b, para. 5). Entrar con violencia en el terreno de lo sagrado supone rozar los límites soportables del discurso y del pensamiento, en tal caso, la palabra no es un mero instrumento, sino un fin. (López 2022, 90).

Marta Pascua Canelo resalta de *Mandíbula* el hecho que se haya construido en los personajes de Fernanda y Annelise como portadoras de las acciones y las palabras violentas que les habían sido negadas a las mujeres.

> Estas adolescentes quebrantan la actitud pasiva frente a ese miedo y transgreden, así, los patrones y discursos socioculturales: Se convierten en las agentes del miedo. No representan a las mujeres heterodoxas marcadas, por ello, con la etiqueta de locura o histeria, sino a las mujeres que se rebelan frente a una violencia que han sufrido en mayor grado. No asumen el miedo como una estrategia de supervivencia, lo poseen y domestican. (Pascua 2022, 28)

Estas relaciones afectivas materno filiales están llenas de violencia, porque parten del reconocimiento que aun entre ellas hay situaciones de poder, por lo tanto, dejan de ser un lugar de seguridad porque “el amor empieza con una mordida y un dejarse morder” (Ojeda 2018, 94).

Conclusiones

No pretendo quitarle solemnidad al presente trabajo académico, pero quiero confesar, no sin cierto descaro, que me he divertido mucho haciéndolo. Lo advierto porque las conclusiones quiero plantearlas según el impacto que me han generado. La primera conclusión que quiero anotar es que cuando leí que en África había tribus que narraban historias de dioses con apariencia de cocodrilos hace miles de años me quedé sorprendido. Quiero decir, que esta figura que hace Mónica Ojeda de una cría cuidada en las mandíbulas de su madre cocodrilo y al mismo tiempo en latente posición de ser devorada, la desarrolló Lacan; pero tal vez ya la pensaron los integrantes de estas tribus africanas hace miles de años.

No pretendo restarle originalidad a la propuesta de *Mandíbula*. Al revés, quiero decir que tal vez nos traiga palabras, cantos, ritmos e historias que resuenan muy lejos en el tiempo.

Acudí a Lovecraft, reconocido escritor de la narrativa de terror, no sólo porque Ojeda hace permanentemente alusión a él como literato y teórico, sino porque en su libro *El terror en la literatura* hace un recorrido histórico y unas valoraciones que resultan sumamente útiles para comprender el género literario. Y cuando lo hice me sorprendió mucho una figura desarrollada arriba. Y es la siguiente: un grupo de míticos teutones que bajaban de los bosques boreales a narrar historias que les provocaba miedo.

A pesar de los miles de años de distancia en estos relatos, en *Mandíbula*, sus protagonistas hacen exactamente esto, buscan una casa abandonada para realizar retos y dar rienda suelta a las historias que posteriormente las asustan tanto que nos las dejan dormir en paz.

¿Por qué acudían a la casa abandonada, entonces? Tal vez por la adrenalina que provoca el sentir que aquello que están leyendo podría ser verdad; que algún peligro las asecha. O tal vez por la sensación de pertenecer a un grupo que realiza cosas prohibidas.

Pero esta pregunta de por qué acudían a la casa abandonada, no es, ni mucho menos, ingenua. Tiene la intención de que nos cuestionemos *Mandíbula*, y tal vez el propio género de terror. ¿Por qué nos conmueve la obra de Ojeda?

Este trabajo académico me ha llevado a plantearme algunas posibles respuestas. Tal vez porque Ojeda es capaz de reconfigurar la topología de terror. Es decir, en los relatos góticos lo atemorizante podría estar ubicado en lo oscuro, en el castillo, en el

bosque, o en el ser sobrenatural o paranormal. Ojeda devela el temor que la madre puede provocar en la hija al bañarla y advertirle la posibilidad de que personas extrañas quieran introducir sus dedos en sus partes íntimas. El terror también puede estar en la relación de la madre que estraga, anula, invisibiliza y humilla a su hija. En la madre que le deja fuera de cuarto para enseñar una lección. En la relación de amistad, en la que hay juegos de poder, sometimiento, seducción y conquista. En la experiencia de morder a la mejor amiga. En los golpes o arañazos que puede llevar una niña al querer separar a la madre de una figura masculina.

También es posible advertir que en la creación de esta atmósfera en la que las protagonistas son mujeres, no todas son víctimas de violencia y de terror. Algunas son victimarias. “En el fondo se trata de entrar en el miedo, no de vencerlo. De que me espantes tanto como me espantas y que, sin embargo, seas como mi hija” (Ojeda 2018, 280), tal como lo dice Miss Clara. Es decir, las mujeres dejan el rol pasivo, aquel que se les había asignado históricamente.

Es imprescindible señalar que *Mandíbula* teje con hilos que nos conectan con tradiciones y relatos que tienen ecos de hace miles de años. Que Ojeda utiliza estas hebras para trenzar un relato con una estética coherente y una poética sólida. Que utiliza el terror como forma, pero también como pretexto metaliterario; que en sus líneas somos capaces de escuchar a tambores milenarios de rituales que nos convocan al estremecimiento.

Del estrago materno creo que hay una virtud en cuanto el relato de Ojeda cuestiona las nociones tradicionales respecto de las relaciones materno-familiares. Sus personajes expresan de manera salvaje sus deseos: apegos y desencuentros; y nos recuerdan “que lo primitivo nos habita” (200).

Consecuentes de eso animal que nos habita, los personajes de *Mandíbula* expresan esa devastación y atracción que implica el estrago materno. En la narrativa se la expresa a través de procesos extrañificación, pérdida de lo humano y semejanza con lo animal. Ojeda pone luz en las relaciones filiales signadas por las violencias cotidianas y silenciosas que representan pugnas entre las figuras de madre e hija.

La devoración se produce en sentido psicológico y físico. Hay una pugna permanente en la expresión del deseo. Madre estragada, estragará a su hija, creando una historia sin fin, o en palabras de Ojeda: “Una bala que sale y luego regresa para darte en el corazón: eso es una hija” (281).

Clasificar siempre es complejo; mucho más cuando se refiere a creaciones culturales. Poner una etiqueta es una tarea harto compleja, pero si se me obligara a hacerlo, diría que *Mandíbula* pertenece a un tipo de "neogótico ecuatoriano".

El término "gótico andino", aunque atractivo y válido en otros casos, resulta insuficiente e impreciso para describir a *Mandíbula*. La novela dialoga más directamente con el gótico europeo y el psicoanálisis que con las tradiciones andinas. Aunque incluye elementos geográficos y culturales de la región, como la referencia a los volcanes ecuatorianos y su asociación con lo sublime y lo aterrador, no incorpora de manera prominente la cosmovisión andina, como ocurre en relatos posteriores de Ojeda, como *Las voladoras* y *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*. Este hecho refuerza la propuesta de utilizar el término "neogótico ecuatoriano" para describir la obra, tal como sugiere Iván Rodrigo.

Este trabajo académico analiza un fenómeno literario que está ocurriendo y en el que indiscutiblemente las mujeres son las protagonistas. ¿La obra de Ojeda se conecta de alguna manera con reflexiones del "ser niña"; el "ser mujer" o las "relaciones madres - hijas" que otras escritoras estén desarrollando? ¿Qué nuevas temáticas se pondrán en evidencia? ¿Por qué las dueñas de este fenómeno son mujeres? ¿Se está incubando un nuevo "boom latinoamericano"? Estas son algunas de las inquietudes que considero aún quedan abiertas.

Obras citadas

Alemán, Álvaro. 2016. *Terror ecuatoriano*, vol. 1. Quito: El Fakir / V&M Gráficas.

Arjol, Aitor. 2021. "El falso mito del Gótico Andino". *Letras Nómadas*. https://revistaletrasnomadas.wordpress.com/2021/01/25/el-falso-mito-del-gotico-andino/.

Berman, Ingrid. 1978. *Sonata de otoño*.

Blume, Jaime. 2006. *La crítica literaria hoy: Visión global de las grandes corrientes críticas contemporáneas.* Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Bolumburu Perl, Bernardita. 2009. "La transfiguración histórica del mito de Medea: De Eurípides a Christa Wolf". *Literatura: teoría, historia, crítica* (11): 359-85. https://www.redalyc.org/pdf/5037/503750725012.pdf.

Borck, María. 2022. "El gótico andino, el personaje femenino y el cuento popular en Las Voladoras (2020), de Mónica Ojeda". Tesis de pregrado, Universidad de Cuenca. https://dspace.ucuenca.edu.ec/items/d4c23a6a-0955-4c7c-af23-6f629be58425

Calvo, Karen. 2018. "Demonios latinos: El mito prehispánico indígena como motivador gótico en el relato contemporáneo mexicano". *Brumal* 6 (2): 345-66 Costa Rica: Universidad Nacional de Costa Rica. https://doi.org/10.5565/rev/brumal.426

Camacho, Rosa. 2022. "El reflejo de lo cotidiano: lo siniestro y lo abyecto en Para comerte mejor de Giovanna Rivero. A propósito de la literatura neogótica latinoamericana". En *Sociedades y Desigualdades*, Universidad Autónoma del Estado de México. https://sociedadesydesigualdades.uaemex.mx/article/view/20286

Carretero, Andrea. 2022. "Hacia una poética de lo abyecto relaciones entre erotismo y monstruosidad en Mandíbula de Mónica Ojeda". En *"Soñé que te... ¿Dirélo?": aproximaciones al erotismo en las literaturas hispánicas*, coordinado por Marcos García Pérez, Rebeca Higuera Vidal, María Sánchez Cabrera, 167-84. La Rioja: Universidad de Rioja. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8461449

———. 2022. “Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda”. *Úrsula*, (4): 14-31. https://revistaursula.com/wp-content/uploads/2020/12/Carretero-Sanguino-Andrea.pdf.

———. 2020. *Abyección y matrofobia en la literatura ecuatoriana actual: notas sobre Mandíbula (2018) de Mónica Ojeda*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. https://www.academia.edu/42199981/Abyecci%C3%B3n_y_matrofobia_en_la_literatura_ecuatoriana_ac.

Cheers, Gordon. 2016. *Mitología: todos los mitos y leyendas del mundo*. Barcelona. RBA Libros. S. A.

Domínguez, Vicente. 2003. *El miedo en Aristóteles*. Oviedo: Universidad de Oviedo / Psicothema.

Eurípides. 2018. *Medea*. Versión digital adaptada para Kindle.

Fernández, Silvia Beatriz. 2024. “Relecturas de la tradición latinoamericana: el gótico andino de Mónica Ojeda como propuesta superadora del boom”. *Kipus: Revista andina de letras* (56): 17-29. https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/9968.

Freud, Sigmund. 2023. *Obras completas*. Epub Libre. Versión digital adaptada para Kindle.

Freixas, Laura. 2017. *Maternidad y cultura: Una reflexión en primera persona.* https://es.scribd.com/document/352019788/claves-9-12-freixas-maternidad-y-cultura-pdf

García, Francisco. 2008. “Literatura antigua y modernos relatos de terror: la función compleja de las citas grecolatinas”. *Nova Tellvs*, 26: 169-204. https://www.researchgate.net/publication/317478269_Literatura_antigua_y_modernos_relatos_de_terror_la_funcion_compleja_de_las_citas_grecolatinas

Gómez, Modesto. 2012. “H. P. Lovecraft: creencia estética y asentimiento intelectual”. *Taula: quaderns de pensament*, (44): 141-52. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4270332.

Graham, Graciela. 2008. “Madre-hija, una relación devastadora. El estrago materno”. Tesis de maestría, Universidad de Antioquia. https://es.scribd.com/document/152113517/Imagoagenda-124-El-Estrago-Materno

Garnica, Helen. 2023. “La madre monstruosa: figuraciones de la casa y de la maternidad en Mandíbula de Mónica Ojeda”. *Stultifera de Humanidades y Ciencias Sociales* 6 (2): 261-86. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9083829.pdf.

Hearn, Lafcadio. 2022. *Historias de fantasmas de Japón*. Madrid: Grupo editorial Luis Vives, Edelvives.

Homero. 2019. *La Ilíada.* EpubLibre, edición digital para Kindle.

Jeffers, Robinson. 1946. *Medea*. Edición digital para Kindle.

Kristeva, Julia. 2004. *Poderes de la perversión*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.

La Santa Biblia. 2005. Edición Reina Valera 1960.

Lacan, Jacques. 2008. *El Seminario de Jacques Lacan: libro 17 El reverso del psicoanalisis 1969-1970*. Buenos Aires: Paidós.

Leonardo, Richard. 2023. “Abyección, violencia de género y gótico andino en ‘Sangre coagulada’, de Mónica Ojeda”. *Acta Scientiarum. Language and Culture,* 46 (e67518): 1-10. https://core.ac.uk/download/623658242.pdf.

———. 2021. “Lo gótico andino en Las Voladoras (2020) de Mónica Ojeda”. *Brumal* 10 (1): 77-97. https://ddd.uab.cat/pub/brumal/brumal_a2022v10n1/brumal_a2022v10n1p77.pdf.

Lesky, Albin. 1985. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Editorial Gredos.

López, Elsa. 2023. “Un ‘silencio perfecto’: El horror blanco en Mandíbula de Mónica Ojeda”. *América sin nombre*, (29): 89-105. https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/134420.

Lovecraft, Howard Phillips. 2018. *El terror en la literatura.* EpubLibre, edición digital para Kindle.

Martín, Elisabet. 2015. “El arte transgresor de finales del Siglo XX: de la provocación artística como última utopía”. Tesis doctoral. Universidad de Málaga. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=103147.

Noguerol, Francisca. 2013. “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español”. En *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid: Editorial Iberoamericana.

Ojeda, Mónica. 2022. *Mandíbula*. Madrid: Candaya Editorial.

Ortega, Alicia. 2018. “Nefando de Mónica Ojeda Franco: La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: Escribir, perturbar, decir lo indecible”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (44): 175-84. https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/1043/940.

Pascua, Marta. 2022. “En la boca del miedo: Violencias afectivas y éticas perversas en Mandíbula, de Mónica Ojeda”. En *Violencia, poder y afectos: Narrativas del miedo en Latinoamérica*, 23-37. Salamanca: Universidad de Salamanca. https://www.researchgate.net/publication/362110043_En_la_boca_del_miedo_Violencias_afectivas_y_eticas_perversas_en_Mandibula_de_Monica_Ojeda.

Pezzé, Andrea. 2021. “Sintaxis del cuerpo en Mandíbula de Mónica Ojeda”. *Annali - sezione romanza* 0547 (2121): 135-51. https://unora.unior.it/retrieve/dfd1bedd-acfa-d55a-e053-3705fe0af723/Annali_LXIII_2021.pdf.

Piñeiro, Aurora. 2017. *El gótico y su legado en el terror*. México: GenPop.

Pizarro, Ana. 1985. *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Poe, Edgar Alan. 2015. *La carta robada*. Quito: Editogran. S.A.

Rama, Ángel. 1982. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Procultura S.A.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*, 23.ª ed. https://www.rae.es/.

Rilke, María. 1992. *Las elegías de Duino*. Editorial Universidad de Antioquia.

Rodrigo, Iván. 2022. “Gótico Andino o Neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico”. *Brumal* 10 (1): 53-75. https://revistes.uab.cat/brumal/article/view/v10-n1-rodrigo-mendizabal/857-pdf-es.

———. 2023. Literatura Fantástica Ecuatoriana. Madrid: Iberoamericana.

Romano Hurtado. 2023. *“*Hijas abyectas de una madre-falta: Mandíbula de Mónica Ojeda”. *Devenires*, (47): 131-65. https://publicaciones.umich.mx/revistas/devenires/ojs/article/view/857.

———. 2023. *Neogótico latinoamericano en la literatura escrita por mujeres: Estudios críticos de obras representativas del siglo XXI.* Ciudad de México: Editora nómada. https://editoranomada.com/index.php/en/catalog/view/neogoticolatinoam/235/554.

Sifuentes Rodríguez, Carlos Alberto. 2023. “Masculinidades hegemónicas: construcciones de la masculinidad en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor”. *Mitologías hoy*. 29: 74-85.

https://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v29-sifuentes-rodriguez-gonzalez-quintero.

Silva, Tomas. 2011. *La función materna: El Otro como maître en las encrucijadas de la subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Letra Viva.

Vetere, Ernesto. 2004. "Acerca de la falta de estrago y su relación con la melancolía". Jornadas de investigación, Facultad de Psicología, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. https://www.aacademica.org/000-029/299.pdf.

Yankelevich, Héctor. 2008. "El 'estrago' materno, o el reproche infinito: La maternidad como 'Sinthome'". *Imago*, (124): 18-20. https://www.scribd.com/document/386588258/152113517-Imagoagenda-124-El-Estrago-Materno-pdf.

Weil, Simone. 1945. *La Ilíada o el poema de la fuerza*. Edición digital. https://institutosimoneweilediciones.files.wordpress.com/2019/08/simone-weil-o-el-poema-de-la-fuerza..pdf

Zawady, David. 2012. "La clínica del estrago en la relación madre-hija y la forclusión de lo femenino en la estructura". *Desde el Jardín de Freud*, (12): 169-89. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4628093.pdf.

———. "El estrago materno y la inexistencia de la mujer". Monografía, Universidad Nacional de San Martín. https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/898/1/TMAG_IDAES_2016_ZMMD.pdf.